



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

MARIANA SBARAINI CORDEIRO

**LA NUOVA PIETÁ:**  
A POÉTICA VELADA DA MATERNIDADE

---

Londrina  
2012

MARIANA SBARAINI CORDEIRO

**LA NUOVA PIETÁ:**  
**A POÉTICA VELADA DA MATERNIDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras (Área de concentração: Estudos Literários).

Orientador: Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa.

Londrina  
2012

MARIANA SBARAINI CORDEIRO

**LA NUOVA PIETÁ:**  
A POÉTICA VELADA DA MATERNIDADE

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Alimir Aquino Corrêa  
UEL – Londrina – PR

---

Profa. Dra. Níncia Cecília Ribas Borges  
Teixeira  
UNICENTRO – Guarapuava – PR

---

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos  
UFSC – Florianópolis – SC

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon  
UEL – Londrina – PR

---

Profa. Dra. Marta Dantas da Silva  
UEL – Londrina – PR

Londrina, 20 de setembro de 2013.

*Para minha avó Margarida, minha mãe Ivone e  
minha filha Isadora.*

*Sendo eu Filha, aprendi a ser também Mãe.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, professor Alamir, por acreditar que esta pesquisa era possível e por ter me conduzido até aqui com competência e profissionalismo.

Aos meus pais, suporte para todas as horas.

À minha irmã Vanessa e ao meu irmão Azemir Luiz, por contribuíram, e muito, para o meu jeito filha de ser.

À minha sogra Isaura, à minha cunhada Gianna e à minha amiga Suzana, as alomães perfeitas para os meus filhos.

Ao super casal, João Luis e Daisy, que sempre me hospedaram como se fosse a primeira vez.

À Giovana Chiquim, amiga com quem sempre pude contar.

À Neide Garcia Pinheiro, professora e amiga, por acreditar sempre que, no fim, tudo daria certo.

Aos amigos Claudio e Simone, Jairo e Lorena, Vera e Varela, Márcio e Denise, Daiane, Jaqueline e Lediane, consolo constante nas noites de sextas-feiras.

Ao meu filho Pedro, pela paciência com sua irmã mais nova e por ter compreendido as razões da ausência de sua mãe.

Ao meu esposo Juliano, que, além de todo o apoio e incentivo, foi presença constante, diminuindo a minha culpa materna por ficar tanto tempo longe de meus filhos durante esta pesquisa.

Ao meu Deus, que pela Sua infinita graça, deu-me o dom da vida!

CORDEIRO, Mariana Sbaraini. *La nuova Pietá: a poética velada da maternidade*. 2012. 261f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2012.

## RESUMO

Esse trabalho partiu da inquietação diante de textos da literatura que representam mães que não amam seus filhos, sobretudo as narrativas de curto fôlego. Tais questões surgem em um contexto espaço-temporal onde a mulher, além de ascender profissionalmente, não pode deixar de ser aquela boa mãe esperada pelo mito do amor materno. Sobre isso também levantei questionamentos sobre o que seria uma mãe “boa” e como esses valores foram constituídos por meio de um percurso histórico sobre o surgimento do mito do amor materno e como ele foi difundido no Brasil. Além de discutir suas raízes e a permanência do mito ainda hoje, há uma investigação sobre como pode ser desmitificado, mostrando que o amor materno é construído com base em vários elementos, como a ação hormonal, as influências maternas, e, sobretudo, o contexto cultural no qual a mulher está inserida. Os textos literários utilizados são todos de autoria feminina produzidos no Brasil a partir da década de 1960. Parece haver uma impossibilidade na contemporaneidade: ou a mulher trabalha ou é mãe. Há contos de autoria de Lya Luft, Sonia Coutinho, Cecília Prada, Ivana Arruda Leite, Lucia Castello Branco, Tania Jamaro Faillace, entre outras. Foram encontrados mais de setenta contos que tratam essa temática e, dentre esses, foi feita uma seleção para análise, agrupando-os de acordo com alguns critérios. As mães representadas são, na sua grande maioria, contraventoras, mulheres que declaram não estarem felizes na sua condição maternal, mães que não colocam seus filhos acima de tudo. Mulheres que negaram ou adiaram a maternidade se mostram fracassadas, infelizes, e não é raro encontrar a figura do psicanalista. A cidade acolherá muitas mulheres desiludidas que invejam a vida das amigas que se casaram e tiveram filhos. Se antes a negação da maternidade era levantada como a bandeira da felicidade feminina, as narrativas mais recentes mostram que isso não garantiu sucesso algum, povoando seus textos de mulheres de meia-idade, casadas e separadas inúmeras vezes, sem filhos e frustradas. São mães em conflito; são filhos e filhas que sofrem com o comportamento de suas mães; são comportamentos maternos que evidenciam a falência do mito do amor materno, e ao mesmo tempo creditam à ausência da mãe mitificada – a abdicada totalmente em prol de seus filhos – a falência não só da família, com também a do ser humano.

**Palavras-Chave:** Conto brasileiro. Literatura de autoria feminina. Maternidade. Feminismo. Ginocrítica.

CORDEIRO, Mariana Sbaraini. *La nuova Pietá: the veiled poetics of motherhood*. 2012. 261p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina.

## ABSTRACT

The reason of this study is the restlessness of reading literature texts which represent mothers who do not love their children, especially in short stories. Those questions appear in a space-time context where woman must be a good professional and a perfect mother at the same time. About this, questions about what would be a “good” mother were raised and how these values were built through a historical route about the myth of maternal love first appearance and how it was spread in Brazil. Besides discussing its root and permanence until today, there is an investigation about how it can be demystified, showing that maternal love is built based on several aspects just like hormonal action, maternal influences, and, mainly, on the cultural context that woman is. All the literary texts selected are those which have been written by women in Brazil since 1960. The contemporaneous time shows a difficult path: either woman works or she is mother full time. Some of the writers chosen are: Lya Luft, Sonia Coutinho, Cecília Prada, Ivana Arruda Leite, Lucia Castello Branco, Tânia Jamardo Faillace, and others. More than seventy short stories about the maternal theme were found, and among them were selected some to be analyzed according to some criteria. Mothers are represented as offenders, women who state not being happy as mother and those who do not place their children in first place in their lives. There are women who denied or postpone becoming mothers and show themselves as losers, unhappy and it is common to see the analyst as a character. City will shelter some of those disillusioned women, those who are jealous of their friends that got married and had children. If before denying motherhood was a kind of feminists command to women be happy, now the recent short story shows that none of that is a guarantee of success. For this reason, it is common to see in those texts middle-age women who got married and divorce several times, with no child and frustrated. They are offenders, alcoholic and sad mothers; there are children who suffer with their mother’s behavior which evidence the failure of the maternal love myth and at the same time due everything to the absence of that typical mother: totally abdicated to their children. It is the failure not only of the family but also of the human being.

**Keywords:** Short story. Women writers. Motherhood. Feminism. Gynocriticism.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO I: PANO DE PRATO</b> .....	14
1.1. FILHOS – A RESPOSTA À NATUREZA? .....	15
1.2. MÃE – O NASCIMENTO DE UM MITO .....	22
1.2.1 Mamãe, Eu Quero Mamar!.....	22
1.2.2 Mãe – a Invenção da História .....	26
1.2.3 A Mãe Tipicamente Brasileira: a Santa-Mãezinha .....	28
1.2.4 A Voz de Rousseau no Brasil .....	30
1.3 EIN KIND, EIN ZAHN: O INSTINTO MATERNO PELO OLHAR DA CIÊNCIA.....	32
1.4 A MÃE NO BANCO DOS RÉUS .....	39
1.5 MÃE, MOSTRA A TUA CARA!.....	43
1.6 A MÃE EM NÚMEROS .....	45
<b>CAPÍTULO II: QUEM CONTA UM CONTO</b> .....	60
2.1 COM QUANTAS PALAVRAS SE FAZ UM CONTO?.....	60
2.1.1 Quem Conta um Conto... no Brasil? .....	63
2.1.2 Aquela que Não só Contou um Conto – a Sherazade Brasileira .....	64
2.1.3 Quem Vende um Conto: O Mercado do Conto no Brasil .....	66
2.2 QUEM ESCREVE CONTOS DE MÃES... .....	71
2.2.1 A Maternidade: Destino e Carga.....	73
2.2.2 Quem Conta um Conto... Esqueceu-se da Mãe .....	77
2.2.3 E as Mulheres Contam o quê? – Problemas Pós-1960 .....	80
2.3 LITERATURA E FEMINISMO NO BRASIL .....	85
2.4 UMA POSSIBILIDADE: A GINOCRÍTICA EM PROL DOS ESTUDOS FEMINISTAS.....	88
<b>CAPÍTULO III: A POÉTICA DA MATERNIDADE: SUAS VOZES E ENCANTOS</b> .....	94
3.1 ALMA MATER .....	94
3.2 ESCRITORAS CONTISTAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS: UM ESBOÇO DE HISTÓRIA.....	96



3.3	A POÉTICA DA MATERNIDADE EM CONTOS.....	121
<b>CAPÍTULO IV: PINTURAS E MOLDURAS DA MATERNIDADE.....</b>		<b>134</b>
4.1	A MATERNIDADE SILENCIADA .....	136
4.2	DE REPENTE MÃE .....	140
4.3	PELOS CAMINHOS DA MULHER-MÃE .....	148
4.4	AS POBRES MÃES POBRES .....	156
4.5	MÃE, PRA QUÊ? .....	172
4.6	OS FILHOS DA MÃE .....	176
4.6.1	Meu Filho, Minha Culpa .....	176
4.6.2	Minha Mãe, Minha Culpa .....	180
4.6.3	Outra Escolha de Sofia .....	183
4.6.4	Meu Marido, Meu Filho .....	189
4.7	MATERNIDADE CLANDESTINA .....	193
4.8	HERANÇAS MATERNAIS.....	200
4.8.1	Sob Mão de Ferro .....	200
4.8.2	O Silêncio das Aparências .....	212
4.8.3	A Mãe Patriarca .....	216
4.9	AMOR DE MÃE, UMA MALDIÇÃO .....	228
<b>CONCLUSÃO .....</b>		<b>245</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>		<b>254</b>

## INTRODUÇÃO

### NO PRINCÍPIO ERA A MÃE

Foi-se o tempo que para a mulher ser bem realizada na vida, bastava arranjar um bom casamento e conseguir dar herdeiros ao seu marido. Esse papel feminino sempre sofreu julgamentos acerca da capacidade da mulher em ser uma boa mãe. O que variou ao longo dos tempos foram os quesitos levados em consideração para avaliar o papel materno. A mulher-mãe já foi julgada pelo número de filhos que conseguiu colocar no mundo; logo depois foi levado em consideração não só o número, mas também quantos desses filhos nascidos vivos conseguiam sobreviver a intempéries de um tempo tão difícil. A mulher já foi determinada como uma boa mãe se mandava seu filho para ser cuidado por uma ama de leite; algum tempo depois, se tinha uma dessas dentro do seu lar para daí ser julgada se ela mesma conseguia aleitar ao peito o seu pequeno. Muito recentemente, a mãe recebia uma boa nota se conseguia, com pulso firme, manter a ordem e zelar pelos valores morais e os bons costumes judaico-cristãos. O que não mudou é a mulher que como mãe, sempre foi e ainda é julgada de acordo com os padrões culturais vigentes. Esses padrões que determinam o status de uma mãe boa sofrem não só imposições culturais, como podem variar de acordo com a situação econômica.

Hoje, o número de filhos foi reduzido drasticamente, um ou dois no máximo, então a qualidade da educação passou a ser item básico. Ser uma mãe boa pressupõe que a mulher tenha tempo suficiente para estar disponível sempre que seu filho pedir e lhe dar tudo que estiver e o que não estiver ao seu alcance. Em outras palavras, uma mãe que sacrifica o seu bem estar em prol dos mimos da criança. Enfim, para ser uma mãe boa atualmente, a mãe deve anular a sua identidade de mulher, esquecer suas conquistas e voltar a ser a mãe devotada de séculos atrás. Claro que ao ler essas definições, muitas mulheres poderão se identificar com essa cobrança e também perceber que ser uma mãe boa é impossível, pois tais pressupostos não condizem em nada com a realidade vivida pela mãe de carne e osso. No entanto, essas mesmas mulheres que percebem tal impossibilidade tentam, ainda, fazer tudo que é ditado por uma força midiática que tem o poder de ditar as regras e “convencer” a mulher que quanto mais seu filho estiver no centro de sua vida, melhor. A consequência dessa nova opressão feminina são mulheres-mães frustradas por não conseguirem fazer tudo que lhes é

mandado. A culpa materna, então, entra em cena com mais força ainda. Mas qual seria o objetivo de tudo isso? Como as mulheres não percebem que elas mesmas criaram uma cilada da qual está cada vez mais difícil se desvencilhar dela?

Depois de muito comemorar as conquistas feministas, as mulheres não demoraram a perceber a impossibilidade de conjugar os dois papéis: ser mãe e fazer de tudo para garantir a permanência de tais conquistas trabalhando fora. Levou tempo para a mulher ter espaço para verbalizar o que elas já sabiam há um bom tempo: “do mesmo modo que os homens não nascem pais. As mulheres, apesar de seu aparato biológico, também não nascem mães. E do mesmo modo que a paternidade não satisfaz o projeto de vida do homem, a maternidade, por si só, pode não preencher o projeto de vida da mulher” (Rocha-Coutinho 1994: 45). A literatura, enquanto um veículo das mudanças sociais e culturais de um povo, não ficou isenta de apresentar os dilemas dessa nova mulher.

Recentemente, a obra da psicanalista norte-americana Barbara Almond, *The monster within: the hidden side of motherhood* (2010), foi recusada por diversas editoras, por considerarem suas ideias sobre a maternidade um tanto quanto fortes para serem lidas por mães de verdade. E mesmo depois de ter encontrado uma editora pronta a correr os riscos, as críticas mais ferrenhas vieram de muitas mães, para surpresa de muitos, mas não para a própria autora. Baseada em relatos de suas pacientes, a psicanalista, que também é mãe, já havia se surpreendido com o grande número de mulheres dispostas a pagarem um alto preço para comprovar se realmente a maternidade traria tudo aquilo que lhes era prometido e, é claro, frustraram-se. Ela sabia muito bem do que estava falando, e o lado “monstruoso” da maternidade era muito mais comum do que se pensava. Ayelet Waldman, outra autora disposta a tirar o pano que mascara as reais dificuldades da mãe moderna, também teve dificuldades em falar das verdades vividas pela mãe de hoje. Em seu livro *Badmother: a chronicle of maternal crimes, minor calamities, and occasional moments of grace* (2009), a autora não se intimida em alertar outras mulheres-mães que ainda insistem em reproduzir uma forma de maternidade utópica. Waldman escreve, baseada em suas próprias experiências, como é ser policiada e julgada por outras mães (2009: 5).

Se trabalhos como de Barbara Almond e de Ayelet Waldman ainda despertam a fúria de muitas mulheres, que preferem acreditar na existência de um amor materno inato a toda e qualquer fêmea, os textos literários, principalmente os

de autoria feminina, que apresentam o problema, mesmo que de forma ficcional, também sofrem certa desconfiança por parte de leitoras-mães. Mesmo que se faça uma leitura contextualizando historicamente o comportamento de mães que fogem ao estereótipo da mãe perfeita, a ideia da mãe devotada aos seus filhos se tornou o ideal a ser seguido por muitas mulheres.

Esta pesquisa não se pautou ou se preocupou em relatar as relações maternas de sucesso na literatura brasileira. Mesmo porque não foram encontradas relações felizes entre mãe e filhos, principalmente se for considerada a relação entre mãe e filha. O interesse literário é muito mais o de conhecer e o de questionar os fatores que interferem nessas relações, quais contribuem para a construção social da identidade materna em tempos de tantos conflitos femininos. Ainda que não seja este o interesse principal do texto literário, é preciso reconhecer que há mulheres muito bem resolvidas nos seus papéis de mulher, esposa e mãe, caso contrário o amor materno teria se tornado a maior invenção da história cultural. Então, por que a literatura, mais especificamente a de autoria feminina se propõe a representar as relações maternas e filiais construídas sobre um palco de tantos conflitos?

É essa resposta que esse estudo procurou saber através de um percurso não só histórico como também cultural da concepção dessas obras. Como o cerne dessa situação foge ao ideal materno pregado pelos dogmas culturais, foi necessário investigar as raízes culturais do arquétipo materno que existe hoje. Por isso, o primeiro capítulo desse trabalho, “Pano de prato”, tem como proposta mostrar o resultado da investigação sobre as origens do mito do amor materno, como, onde e por que ele surgiu, procurando como faz o pano de prato recolher aqui e ali um tanto de lágrima, um tanto de algo que se quer esconder, e melhorar a compreensão geral das coisas. Também, para mostrar um pouco como a ciência passou a compreender o surgimento do sentimento da mãe para com o filho. Um olhar para o passado do Brasil contribui para atestar que esse sentimento foi criado em solo brasileiro com grande influência da herança cultural portuguesa e das bases judaico-cristãs. A maternidade sempre foi um indicativo importante da situação da família brasileira, por essa razão as estatísticas do IBGE revelam a importância da mulher não só dentro dos lares brasileiros, como também a sua influência na sociedade. Acompanhar os resultados dessa pesquisa ao longo de tantos anos ajuda a entender melhor quais fatores foram decisivos para o tipo de maternidade que se

tem hoje e perceber que suas consequências não estão diretamente ligadas somente aos filhos, mas vai muito além deles.

O capítulo seguinte, “Quem conta um conto...”, explica as razões da escolha de se trabalhar com narrativas de curto fôlego, como também busca saber quem são as Sherazades brasileiras, mulheres que confeccionam as tramas de uma poética da maternidade na literatura. Para que as mulheres pudessem ser estudadas ou, que antes mesmo, pudessem ser escritoras, houve a necessidade de saber um pouco mais sobre a entrada das mulheres no mercado editorial, suas lutas para serem reconhecidas e poderem participar dele de forma igualitária. Mesmo que, infelizmente, não se possa ainda afirmar que não há mais restrições para elas, existem pessoas importantes que foram fundamentais para que elas adentrassem esse universo, como os organizadores de antologias de contos de autoria feminina, cujo trabalho de revisão e atualização do cânone literário brasileiro permite o acesso, hoje, a muitas dessas produções. Uma das possibilidades críticas de se vislumbrar tais textos se dá por meio dos estudos de Elaine Showalter e de sua corrente crítica denominada Ginocrítica. Com tal abordagem, principalmente pelo seu viés cultural, todo um universo feminino pode ser questionado, desde o papel da escritora até as possíveis consequências ao se tirar o pano que encobria os conflitos maternos para as próprias mulheres.

No capítulo três, “A poética da maternidade: suas vozes e encantos”, são elencadas as escritoras brasileiras da maternidade que terão alguns de seus textos analisados no capítulo seguinte. Esse capítulo possibilita conhecer um pouco mais de cada uma das autoras, o que publicaram e como a sua produção literária trata a poética da maternidade. Com isso, aquelas autoras que ainda não são tão conhecidas do grande público leitor podem ter um espaço de representação.

No capítulo final, “Pinturas e molduras da maternidade”, há um total de 26 contos analisados. Agrupadas sob molduras distintas da maternidade, essas análises expõem os conflitos maternos e filiais, quase sempre sem solução. São mães, filhas e filhos cujas histórias foram investigadas para tentar responder a hipótese inicial de toda essa pesquisa: haveria na literatura de autoria feminina outras Donas Anitas, outras mães que não amam seus filhos, ou seria coisa de Clarice Lispector? A resposta se encontra nas análises dessas narrativas de curto fôlego escritas por mulheres, bem como toda uma discussão sobre as possíveis

razões da existência de tipos desviantes, de mulheres e filhos que não se enquadram no papel esperado para cada deles.

A imagem cultural e social que se faz da mulher-mãe no Brasil do século XXI continua sendo a da *La Pietá*, mas os motivos que fazem a mãe segurar seu filho no colo são os mais variados possíveis. Poderia, até mesmo, questionar se a mulher quer mesmo abdicar o estereótipo judaico-cristão da maternidade.

Os textos de autoria feminina se propõem a questionar o discurso hegemônico sobre a maternidade, procurando nas lacunas dos textos marcas que somente a interferência da autoria feminina poderia preencher. As análises têm como objetivo mostrar que o discurso da maternidade não é mais velado. Um olhar mais apurado para tais narrativas só será possível ao situar o texto literário cultural e historicamente, como bem propõe a Ginocrítica. A análise dos contos procura a expressão da mulher ao tratar a temática da maternidade que recupera uma imagem feminina livre de seu estereótipo de inferioridade e que então pode narrar sua própria história.

## CAPÍTULO I

### PANO DE PRATO

*Quanto mais sólida é a construção de uma casa, mais “estável” é a família que a habita. (Ricardo 1959: 222)*

A questão mais paradoxal na vida da mulher do século XXI está centrada na maternidade, pois a mãe ainda sofre as imposições sociais que exigem dela total abdicção, enquanto corporificação do mito do amor materno. Ela é aquela que conquistou o seu lugar na sociedade, principalmente no mercado de trabalho, mas que no seu ambiente doméstico ainda cumpre a sua dupla jornada. É esse conflito que simboliza a vida da mulher contemporânea e parece não haver conciliação possível entre a maternidade e o trabalho. E ainda, se ser mãe não é mais o ápice da vida feminina, então qual lugar a maternidade ocupa? Levando em consideração este dilema feminino, procura-se entender aqui, por meio de um percurso histórico, como a maternidade chegou a essa encruzilhada: ou a mulher trabalha ou ela é mãe.

Ser mãe no Brasil, em pleno século XXI, não é tarefa fácil, pois o auge das lutas feministas mostrou à mulher outra identidade existente por debaixo do “pano” que escondia verdades das relações familiares, afetando diretamente o seu papel de mãe. Essa afirmação exige que se revise a colonização brasileira e os primeiros agrupamentos familiares, para identificar as origens da formação da mãe brasileira. Logo, tais questões exigem um olhar mais apurado para as raízes do mito do amor materno, como ele surgiu, a sua permanência e o que a ciência tem feito para desmistificá-lo, diminuindo a culpa materna.

Depois de buscar uma explicação para o surgimento do mito no Brasil, quais as suas influências e como a ciência tem atuado para “desmenti-lo”, será possível, com um levantamento histórico sobre a maternidade, compreender como e por que a mulher-mãe brasileira é assim. Esse percurso histórico será feito partindo dos resultados obtidos com as pesquisas do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, IBGE, uma vez que tais dados propiciam um olhar apurado para a mulher, para a mãe e para as condições de trabalho. Os mesmos resultados mostram o surgimento da mãe deslocada, aquela que não se enquadra mais naquele ideal materno que vinha sendo reproduzido até então, e revelam que isso

aconteceu em virtude dos acontecimentos sociopolíticos pelos quais o país passou recentemente.

Assim, essa mãe deslocada passa a viver o conflito da maternidade, situando-se no limiar entre o desejo de ceder ao chamado da natureza e não conseguir atender às demandas sociais que são exigidas dessa nova mulher. Talvez esse seja o ponto de partida e o de chegada de todas as discussões feitas nesse trabalho – a mulher ainda deveria ser mãe? Ou se poderia questionar até quando se impingirá o estigma de ser chamada mãe deslocada, mãe desviante, por questionar que tal forma de maternação não condiz mais com a nova forma de ser mulher.

### 1.1. FILHOS – A RESPOSTA À NATUREZA?

Ao traçar uma retrospectiva histórica, Simone de Beauvoir busca entender como a mulher chegou ao extremo da sua condição submissa ao sistema, à cultura, à sociedade machista e, também, ser subjugada pelos seus pares – a própria mulher. Ela parte da afirmação de Aristóteles: “A fêmea é fêmea em virtude de certa carência de qualidades” (1980a: 13) e segue por todas as instâncias que corroboraram para que a mulher fosse subjugada aos ideais patriarcais: “por mais longe que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas ao homem: sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não *aconteceu*” (Beauvoir 1980a: 13). Somente no final do século XIX, a ciência descobriu como a mulher participava do processo de reprodução, pois, até então, ela era considerada simplesmente como um repositório de sêmen. Depois de se admitir que ela era fundamental para gerir a vida, a mulher se viu diante de outro problema.

A mãe, a partir da gestação, passou a se ver e ser vista como um ser duplo, a mulher e a mãe, talvez seja o aleitamento materno o responsável por influenciar no grau de dependência entre ela e o bebê. Seria ilusão ela pensar que, depois desse período, a sua “liberdade” seria restituída, uma vez que ela passa a perceber que o elo com seu bebê será para toda a vida. Essa relação “masoquista” foi e, ainda hoje, é vendida a todas as mulheres aptas à reprodução como a forma mais ativa de prazer como bem afirmou Beauvoir: “a fêmea abdica em prol da espécie que reclama essa abdicação” (1980a: 43).



Esse total desprendimento foi muito difundido e acabou sendo revestido por uma aura de sacralidade que perpetuou o mito do amor materno, isto é, que a partir do nascimento da criança, a mãe se devota totalmente a ela e se negará para sempre como sujeito. Isso mostrou ao longo da formação da sociedade, sobretudo a capitalista, que ser mãe seria instintivo, inerente a todo ser feminino e que só estaria completo se, culturalmente imposto a ele, o ciclo se fechasse: crescer, casar, ser mãe e morrer. Nancy Chodorow, em seu livro *Psicanálise da maternidade*, afirma que “esse pressuposto [maternação como fato natural] é questionável, dado o grau em que o comportamento humano não é determinado instintualmente, mas mediado culturalmente” (1990:31).

O movimento feminista sempre lutou contra o Essencialismo Biológico, aquele que afirmava que haveria apenas uma diferença sexual entre macho e fêmea, concentrando sua definição na diferença anatômica ou biológica. Para Thomas Bonnici, o “essencialismo se concentra na **diferença** anatômica ou biológica, uma série de **estereótipos** é construída: o macho é forte, ativo, racional; a fêmea é fraca, passiva e instintiva” (2007: 79, grifo do autor). A cultura ocidental foi por muito tempo dominada pela lógica dessa descrição, por isso não é de se surpreender que serem reconhecidas somente em detrimento da sua capacidade reprodutiva causou a fúria de muitas mulheres.

Com *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir se mostrou uma das vozes mais libertárias desse tipo de pensamento. Uma das questões mais relevantes para ela era buscar elementos suficientes para distanciar a mulher do seu destino biológico, conseqüentemente um dos pontos defendido por ela era se posicionar contra a maternidade. Alice Schwarzer, no prefácio de sua entrevista com Beauvoir afirma:

Que disse Simone de Beauvoir sobre a maternidade? Que ela não é a missão essencial da vida da mulher. Que a capacidade biológica (de pôr filhos no mundo) não implica obrigatoriamente o dever social da maternidade (educá-los). Que a maternidade não é, em si, um ato criativo. Que nas condições de vida atuais, ela reduz frequentemente a mulher a uma verdadeira escravidão, acorrenta-a a casa e/ou a esse papel. Que por todos esses motivos é necessário refutar a ideologia da maternidade, [...]. E ainda que foram os homens que inventaram e atribuíram às mulheres esse ‘papel maternal’. (1986: 17)

Esse destino, portanto, foi duramente rejeitado pelas feministas por se basear na diferença biológica para determinar o sexo, pois era visto como uma maneira de legitimar a opressão que a mulher sofria. Nancy Chodorow também argumenta se seria justo destinar o cuidado da criança somente à constituição biológica da mulher: “Se há uma base biológica ou instintual para o cuidado paterno e materno ocasionado pela gravidez, parto ou lactação, qual é o seu real período de tempo? [...] queremos saber se é biologicamente mais natural para a mulher o cuidado dispensado à criança” (1990: 34). O destino biológico, tão repudiado por Beauvoir no seu primeiro volume, volta à cena no capítulo “A mãe”: “É pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; a maternidade sua vocação ‘natural’, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie” (1980b: 248), mas atesta que há mais de um século tal decisão não seria mais abandonada à natureza e sim à vontade, mostrando como tal vontade de maternar foi ficando a cargo da mulher.

As tentativas evolucionistas são incansáveis em justificar a capacidade materna como instinto. Chodorow expõe várias teorias e aponta as falhas de cada uma delas, por exemplo, a questão do amor inato pelo filho. Se fosse assim, como justificar, então, os casos que a mãe se recusa cuidar de seu recém-nascido e/ou alimentá-lo ao peito e chega, até mesmo, a abandoná-lo? A questão fisiológica determinaria sua capacidade de dar à luz e provimento alimentar nos primeiros meses de vida, mas daí destiná-la às responsabilidades rotineiras por isso estaria muito mais atrelado à divisão de trabalho do que questões imanentes ao gênero.

Não somente as correntes de cunho biológico contribuíram para uma determinação do instinto materno, mas também psicanalistas, ginecologistas e obstetras, cientistas sociais, fisiologistas e psicólogos fisiológicos atestaram “que as mulheres têm um instinto maternizante, ou instinto materno e que, portanto, é ‘natural’ que maternem, ou mesmo que elas *devam* por isso maternar” (Chodorow 1990: 40). A afirmação do instinto materno é apregoada por psicanalistas muito influentes como Alice e Michael Balint, Therese Benedek, Donald Winnicott, Judith Kesternberg e, ainda hoje, influencia sobremaneira a formação e o pensar em relação à maternidade.

Mesmo com todas as conquistas femininas, a maternidade ainda pode ser considerada, por muitas, como o auge na sua “carreira” de fêmea. O

estrondoso crescimento de clínicas de reprodução assistida em todo o mundo comprova que a mulher é capaz de tudo para ser mãe, havendo nesse fato uma “obrigatoriedade” da maternidade e que seu amor materno deveria ser inquestionável. Hoje, temos mães fabricadas mais do que nunca. Se antes da pílula anticoncepcional, a realização da maternidade se dava pelo acaso, pelo “destino”, agora ela escolhe ser mãe. Compreendem-se aqui aquelas com acesso à cultura, à informação, que acabam sendo as que têm melhores condições sócio-econômicas. Com respeito a essa disparidade entre mães advindas de distintas camadas sociais, Badinter afirma que:

Desde que as mulheres controlam a fecundidade, assiste-se a quatro fenômenos que atingem todos os países desenvolvidos: declínio da fertilidade, elevação da idade média da maternidade, aumento das mulheres no mercado de trabalho e diversificação dos modos de vida femininos. (2011: 27)

A mulher que tem problemas para engravidar também sofre preconceitos da sociedade e dela mesma ao atestar que, aquela que nasceu para gerar a vida, fracassou. Nesse contexto, surgem as clínicas de reprodução assistida, competindo, como qualquer outro empreendimento do mercado capitalista, pela sua clientela despendendo para isso, considerável investimento em publicidade e tecnologia. Mas, essas mães fabricadas não estariam novamente reproduzindo o mito do amor materno? Se sou mulher, devo, a todo custo, ser mãe? A mulher volta ao lugar idealizado da maternidade via tecnologia. A idealização da maternidade traz em si muitos fatores excludentes, como condição financeira e emocional da mulher. Para sua concretização, a mulher deve ter um suporte financeiro estável que lhe permita ficar em casa sem preocupação, alienando-se de tudo que não seja cuidados com o filho.

Toda essa tecnologia que vem sendo desenvolvida para suprir as deficiências maternas também tem despertado certas suspeitas sobre as reais intenções por trás dessa evolução. David Le Breton, em sua obra *Adeus ao corpo* (2003), faz algumas previsões de como essa artificialização da maternidade pode levar a mulher à total perda de controle sobre o seu corpo. Para o antropólogo francês o corpo tem sido encarado cada vez mais como apenas mais um acessório, e no caso da mulher, a busca por uma reprodução assistida diminui não só o papel da mãe nesse processo, como quase anula a participação do pai:

[e]ssa repulsa explicita à maternidade (e à mulher?), esse ódio confesso do corpo que leva a controlar mesmo grosseiramente os processos naturais levam a pensar que um dia, de fato, as crianças nascerão dessa maneira, disponíveis aos remanejamentos físicos e genéticos, à escolha do sexo, à triagem de sua qualidade genética. Crianças sem mãe, sem pai, cultivadas em uma proveta, incubadas por máquinas antes de ser entregues com garantia e serviço pós-venda aos doadores de gametas. (Le Breton 2003: 77)

As previsões de Le Breton vão sendo confirmadas, pois o corpo da mulher já é visto por alguns especialistas como um ambiente de alto risco para o desenvolvimento do feto. Com o poder de controlar cada vez mais de perto a gestação de uma criança, não é impossível de se imaginar que, em um futuro muito próximo, a ectogênese (a maturação do feto em incubadora artificial) será o caminho comum para a mulher se tornar mãe.

Com a transferência da maternidade natural para o comércio de mães e crianças, o corpo vai perdendo a sua importância. Se para muitas sociedades é ele o responsável pelo processo de individuação que estabelece a fronteira da identidade social (Le Breton 2003: 86), não haverá mais uma fisiossemântica, como diz Le Breton (2003: 69), logo o corpo não fará mais sentido. Em meio a essa discussão, a importância que a mulher tinha em muitas culturas, pautada pela sua capacidade reprodutiva, irá se extinguir para sempre. Se a mulher moderna procurou fugir dessa importância cultural, com os processos de eugenismo ela não só pode perder sua importância como também sua própria identidade por não controlar mais o seu próprio corpo, pois ele passará a ser visto como um lugar impróprio para gerar a vida. Isso revela que a discussão sobre a maternidade intimamente ligada à identidade feminina está apenas começando.

De fato há inúmeros problemas que envolvem a maternidade. Aminatta Forna, em seu livro *A mãe de todos os mitos* (1999), relata o resultado de uma extensa pesquisa sobre o assunto. As entrevistas com mais de sessenta mulheres revelam que o mito da maternidade continua sendo perpetuado com ajuda insistente das próprias mães. Para a autora, o mito da maternidade é o mito da “Mãe Perfeita”, ela deve ser completamente devotada a esse papel. Deve ser a mãe que compreende os filhos, que dá amor total e, o que é mais importante, que se entrega totalmente, sendo capaz de enormes sacrifícios. Forna conclui que a “ideologia que acompanha o mito da mãe perfeita só pode conceber uma maneira de ser mãe, um estilo de maternidade exclusiva, aprisionada, mãe em tempo integral, [...] a atitude

em relação às mães continua colada na idade das trevas” (1999: 11-12). Há, ainda, a obrigatoriedade de ser fértil e ter instinto maternal.

Outras pesquisas, semelhantes a de Forna, mostram que essa mãe idealizada está em constante conflito com a “mãe real”. Como alguém conseguirá cuidar de outra pessoa se ela não se sente pronta para isso, ou se ela sabe que não será tudo o que se espera dela? As necessidades da sociedade são outras, milhares de lares contam financeiramente com a sua contribuição. Consequentemente, as mulheres não trabalham somente para conseguir sua independência, nem para ter prazer, como comprar roupas e sapatos da moda, pois as que trabalham fazem-no para sobreviver num mundo impiedoso que não poupa nem as “santas mães”.

Beauvoir também ressalta que somos frutos dos tabus sociais que nos cercam: “Não é enquanto corpo, é enquanto corpos submetidos a tabus, a leis, que o sujeito toma consciência de si mesmo e se realiza: é em nome de certos valores que ele se valoriza. E diga-se mais uma vez, não é a fisiologia que pode criar valores” (1980a: 56) e ainda exige um repensar sobre o que a humanidade fez da mulher-mãe. Muito mais do que uma obrigatoriedade, o amor materno é um construto social e cultural e, assim, a mulher pode racionalmente decidir pela maternidade ou não. Aquelas que se recusam em atender ao chamado da natureza podem estar revelando um amor materno diferente, para não dizer maior. A mulher que assume não querer ser mãe é aquela que tem consciência do que esse papel exige e reconhece não ser capaz ou não estar pronta para cuidar de uma criança. Esse tipo de mãe ainda é minoria e se torna alvo de críticas, por sua vez, muito cruéis. No entanto, o perfil das mulheres que retardam a maternidade ou, simplesmente, a eliminam do seu projeto de vida é o de pertencentes da classe média ou alta, com um bom nível de escolaridade e pleno acesso aos meios de comunicação.

A camada mais pobre da população, ainda, reflete o perfil da mulher biológica, que somente cumpriria o seu legado se destinada à procriação. Beauvoir lembra que a sociedade não é uma espécie e que seus costumes não se deduzem da biologia, mas que o ser social seguiria uma segunda natureza “que é o costume e na qual se refletem os desejos e os temores que traduzem sua atitude ontológica” (1980a: 56). Assim, a mãe pobre está imersa em costumes passados de geração a geração, obedecendo a essa segunda natureza por não ter sido lhe apresentada alternativa.

O aborto é outro assunto muito controverso. Muito defendido pelas feministas que seguiam os passos de Beauvoir, o aborto foi motivo para muitas se tornarem feministas e ao mesmo tempo para afugentar tantas outras. Quando a filósofa francesa escreveu *O segundo sexo*, em 1949, ainda não havia a pílula anticoncepcional, e ela faz um levantamento de outras técnicas contraceptivas destacando, dentre elas, o aborto. Este foi o modo mais eficiente das mulheres mostrarem total controle sobre seus corpos e rejeitarem passar a vida como uma serva a procriar. Se hoje a preocupação é não gerar filhos indesejados através de técnicas mais modernas de contracepção, foi justamente para evitar o aborto que se pôde chegar a elas. Foi com a pressão de uma mulher, Margaret Higgins, que em 18 de agosto de 1960 o médico Gregory Goodwin Pincus lançou no mercado americano a pílula que daria a liberdade sexual que faltava à mulher. Mesmo não abandonando o aborto, a pílula e seus variantes continuam sendo a forma para a permanência da liberdade feminina.

Muitas justificativas existem contra o aborto, uma delas é o apelo que se faz ao amor instintivo que a mulher teria. Elisabeth Badinter, em seu mais recente trabalho, *O conflito*, questiona se “o apelo sempre renovado do instinto materno, e dos comportamentos que ele pressupõe, não é o pior inimigo da maternidade!” (2011: 13). A autora destaca que hoje a mulher tem outras opções diante da maternidade. Seria, então, óbvio pensar que aquelas que decidiram por ela, atendendo ao apelo biológico ou cultural fossem melhores mães. Mas não foi o que aconteceu: “não apenas porque a liberdade de escolha talvez seja um embuste, mas também porque ela aumenta consideravelmente o peso das responsabilidades em um tempo em que o individualismo e a ‘paixão de si’ nunca foram tão poderosos” (Badinter 2011: 25). Por sua vez, Nancy Chodorow também critica as teorias que admitem que a maternidade sofreria as imposições sociais, psicológicas e biológicas como sendo naturais e a falha maior destas seria não explicar, ou pelo menos não questionar, a reprodução da maternidade pelo “prisma cultural nem no seio das sociedades modernas” (1990: b30).

Com a liberdade conquistada pela mulher, muitas questões exclusivamente femininas puderam ser compartilhadas e questionadas à luz de novas teorias e descobertas. Seguidora de Beauvoir, Elisabeth Badinter procurou dessacralizar a maternidade investigando como e a favor de que a “ideologia maternalista” fora criada, levando muitas mulheres a pensar que sua única e

exclusiva função para ter vindo ao mundo era a procriação. Esse maternalismo culturalmente instituído faz com que não somente as mulheres, mas também toda a sociedade à sua volta pensem que o vínculo entre mãe e bebê é natural. Mas como explicar as mulheres que não se realizam na maternidade, se ela deveria fazer aflorar um amor materno inato a ela? Badinter afirma acreditar “que uma mulher pode ser ‘normal’ sem ser mãe, e que nem toda mãe tem uma pulsão irresistível a se ocupar do filho” (1980: 11). Beauvoir também compartilhava a ideia de que

[u]ma tal obrigação nada tem de *natural*: a Natureza não poderá nunca ditar uma escolha moral; esta implica um compromisso; dar à luz é assumir um compromisso; se a mãe não o cumpre a seguir, comete um erro contra uma existência humana, contra uma liberdade; mas ninguém lho pode impor. (1980b: 290)

Depois dessa breve explicação a respeito da maternidade vir a ser um cumprimento biológico em pleno século XXI, faz-se necessário aprofundar algumas questões acerca da história do mito do amor materno que possam responder como ele surgiu e por quais razões ele ainda permanece vivo, mesmo contradizendo todos os avanços e conquistas nessa área.

## 1.2. MÃE – O NASCIMENTO DE UM MITO

Todas as mães amam seus filhos? E os amam da mesma maneira? Até muito pouco tempo, possivelmente a resposta seria afirmativa. Trabalhos como os de Barbara Almond e Ayelet Waldman mostram que hoje, porém, a mulher-mãe conseguiu tal liberdade para admitir que ter um filho é o momento mais sublime de suas vidas, mas que, mesmo assim, ela não se sente tão completa, e que ser mãe é uma das mais árduas tarefas. Muitas admitem que estão cansadas de atuar nesse papel em tempo integral e que ser mãe, sim, tem seu lado ruim. Mas por muito tempo, a situação foi completamente diferente.

### 1.2.1 Mamãe, Eu Quero Mamar!

Estudando o passado demográfico da França, Elizabeth Badinter descobre que mães de todas as classes sociais utilizaram o serviço das amas de leite, mesmo sabendo das condições precárias nas quais esse serviço era prestado.

Quase todas as mulheres que podiam pagar, recorriam a ele e o resultado desse costume foi um decréscimo vertiginoso na demografia daquele país. Segundo ela, em Paris de 1780, das vinte e uma mil crianças que nasciam anualmente, apenas mil eram amamentadas pela própria mãe. Sobre a mãe que contratava uma ama de leite, mesmo sabendo das condições precárias de higiene e que só voltaria a ver seu filho por volta dos cinco anos, caso este sobrevivesse, Badinter se questiona como essa mãe, que pouco se importava com o seu filho, acabou se transformando no modelo que se tem hoje.

A Igreja teve papel fundamental para que a mãe do século XVII e XVIII reproduzisse aquele comportamento materno, associando à criança o peso do pecado original, pregando que ela era tão pecadora quanto seus pais. Assim, ela destinou às crianças um período muito austero, defendendo sua correção com varas e palmatórias e suas ideias foram amplamente divulgadas e seguidas até o fim do século XVII. À ideia da criança ser um ser maligno foi creditado o início do mercado de amas-de-leite na Europa. Quanto mais cedo ela era entregue, menos laços afetivos eram criados e a mãe sofreria menos a sua ausência. A Igreja reforçou a entrega da criança na mais tenra idade por ter considerado a amamentação um ato despuerado e que causava constrangimento. Quanto mais a criança e o novo valor de infância se faziam presentes, mais a Igreja considerava a sua natureza maligna, porém acharam que os responsáveis em inculcar-lhes a disciplina e a retidão moral deveriam ser os pais. A história mostra que aos maridos não coube essa tarefa, que foi passada logo para as mães. A partir de então, elas foram consideradas pela Igreja muito mais do que um ser fraco e inferior, ganharam importância no propósito eclesiástico – os filhos só seriam homens de bem se a responsabilidade da mãe fosse muito além da de alimentá-lo. Assim, o laço entre maternidade e moralidade se tornou a pedra angular da ideologia materna (Forna 1999: 46).

O costume de entregar os bebês a outras mulheres poderia ser justificado por fatores econômicos. Aquelas que precisavam trabalhar para ajudar no sustento da casa poderiam ter mais razão ao recorrer às amas-de-leite, porém, o que se viu foi que era muito mais comum isso acontecer entre as mães mais abastadas. Philippe Ariès aponta que de “fato, apesar da propaganda dos filósofos, os meios ricos, nobres e burgueses, continuaram a entregar suas crianças a amas-de-leite até o fim do século XIX, ou seja, até o momento em que os progressos da higiene e da assepsia permitiram utilizar sem riscos o leite animal” (2006: 163).



Assim, muitas mulheres das classes menos favorecidas acabavam copiando o que as mais ricas faziam, como se seguissem uma moda imposta pelos padrões da alta sociedade (Badinter 1980: 83).

Ironicamente, no final do século XVIII, quando as mulheres começaram a cuidar elas mesmas de seus filhos, foram as mais abastadas as últimas a aderirem à amamentação. Estas acataram a nova ordem – das mães amamentarem seus filhos – mas de uma forma diferenciada. Como tinham condições financeiras e espaço em casa, elas traziam para dentro de seus lares a ama-de-leite para ficarem sob os seus cuidados de higiene, mas a criança permanecia sob responsabilidade delas que passaram a ser chamadas de preceptoras ou governantas. A criança ficava em casa, raramente era cuidada pela própria mãe, e, caso ela não pudesse contar com uma preceptora, mandava-a, assim que possível, para um colégio interno, do qual só saíria quando adulta.

Passados tantos séculos de inúmeras mortes prematuras, a criança, ou melhor, a falta dela fez com que a sociedade francesa repensasse sua cultura materna. Muitos foram os fatores que fizeram com que a criança passasse a ocupar o centro da sociedade, sobretudo a preocupação demográfica uma vez que os dados apontam que entre o século XVII e XVIII, para cada mil crianças nascidas vivas, somente 525 chegavam a completar dez anos de idade (Badinter 1980: 115). Com o objetivo claro de aumentar o número de sua população, a França passou a dar mais atenção aos cuidados maternos, principalmente o período dos primeiros meses de vida quando ocorria o maior número de mortes.

A principal causa de morte dos pequeninos era a alimentação, pois como uma mesma ama-de-leite era responsável por muitas crianças, era evidente que ela não teria condições de amamentá-las de forma satisfatória. Isso sem falar que seu próprio filho ficava à mercê da sorte. Sem ter leite suficiente para aquelas sob seus cuidados, essa mulher recorria a formas de alimentação sem nenhuma higiene, causando, entre outros problemas de saúde, a diarreia, a principal causa de morte dos pequenos. Era emergencial uma medida para reverter esses dados. Quando os investigadores da polícia francesa atestaram que as crianças cuidadas pelas suas próprias mães morriam duas vezes menos, tal medida passou ser preconizada como o ideal a ser seguido a partir de então.

Muitas podem ter sido as razões para que se quisesse que a mulher cuidasse ela mesma de seu filho dentro do lar. Se por um lado, há evidências que

comprovam o interesse do homem em manter as mulheres em casa por meio da maternidade, o índice de mortalidade não deixava de ser uma razão também humanitária para essa preocupação. Feministas como Badinter veem esse retorno dos cuidados maternos uma forma de tirar da mulher qualquer chance de adentrar o espaço do homem – o público. Para encerrar a mulher em casa, a melhor maneira seria dando a ela quantos filhos pudesse. Mas, mesmo com todas essas tentativas, foi a mulher francesa a que conseguiu mais liberdade na sociedade do que as habitantes de outros países da Europa. Sobre essa liberdade requisitada pelas mulheres, Elisabeth Badinter afirma:

Pais e maridos, porém, não viam com tão bons olhos essa avidez de cultura. Como não podiam eliminar-lhe a causa, tudo fizeram para minorar-lhe os efeitos. Do fim do século XVI a meados do século XVIII, a maior parte dos homens, e os mais eminentes deles, uniram-se para tentar com um mesmo discurso, dissuadi-las de seguir esse caminho. De Montaigne a Rousseau, [...] conjuram-nas a voltar às suas funções naturais de dona-de-casa e de mãe. O saber, diziam eles, estraga a mulher, distraíndo-a de seus deveres mais sagrados. (1980: 93)

Exaltar as características de uma boa mãe e condenar as que não eram tão boas assim foi a primeira manifestação do mito do amor materno. Por mais diversas que possam ser as razões que levaram as mulheres a cuidar de seus filhos, é certo que a amamentação no seio da própria mãe foi imposta a elas através de publicações produzidas em massa como também a associação das palavras “amor” e “materno”, promovendo, assim, a exaltação de um sentimento que deveria ser inato a toda mulher. Mesmo que o número de mulheres alfabetizadas fosse reduzido, a reprodução do modelo ideal passou a ser vista como um comportamento a ser seguido.

Além de interesses econômicos, a maternidade foi exaltada, também, devido aos valores iluministas – igualdade e felicidade individual (Badinter 1980: 135). Jean-Jacques Rousseau teve papel fundamental para cativar as mulheres e fazer “aflorar” o seu instinto maternal não somente com a publicação de *Émile*, mas também de *Le contrat social*, ambos de 1762. Nessas obras, as mulheres foram, pela primeira vez, enaltecidas por serem mães. Uma vez que somente elas poderiam procriar, essa característica biológica foi muito explorada por

aqueles que buscavam persuadir as mães a todo custo. As ideias rousseauianas prevaleceram por muito tempo, adentrando o século XX e perdurando até hoje.

Com as promessas de liberdade e felicidade, a mulher conseguiu no seu relacionamento com o marido mais espaço e passou a ser vista como a rainha do lar. A maternidade representava algo sublime, divino e que a mulher, ao procriar, tornar-se-ia superior ao homem. Essa característica mudou completamente a forma de conceber a maternidade – de um fardo à maior realização da mulher. A amamentação passou de um castigo doloroso a uma forma de prazer quando a mãe, vendo seu filho crescer saudável, seria considerada uma boa mãe. Todas essas vantagens foram gradativamente se transformando em culpa materna (Badinter 1980: 150).

### 1.2.2 Mãe – A Invenção da História

O retorno do cuidado infantil para a própria genitora fez com que ela se deparasse com um mundo totalmente novo. Vale ressaltar que levou tempo para que as amas-de-leite fossem substituídas. A mãe assumiu a função de ela mesma cuidar de seu filho quando ela foi plenamente convencida de que isso seria o melhor para ele. Todos deveriam zelar pelo seu desenvolvimento, assim o “reinado do menino-rei começou porque ele se transformou no mais precioso dos bens” (Badinter 1980: 174).

Para esse bem-estar, foram necessárias mudanças com relação à amamentação, higiene, espaço físico adaptado para os pequenos e substituição das faixas que aprisionavam os bebês por roupas que não lhe impedissem os movimentos. Todo esse cuidado para com a criança, fez nascer a mãe presa ao lar. Sua inserção ao espaço público ficou muito restrita, pois não havia com quem deixar as crianças e o período da amamentação exigia uma vigília constante em torno do pequeno que passava a se alimentar com outros alimentos somente quando lhe nascia o primeiro dente, isto é, por volta dos seis meses de vida. As mulheres, também, não puderam mais trabalhar fora de casa uma vez que ainda não havia creches.

Toda essa demanda de cuidados maternos era totalmente inusitada, e não foi sem relutância que esses novos papéis maternos foram assumidos. Elizabeth Badinter relembra que as mulheres, leitoras de Rousseau, queriam

assumir o modelo pregado por ele como uma forma de mostrar que eram “esclarecidas”. A mesma autora reforça que “as mulheres que se conformaram em massa ao modelo rousseauiano não foram as mais sofisticadas, mas as da burguesia abastada, que não tinham ambições mundanas, nem pretensões intelectuais, nem necessidade de trabalhar ao lado no marido” (Badinter 1980: 181). Portanto, a mãe moderna seria aquela pertencente à média burguesia. Valia mais para ela estar cerrada em seu lar onde reinava absoluta, visando uma oportunidade de promoção.

A maternidade passou a ser associada ao divino e, assim, vocábulos referentes à religião foram sendo incorporados: sublime, renegada, vocação, sacrifício. Não foi difícil a associação dessa mãe à santa mulher, à imagem da Virgem Maria. A imagem de Eva continuou a ser associada às “mulheres da vida”, as quais os maridos procuravam enquanto as suas esposas estavam se “santificando” ao exercer suas funções maternas, pois durante a amamentação, não era permitido que a mãe tivesse relação sexual com medo de que lhe “estragasse” o leite.

A criação dos ideais de maternidade, no entanto, não pôde ser apreciada por todas as mulheres. Mais uma vez, as diferenças sociais excluíram as mulheres pobres das virtudes da boa mãe. Obrigadas a trabalhar em busca de sustento, não dispoñdo de creches e sem qualquer tipo de controle de natalidade, passaram a abandonar suas crianças. Em consequência disso, o sistema de “roda dos enjeitados”, em que a mãe poderia abandonar seu filho sem expor sua identidade, passou a ser muito usado não apenas por aquelas que não podiam cuidar dos próprios filhos, mas acabou sendo uma maneira fácil e “segura” para depositar filhos indesejados, frutos de relações fortuitas (Badinter 1980: 190).

Como mito do amor materno, surgiram também as mulheres que insistiam em provar que ele não era inato a todas as “fêmeas”. Continuavam a apareceras mães negligentes, que por terem boas condições financeiras entregavam às babás o cuidado do seu filho dentro de casa. O aleitamento artificial também surge, e a mamadeira de leite de vaca não substituiria somente as mercenárias amas, mas também o seio da mãe.

As ideias de Rousseau não só fizeram surgir uma mãe extremada nos cuidados com o filho, mas também a culpa daquelas que não podiam assumir o seu dever como era pregado por ele e tantos outros pensadores daquele tempo. A

psicanálise também cumprirá um papel fundamental para a perpetuação desse ideal, sobretudo com relação à culpa materna. Ao afirmar que a felicidade de qualquer ser humano depende da sua relação com sua mãe, Freud criará uma dupla armadilha para a mulher e da qual todas hoje são reféns.

Ecoss do mito do amor materno também se espalharam e rapidamente foram absorvidos e difundidos no Brasil a partir da Independência, quando a abertura dos portos nacionais propiciou um intercâmbio cultural. Numa ânsia de anular todas as influências de Portugal, a França configurou um modelo a ser seguido, copiando-se a moda, a cultura, os gostos, a culinária, a arquitetura. Os ideais do Iluminismo encontraram pouso no Brasil; assim, a maneira de criar os filhos à francesa, enaltecendo o mito do amor materno foi muito difundida, porém, com a sua cor local.

### 1.2.3 A Mãe Tipicamente Brasileira: a Santa-Mãezinha

Mary Del Priore, em seu livro *Ao sul do corpo* (2009), propõe a existência de uma história da mulher-mãe no período colonial brasileiro através de arquivos, documentos e fontes impressas do século XVI ao XVIII. Seu trabalho recupera situações vividas por mulheres comuns para contar a história da maternidade, possibilitando encontrar raízes para esclarecer muitos problemas que cercam a mãe atualmente. Ao relatar certos abusos contra as mulheres, Del Priore descobre práticas culturais e representações simbólicas relacionadas à maternidade, como o parto e os cuidados com os filhos, camufladas pelos poderes que não tinham outra pretensão a não ser “domesticar” a vida da mulher através do seu papel de mãe, no sentido de mantê-la dentro da *domus* (casa) ou confinamento na casa. A historiadora afirma que “adestrar a mulher fazia parte do processo civilizatório, e, no Brasil, este adestramento fez-se a serviço do processo de colonização” (2009: 24).

O projeto de “domesticação” da mulher, pela maternidade, servia também a outro objetivo do Estado: preencher as lacunas demográficas das terras brasileiras. Um maior número de filhos dava prestígio a qualquer casal, significava riqueza, e muitos senhores de escravos se valiam desse subterfúgio para aumentar o número de filhos, mesmo que bastardos, através das relações ilícitas com as mulheres das senzalas. A esse propósito é creditada a oposição da Igreja contra o

aborto e qualquer método contraceptivo, e, também, contra a ida das mulheres para o convento.

Ao rever tal passado, percebe-se o quanto a Igreja e o Estado tiveram influência na construção do mito do amor materno entre as brasileiras, acentuando suas características sociológicas e antropológicas. Nesse contexto, é construído e perpetuado o estereótipo da santa-mãezinha, uma mãe provedora, piedosa, dedicada e, sobretudo, assexuada intensificado pela preocupação da Igreja com a Reforma Protestante. É assim que Mary Del Priore vê nas construções dos oratórios domésticos, no surto mariológico, nas demonstrações pessoais de fé, formas de “renovar o espírito do cristianismo” (2009: 31). A construção da boa-e-santa-mãe se deu em oposição ao comportamento das mulheres “da vida”, contra quem a Igreja se preocupava sobremaneira. Toda mulher que não se enquadrasse no perfil pré-estabelecido deveria ser fortemente atacada. Nele, enquadravam-se não somente as prostitutas, mas as mulheres sedutoras, as mães solteiras e as adúlteras, estabelecendo, assim, a oposição entre Eva e Maria, sendo aquela representada como serva do diabo.

Esse ideal em torno da maternidade, apregoado pela Igreja, deixou às margens toda dificuldade enfrentada pelas mulheres, como problemas de saúde e até risco de perder a vida com sucessivas gestações em um espaço de tempo muito curto. Vale destacar que esse lado “obscuro” da maternidade foi omitido por muitos relatos históricos. Aqueles poucos que enfatizam a recorrência das mulheres em ter mais de dez filhos, sem condições médicas, mostram o quanto elas sofriam. Amparadas pelas comadres, essas mães que pareciam servir só para procriar tentavam suportar o preço que lhes era cobrado por estarem sob um discurso dominante que acalentava seus temores – o religioso. Criou-se uma devoção em torno das mulheres, que conseguiam ser mães, resultando em uma força necessária para sobreviver a todas as intempéries da maternidade como as precárias condições financeiras, de saúde e emocionais. Tais dificuldades, se vencidas, serviam de exemplo para todas as outras e sofrimento era visto como o meio de se chegar à máxima expressão da felicidade encontrada na maternidade.

Para diminuir, ou pelo menos amenizar, as consequências da maternidade em um tempo de tantas dificuldades, foram apresentadas à mãe certas vantagens. Ao ter filhos, a esposa alcançava um *status* maior por garantir ao marido uma descendência, considerado por muitas mulheres como oportunidade de

revanche contra uma sociedade misógina. Foi o nicho onde se abrigaram contra a exploração doméstica e sexual, que se traduzia, muitas vezes, em humilhação, abandono e violência, como comenta Del Priore: “a maternidade apagava as diferenças raciais, culturais e econômicas mais candentes e prestava-se a ser o instrumento de integração do gênero ao projeto colonial” (2009: 42). A mulher também encontrou na maternidade um lugar de refúgio para acalantar sua solidão causada pela indiferença do marido ou quando ele se ausentava por longos períodos de tempo em busca de sustento. Os filhos passaram a representar para a mulher companhia, uma projeção de garantia na velhice. A mãe também passou a servir como instrumento na transmissão de normas e valores tão almejados pela Igreja, pois essa reconhecia sua importância na educação dos filhos que viriam lhe servir, de alguma maneira, no futuro. Um homem educado por essa mulher representava uma forma de saneamento econômico e social.

A investigação sobre as raízes do mito do amor materno na França e como e quando seus ecos chegaram até o Brasil mostra o quanto esses ideais permeiam o comportamento da mulher brasileira ainda hoje. Se não mais se está sob o jugo dos ideais tridentinos, se tanta liberdade foi conquistada, por que ainda é tão arraigada, entre homens e mulheres, a ideia daquela maternidade aos moldes do mito do amor materno? Mary Del Priore conclui que esse processo foi “imantado” e a “mãe passou a ser uma auxiliar do sacerdote e uma representante da legislação. Devota, obediente, dessexualizada e destituída de paixões” (2009: 108). Assim, surgiu o ideal materno que se tem hoje.

#### 1.2.4 A Voz de Rousseau no Brasil

Entre 1879 e 1888, a imprensa carioca veiculou um jornal chamado “Mãe de Família”. Com sua leitura é possível mensurar o quanto dos ideais rousseauianos chegaram até a mãe brasileira. Sonia Maria Giacomini, em seu trabalho “A conversão da mulher em mãe” (1985), estipula que o objetivo dessas publicações era explicitamente doutrinário para a construção da mulher como “senhora e mãe de família”. O trabalho de Giacomini mostra como a mãe brasileira daquele tempo herdou modelos franceses daquele tempo, o que possibilita compreender melhor como se deu a “evolução” da mulher-mãe no Brasil.

O jornal “Mãe de Família” é reconhecido como um “autêntico ancestral da chamada ‘imprensa feminina’” (Giacomini 1985: 72). As senhoras que já eram ou seriam mães constituem o público leitor de tal publicação e, assim, elas podiam ter contato com uma coluna de artigos do médico Carlos Costa, na qual ele ditava as normas a serem seguidas por aquelas que almejavam se enquadrar na figura da mãe perfeita. Esses artigos refletiam os ideais religiosos, políticos, pedagógicos esperados que fossem absorvidos pelas leitoras. O jornal ainda trazia a tradução de textos da obra *O amor materno* do médico francês, Dr. Brochard, citado também por Elizabeth Badinter (1980). Influenciado por Rousseau, o médico estabelecia normas que deveriam ser seguidas por todas as mulheres que desejassem se enquadrar ao modelo em voga da mãe boa. Outrossim, a tradução de trechos de tais artigos era deliberada, almejando por aqui a criação da mesma mãe “perfeita” dos moldes franceses. Os preceitos de tais modos de maternagem, na acepção de Winnicott (1988), como a atitude em relação ao bebê ou os cuidados a ele dispensados, não consideravam a situação econômica de cada mulher; pelo contrário, eles excluía dessa conduta todas as mães que não podiam se cercar exclusivamente de cuidados diretos para com a criança, devido à busca pelo sustento.

Um dos pontos mais ressaltados nos ensinamentos médicos era em relação à natureza feminina: a mulher deveria seguir seu instinto de fêmea e se satisfazer com ele. Para que a mulher se despertasse para tais questões, seus cuidados primários foram comparados ao dos animais. O argumento era que se esses seres irracionais cuidavam muito bem de sua prole, muito mais era exigido da mulher por meio de ideias científicas que fortaleceram a “criação” da maternidade. O médico Carlos Costa demonstra a preocupação de que havia

a necessidade de fazer a salutar propaganda em nossas esperanças para o futuro engrandecimento de nossa Pátria [...]. Um país tão novo como o nosso, que se diz tão adiantado materialmente, está entretanto em uma perigosa marcha para a decadência física dos homens. Estão eles quase aniquilados no físico como no moral. (Giacomini 1985: 73)

Se os homens não estavam dando demonstrações de valor, a culpa só poderia ser de sua mãe. Alguma coisa precisava ser feita para que houvesse uma mudança, pois a necessidade de fundar uma nação constituída por homens de valor



dependia exclusivamente de uma boa educação outorgada pela mãe, de acordo com o pensamento do médico Carlos Costa: “o mal de onde vem? Desde berço, minhas senhoras. É esquecida, abandonada ou melhor ignorada a maneira de formar-se o homem não cuidando-se seriamente da criança” (Giacomini 1985: 74).

Essa nova necessidade vai propiciar à mulher a oportunidade dos primeiros estudos, assim seu filho teria uma melhor formação. Antes que viessem a ser instituídas as primeiras escolas, a mãe passou a ser imprescindível na formação do filho. Não somente maneiras e modos, mas tudo que possibilitasse uma socialização da criança passou ao seu encargo. Claro que tais ensinamentos deveriam ser bem diferentes se tivesse uma filha; neste caso, deveria ser repetida a formação de sua mãe: costurar, bordar, cozinhar e limpar. Tais ensinamentos passaram a fazer parte também do currículo escolar na formação formal da menina.

A criança, dentro desse novo papel esperado das mães, passa a configurar elemento fundamental para a constituição da nação. Até aquele momento, ela era vista como um adulto em miniatura, e passou a ser encarada como uma maneira de validar a “qualidade” daquela que lhe educara, respondendo satisfatoriamente aos anseios da Igreja e do Estado. Giacomini salienta que a identidade de mãe só foi possível ser construída com a constituição da criança a partir do Renascimento, o que resultou na idealização sobre a condição feminina – se não respondesse ao chamado da natureza deveria ser desprezada pelo seu marido, pelas outras mulheres, enfim, pela sociedade.

Até aqui foi possível expor historicamente as raízes do mito do amor materno e como ele foi difundido no Brasil. Acrescidas das investigações científicas e suas descobertas mais recentes sobre o processo fisiológico da maternação é possível ampliar o conhecimento sobre como a mulher se torna ou não uma boa mãe aos olhos do mito do amor materno.

### 1.3 *EIN KIND, EIN ZAHN*: O INSTINTO MATERNO PELO OLHAR DA CIÊNCIA

Relatos clínicos têm confirmado que a relação da mãe com seu rebento vai muito além da provisão dos cuidados primários. Nancy Chodorow afirma que “[o] caráter da relação inicial da criança com sua mãe afeta profundamente o seu senso do eu, suas posteriores relações objetivas, e seus sentimentos sobre sua mãe e as mulheres em geral” (1990: 106). De acordo com a psicanalista, toda

mulher carrega, como se estivesse gravado em seu gene, uma marca indelével daquela que a maternou. Chodorow foi uma das primeiras vozes a afirmar que não são somente as mulheres que podem maternas, mas que “[e]m nossa sociedade, como na maioria das sociedades, as mulheres não apenas geram filhos. Elas também assumem a responsabilidade inicial pelo cuidado da criança, dedicam mais tempo a bebês e crianças do que homens, e mantêm os primeiros laços emocionais com os bebês” (1990: 17). A psicanalista salienta ainda o fato das mulheres, na sua grande maioria, terem sido maternadas por mulheres as predispõem psicologicamente para a maternação (Chodorow 1990: 61). Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, levanta as possíveis características que uma mulher deveria ter para ser a “boa mãe” desejada pela psicanálise. A autora afirma que seria fundamental que a mãe tivesse experimentado, quando criança, “uma evolução sexual e psicológica satisfatória, junto de uma mãe também relativamente equilibrada”. Para a psicanálise, “quando uma mulher se torna mãe, ela reproduz as atitudes inadequadas que foram as da sua própria mãe” (Beauvoir 1980a: 247).

Toda essa pressão para que a mulher se torne mãe não justifica nem induz um amor automático pela sua prole. Pesquisas revelam que os hormônios são imprescindíveis nesse processo. Nancy Chodorow mostra o resultado de um experimento desenvolvido com ratos em que os bebês são capazes de ativar comportamento maternal tanto em fêmeas virgens não parturientes como em machos, e que a apresentação repetida do filhote a eles era capaz de ativar um comportamento maternal independente da incitação hormonal (1990: 46). A mesma autora afirma que não haveria um estudo comparativo de seres humanos devido ao pressuposto de que o comportamento maternal é natural.

Pelo olhar evolucionista, as mulheres trocaram a quantidade pela qualidade ao optarem em ter um número bem mais reduzido de filhos do que suas ancestrais e, assim, destinar-lhes melhor qualidade de vida. Por outro lado, em famílias numerosas o senso de compartilhar é muito mais comum, pois o filho não acaba sendo o centro das atenções como ocorre hoje. Infelizmente, para os evolucionistas, a maternidade também era encarada como destino da mulher. Herbert Spencer, um filósofo social, foi mais longe ainda ao afirmar que a função suprema da mulher era ter filhos e que ela deveria procurar se manter bela para manter a espécie; ele mesmo teria rejeitado se casar com a escritora George Eliot,

mesmo a admirando muito, porque “[f]altava a Eliot, disse ele, a beleza física que ele considerava essencial para as mães” (Hrdy 2001: 37).

A ciência teve uma grande parcela para contribuir com o *status* da maternidade como destino e também para propagar a superioridade intelectual e social masculina. Já na época de Spencer, o número de filhos gerados por mulheres mais favorecidas era bem mais reduzido se comparado as demais. Ecos do Essencialismo Biológico ainda são ouvidos e a própria mulher chega a se questionar se ela não serviria somente para procriar.

Sarah Blaffer Hrdy, autora do livro *Mãe natureza* (2001), utiliza-se de fundamentos biológicos e fisiológicos para buscar compreender as verdadeiras razões que propiciariam ou despertariam o amor materno, evidenciando com isso que tal sentimento não pode ser encarado, jamais, como instinto. Mesmo não sendo determinista, o trabalho de Hrdy suscita um questionamento: se o corpo feminino não é preparado para procriar, por que depois da menarca a gordura no corpo da jovem mulher aumenta 214% em preparação para a reprodução e seus seios crescem e produzem leite? Afirmar que toda a fêmea é dotada de um instinto de criação, que acontece algo durante a gravidez que a torna maternal e que é preparada gradualmente para ser mãe só é possível se esta fêmea não for mamífera:

‘Instintivo’ é um modo razoável de descrever o comportamento maternal das fêmeas, desde que se entenda que as mães mamíferas não manifestam um compromisso automático e total com os filhotes imediatamente após o nascimento. Pelo contrário, o ‘instinto maternal’ desenvolve-se gradualmente, em ‘passos infantis’, num processo em que os bebês também estão envolvidos. (Hrdy 2001: 168)

Concomitantemente, muito do que se chama de instinto do amor materno pode ser creditado à revolução hormonal que acontece no corpo da mulher ao se preparar para ser mãe durante toda a gestação, depois do nascimento da criança e no período da amamentação. Como uma máquina perfeita, o corpo humano é extremamente eficaz. Uma das primeiras ações desse organismo vivo para levar a mãe a ter uma disposição mais propícia a maternar é devida à produção de estrogênio e progesterona, pela placenta, assim que um embrião é implantado. No último trimestre de gestação, “uma cascata de eventos endocrinológicos” acentua

os sentimentos maternos na mulher. Após o parto, são a prolactina e a oxitocina que agem de maneira muito eficaz. A oxitocina é responsável pelo sentimento de adoção em animais e humanos. Grávidas relatam uma sensibilidade além do normal para cheiros e sons, o que serve de alerta para preservar a vida em seu ventre. Essa mágica ocorre devido à produção de estrogênio e progesterona.

Até mesmo a etimologia da palavra *hormônio* ajuda a exemplificar como o tal “instinto” é criado pelo organismo da futura mãe. Derivando do grego “insistir com”, os hormônios agem como se o corpo e depois a mente precisassem ser convencidos a mudar seus comportamentos. De forma análoga aos programas de computador, os hormônios “instalarão” conteúdos que reprogramariam o comportamento da mulher, ajudando esta a agir como mãe. O interessante é descobrir como o corpo da mulher passa a ser reprogramado para uma nova função.

Sarah Hrdy, ao investigar a história da amamentação, afirma não ser possível estabelecer como esse processo começou, mas desde que foi descoberta, a prolactina, também chamada de hormônio do estresse, foi denominada de uma forma até mesmo irônica, “hormônio parental” (2001: 150). Porém, esse hormônio não é exclusivo das mulheres, ele é responsável pela maturação do pelo, pela puberdade, pelo metabolismo da gordura e pelo combate ao estresse. A prova dos hormônios para capacitar as fêmeas a maternarem mais do que os homens é interessante, mas faltaria explicar como uma mãe adotiva ou um pai solteiro se dispõe à essa tarefa. O que Hrdy mostra como uma característica peculiar de tal hormônio é que ele pode ser detectado em níveis elevados não somente em mães quando motivadas, mas também por aqueles que se responsabilizam pelo pequeno – a que a autora chama de *alomães*, as outras pessoas que passam a maternar a criança, como pais, avós, babás (2001: 150).

Se a mulher não ama seu filho por instinto, o sentimento pode ser gerado durante a fase de amamentação devido à produção de hormônios de “paz e amor” como a oxitocina e a prolactina. A oxitocina também é conhecida como um eficiente narcótico natural produzido no cérebro, nos ovários e nos testículos. Durante a amamentação, a sua produção só acontece com o estímulo dos mamilos pela criança, sendo ele responsável pela liberação de leite das glândulas mamárias. Quando a mãe pensa no seu filho ou escuta o seu choro, esse hormônio é responsável pelo “reflexo de vazamento”.

Se hoje a amamentação pode ser um fardo para a mulher que trabalha fora, antigamente foi ela que serviu como um poderoso método anticoncepcional como foi descoberto em 1970. Ao mamar e estimular os mamilos, a prolactina, responsável por evitar a ovulação, é produzida. Os níveis de prolactina, produzidos em resposta a sucção do bebê, são quatro a seis vezes maiores entre a meia-noite e às quatro horas da manhã do que quando a mãe amamenta de dia (Hrdy 2001: 125). Assim, a mãe que não deseja engravidar durante o seu período de resguardo sem usar outra barreira contraceptiva deveria amamentar o seu bebê durante os altos picos de prolactina. Na natureza, nada é por acaso. Nesse antigo método contraceptivo, ainda está presente outro agente, a melatonina – outro hormônio que o corpo humano se utiliza para regular os relógios internos. Os níveis desse hormônio sobem consideravelmente à noite e caem durante o dia. Credita-se a esse desnível uma maneira da mãe grávida informar ao feto noções da duração do dia.

Há, porém, muito mais coisas envolvidas no despertar desse instinto materno. Os cientistas atestaram que nem sempre a presença de hormônios em níveis normais seria suficiente para desencadear o sentimento de amor pelo filho. O problema poderia estar também nos genes “fos” expressos no hipotálamo, cuja função desses genes seria ativar outros genes. Em ratas que os genes fosB foram desativados, o cuidado essencial com a cria não aconteceu e sua ninhada sucumbiu dois dias depois de nascerem. Os pesquisadores também afirmam que existe sim um gene fosB nos humanos, mas chegar a desativá-lo para ver o resultado seria um preço muito caro a se pagar. Esse experimento pode levar a se questionar se um gene poderia ser responsável pelo comportamento maternal, mas os cientistas afirmam que não: “Chegar a comportamentos complexos a partir de moléculas é um processo mais complicado e dinâmico. Nos mamíferos, tais processos tendem a ser sensíveis às condições sociais e ambientais, as reações dependem de estímulos externos (como a presença de filhotes) e são alteradas pelas próprias experiências passadas da mãe” (Hrdy, 2001: 170). Tal conclusão dá indícios de quão complexo pode ser o sentimento materno para ser reduzido a meras especulações.

O dado que mais atribui para uma construção do instinto materno na obra de Sarah Hrdy é o seu levantamento antropológico sobre como as mães, de diferentes culturas, reagem após o nascimento do filho. E não foi incomum encontrar situações em que a mãe passava um período, logo após o parto, de total indiferença

pela criança recém parida: “Fortes sentimentos de apego ao bebê só se manifestaram nos dias e semanas que se seguiram ao nascimento” (Hrdy 2001: 187). O trabalho de Hrdy aponta definitivamente para uma afirmação de que não há instinto materno nas fêmeas *Homo sapiens* por não haver qualquer padrão fixo de ação dispensado pela mulher logo após o parto como ocorre com outros animais mamíferos, tais como: comer a placenta, lambe a cria, comer excrementos, o que não ocorre na espécie humana de forma alguma. Ao redor do nascimento, está uma gama de processos estabelecidos culturalmente: dar ou não o seio logo que nasce; manter a criança distante da mãe, ou não, na maternidade; cobrir a criança com certo tipo de pó ou outra substância; pintar-lhes a pele e muitos outros. Tudo depende dos sistemas simbólicos, rituais, construídos culturalmente.

Não é verdade que as mulheres amem instintivamente seus bebês, no sentido de que assumem e cuidam automaticamente da criação de cada bebê nascido. Isso tampouco ocorre com outros mamíferos – se bem que, quando eles se interessam e cuidam dos filhotes, é difícil explicar esse comportamento como sendo fruto de algo que não seja instintivo. Em outras palavras, não existe provavelmente nenhum mamífero em que o envolvimento materno não surja pouco a pouco e seja cronicamente sensível a sinais externos. A criação de um filho tem que ser instigada, reforçada, mantida. A própria criação precisa ser nutrida (Hrdy 2001: 194). Àqueles que postulam uma natureza, que a maternidade e o sublime amor decorrente dela estariam inscritos nos genes de toda a mulher, a ideia do mito do amor materno é algo muito racional. O problema para esses que sobrepõe a natureza feminina acima de qualquer suspeita aparece quando se deparam com mães diferentes, as anormais, que serão exceções à regra.

Em lugar de velhas dicotomias sobre a natureza *versus* criação, as atenções precisam concentrar-se nas complexas interações entre genes, tecidos, glândulas, experiências passadas e indicações ambientais, inclusive as indicações sensoriais fornecidas pelos próprios bebês e por outros indivíduos nas circunvizinhanças. Comportamentos complexos, como criar filhos, especialmente quando vinculados a emoções ainda mais complexas, como o “amor”, nunca são geneticamente predeterminados ou ambientalmente produzidos (Hrdy 2001: 194). Nancy Chodorow também faz uma reflexão sobre os principais elementos que constituiriam a base do amor materno não como instinto, mas ela acredita que

fatores psicológicos individuais influem na expressão de qualquer predisposição hormonal que exista para o cuidado materno. [...]. O fato de que as mulheres tenham um intenso e quase exclusivo papel materno deve-se a uma transposição social e cultural das suas capacidades de dar à luz e amamentar. Não é assegurado ou causado por essas próprias capacidades. (1990: 49-50)

Sarah Hrdy ilustra uma interessante observação feita com macacos. As mães dessa espécie cuidam muito bem seus filhos, sem nenhuma discriminação, “desde que possam inicialmente manter-se agarrados à mãe” (2001: 198). A macaca mãe passa a cuidar pouco a pouco e a reconhecer e amar o seu bebê se este conseguir se agarrar a ela. Depois que o sentimento maternal é estabelecido, mesmo que ele se desprenda, ela volta a pegá-lo. Mas se a primeira etapa não foi estabelecida, a mãe não cuidará do seu bebê. Nas mães humanas, o não amar a prole parece estar muito mais relacionado a questões sociais e culturais do que ao bom funcionamento dos seus hormônios. Quando a cultura prevalece, o nascimento de um filho homem, como é o caso da Índia e da China, certamente será mais festejado do que o de uma menina. Nancy Scheper-Hughes (que estudou as mães das favelas brasileiras) foi convencida de que “o amor de mãe é tudo o que quiserem *menos* natural, e apresenta, antes, uma matriz de imagens, significados, sentimentos e práticas que são por toda a parte social e culturalmente produzidos” (Hrdy2001: 330).

Concluindo sobre a importância dos apontamentos científicos para a compreensão de como o amor materno é “construído”, Hrdy numa visão evolucionista, mas nem por isso menos desacreditada, resume em um pequeno trecho de sua obra como a mulher pode vir a ser tornar uma boa mãe, pelo menos aos olhos da ciência:

Dar à luz não garante, *per se*, que uma mãe cuidará de todo o bebê que gerou. Uma mulher predisposta ser mãe pode aprender a amar qualquer bebê, ao passo que uma mãe que não manifesta essa disposição não aprende sequer a amar os delas. É isso o que significa viver com o legado emocional de um humano que evoluiu num contexto hominídeo [...]. Somos uma espécie hábil, talentosa e sumamente inovadora, mas não *ad infinitum*. Nosso passado conta, não apenas na esfera física, mas também na emocional. Significa isso que não temos escolha consciente sobre como conduzir nossas vidas? Em absoluto. As pessoas exercem o livre-arbítrio o tempo todo – mas só naquelas áreas onde a Mãe Natureza lhes concedeu certa folga. (2001: 136-137)

Hrdy vai além de uma visão evolucionista simplista, como também Chodorow e Forna, ao apontar a importância das características genéticas, mas que mesmo assim a mulher, ser social que é, tem uma licença da Natureza para escolher como deverá maternar. As áreas de folga condizem com os aspectos que também influenciam sobremaneira o papel de mãe: a cultura, a herança genética e psicológica (Beauvoir e Chodorow), as condições econômicas e sociais sob as quais uma mãe nasce. Um filho não pode mais custar um dente de sua mãe a cada nova gravidez, como diz o provérbio alemão que dá subtítulo desse tópico. Enfim, a maternidade se mostra um processo muito mais complexo do que qualquer filho, marido ou mulher já ousara pensar. Para dar o assunto por encerrado, Beauvoir, que começou a problematizar o papel da mulher enquanto mãe, avisa: “Todos esses exemplos bastam para mostrar que não existe ‘instinto’ materno: a palavra não se aplica em nenhum caso à espécie humana. A atitude da mãe é definida pelo conjunto de sua atuação e pela maneira por que a assume” (1980b: 278).

#### 1.4 A MÃE NO BANCO DOS RÉUS

Pode parecer contraditório, mas em pleno século XXI, em meio a tantas conquistas feministas e tantos adventos tecnológicos, a maternidade ainda é julgada pelos moldes franceses do século XIII. A mulher ainda deve se enquadrar a um modelo único previsto pela idealização em torno de si: ser mãe e uma boa mãe.

O primeiro quesito, ser mãe, ainda é considerado por muitas mulheres na tentativa de se sentirem “normais”. E quando seus filhos nascem, outra questão irá persegui-las pelo resto de suas vidas devido ao rol de atribuições que a mulher tem que ter para ser considerada uma “boa” mãe. Esse predicativo já variou muito ao longo da história: seja entregar seu filho às amas de leite logo ao nascer, ou se entregar totalmente a ele hoje. Elisabeth Badinter, em entrevista a uma revista brasileira, afirma que o “pensamento predominante no século XXI é de que há nobreza na dor do parto e que a mãe é sempre aquela que sofre” (2011: 17). A mãe contemporânea para ser considerada boa deve seguir à risca a seguinte lista: não trabalhar fora; ter um parto normal sem anestesia; evitar o uso de fraldas descartáveis; preferir o uso de mamadeiras de vidro; postergar a ida da criança para a escola o quanto puder; não ter uma babá, pois é a mãe que deve zelar pelo seu filho; enfim, a lista das obrigações maternas é imensa.



Ao considerar esses itens iniciais para ser considerada uma boa mãe, a mulher de hoje ou desistirá de ser mãe ou levará seu empreendimento à frente, mas é fatídico que irá se frustrar. Essa mãe prescrita por essa nova onda de mulheres que querem retornar a um passado ufanista do tempo de suas avós irá viver culpada para o resto de sua vida. É impossível, em pleno século XXI, viver assim. Se as conquistas feministas romperam com o patriarcado, essas mesmas feministas estão criando a era do “filiarcado” ao transferir para a criança o centro de sua vida e por acreditarem que isso é imprescindível para ser uma mãe boa. Badinter vê nisso “um efeito direto da cobrança pela maternidade perfeita [...]. Na eminência de ficarem reféns de tantas exigências, muitas simplesmente desistem de se tornar mães” (2011: 20).

O desejo de se ter um filho pode ser biológico ou culturalmente despertado, no entanto, independente de suas raízes, há sérias consequências. Uma delas é a que deixa marcas mais profundas na vida da mulher-mãe de hoje é a culpa. Se a permanência do mito da maternidade continua a enaltecer as características de uma boa mãe, cada vez mais será crescente o número de mães que se culparão por não serem tão boas assim. A imagem da “mãe ideal está sempre presente na arte, na poesia, na ficção, nos filmes” (Forna 1999: 18), mas na vida real é cada vez mais normal a mãe se achar mais parecida à madrasta pintada nos contos infantis. Simone de Beauvoir já previa que isso iria acontecer:

mas o que faz a dificuldade e a grandeza do amor materno é o fato de que não implica uma reciprocidade [...]; mas a mistificação começa quando a religião da maternidade proclama que toda mãe é exemplar. Porque o devotamento materno pode ser vivido numa perfeita autenticidade; mas o caso é raro, na realidade. De costume, maternidade é um estranho compromisso de narcisismo, de altruísmo, de sonho, de sinceridade, de má-fé, dedicação e cinismo. (1980b: 280)

A mãe má, aquela que foge da imagem ideal, sempre existiu, fruto das ideias culturais nas quais a mulher é inserida. Beauvoir já o sabia quando escreveu: “Não há mãe ‘desnaturada’, posto que o amor materno nada tem de natural: mas precisamente por causa disso há mães más” (1980b: 291). Ao estudar a mulher ao longo dos tempos e em contextos tão diversos, é possível vislumbrar quanto o contexto cultural criou imposições que ditaram padrões de maternagem a serem seguidos. Esse dom natural, e que nem todas começaram a perceber que

tenham, foi enaltecido pela psicanálise. Freud e aqueles que seguiram sua teoria como John Bowlby e D.W. Winnicott difundiram amplamente qual deveria ser a competência da boa mãe. O ideal por eles pregado mostra que as funções da maternidade devem durar, mais ou menos, até o fim da vida de seus filhos: “a maternidade bem-sucedida significa produzir um adulto equilibrado e que se deu muito bem na vida” (Forna 1999: 15). Logo, é possível concluir que a mãe perfeita é aquela que se anula totalmente em prol do seu filho para o resto de sua vida.

Más eram as madrastas, as mães solteiras, as divorciadas, todas as que se desviavam do padrão construído a partir do mito. Devido a isso, na década de 1960, as feministas repudiaram a imagem da maternidade. Aminatta Forna aponta que o repúdio à maternidade fez com que as lutas feministas ignorassem por completo tudo que se relacionasse ao tema, focando toda a sua energia em aumentar as possibilidades profissionais das mulheres, acreditando ser esse o caminho para alcançar a tão sonhada independência econômica. Isto resolvido, a maternidade seria uma consequência dentro daquele sistema. Havia, também, entre as feministas uma corrente que fazia questão em acentuar as diferenças entre homens e mulheres e voltaram a enaltecer a maternidade, ou a característica biológica de gerar a vida, como uma superioridade moral e social da mulher em relação ao homem. Na luta para que fossem atingidos os seus objetivos, as feministas não levaram em consideração o papel que a mulher já desempenhava dentro de casa. Daí, as conquistas no espaço público entrarem diretamente em conflito com a vida da mulher que tinha filhos. Por isso, a “instituição [...] da maternidade, que obriga a mulher a ser mãe, é de certa forma o calcanhar de Aquiles do feminismo moderno” (Forna 1999: 20).

A culpa ficou tão fortemente associada à maternidade que é considerada um sentimento natural. Pois não é. A culpa *não* é uma reação biológica regulada por hormônios, “[o] que é determinante para todas elas é o caldo cultural do qual emerge a ideia do amor materno, como um sentimento que deve ser livre de imperfeições e ambiguidades” (Badinter 2011: 20). As mulheres se sentem culpadas porque um conjunto de construtos sociais e culturais as faz se sentirem assim. Dizem às mães que todas as falhas, todas as negligências e qualquer displicência em suas numerosas obrigações, podem afetar a psique da criança, estragar o futuro dela e prejudicar não só a relação mãe-filho, mas todas as relações subsequentes na vida da criança. Isso se a mãe relapsa não criar um delinquente juvenil ou um

criminoso completo e acabado (Forna 1999: 21). “A cultura da culpa” é resultado da mudança de foco. A atenção que antes era destinada ao marido agora é totalmente centralizada na criança. Ainda não se chegou a um momento na história em que a mulher ocupe o centro, se bem que aquelas que já têm feito isso são caracterizadas como uma mãe má, desviante do que deveria ser padrão.

Não são somente as pressões da vida moderna que fazem “surgir” a mãe má de acordo com o mito do amor materno. Hoje, a mulher tem voz, coragem, espaço e, principalmente, interessados em ouvir os desafetos da maternidade. Sua desmistificação fica cada vez mais a cargo de notícias, filmes, novelas que concedem à mãe a oportunidade de desabafar que o filho não é o centro de seu pensamento, tê-lo nem sempre é um mar de rosas. Se antigamente os desafetos da maternidade eram destinados às madrastas, hoje são as mães “de carne e osso” do texto literário que desmantelam as perspectivas culturais em torno do mito do amor materno, discutindo o que está inconsciente na sociedade.

Beauvoir já questionava a ideia da mãe perfeita, e que se ela existisse de fato não poderia ser constituída isoladamente dentro do seio familiar. Muitos seriam os agentes em cena que contribuiriam para que ela viesse a existir e pudesse permanecer sã em meio a tantas exigências: “A relação da mãe com os filhos define-se no seio da forma global que é a sua vida; depende de suas relações com o marido, com o passado, com suas ocupações e consigo mesma; é um erro nefasto tanto quanto absurdo pretender ver no filho uma panacéia universal” (Beauvoir 1980b: 290). A mesma autora compartilha com H. Deutsch a ideia de que a mulher se realiza com a condição de que ela faça tal escolha livremente e que de fato a deseje. Para ela, somente “A mulher equilibrada, sadia, consciente de suas responsabilidades é a única capaz de se tornar uma ‘boa mãe’” (Beauvoir 1980b: 290). E Elisabeth Badinter contribui para essa conclusão afirmando que “[m]ães são naturalmente imperfeitas, como é inerente à própria espécie humana” (2011: 20).

Entendido que o mito do amor materno permanece, faz-se necessário buscar compreender como a mulher-mãe, a sociedade e suas produções culturais têm contribuído para que ele continue a ditar as regras de um jogo ultrapassado, mas que ainda há jogadores dispostos a jogá-lo.

## 1.5 MÃE, MOSTRA A TUA CARA!

Em um momento que o ser humano vive a busca por uma individualização, que razões ainda justificariam a necessidade da família existir? A família parece ter se transformado em um ringue de superegos, a mãe tendo conquistado o seu lugar no mercado de trabalho e agregado certo reconhecimento; o filho agindo como se o mundo girasse ao seu redor e que seus genitores não teriam outra serventia a não ser a de lhe servir economicamente. Nunca, na história da família, os filhos postergaram tanto a saída de casa. E o pai? Este, sim, vive uma crise de identidade, pois se o seu papel na sociedade sempre foi sinônimo de sua existência social, agora é dentro do lar que ele mais tem sofrido com isso. Um exemplo são os seriados americanos que ridicularizam o novo homem, dando super poderes à mulher e é nesse panorama contemporâneo da família que se questiona se ela continua a existir, qual seria, hoje, a sua função enquanto organismo vivo no ambiente social de qualquer pessoa?

Se a imagem de marido, mais do que a de pai, é colocada à prova em relação à da mulher, já se torna redundante relatar as lutas e conquistas femininas. Hoje, é pontual questionar reflexos de tais conquistas dentro do lar, se a mulher social ganhou muito, aquela que permaneceu no recôndito do lar parece ter perdido a luta no último minuto. As conquistas passam a não ter mais o mesmo gosto e a palavra “luta” evidencia uma impossibilidade de na guerra dos sexos ambos serem vencedores. Nos papéis sociais em que cada um deve atuar, tem-se a impressão de não haver espaço para os dois; no entanto, a realidade da família mostra que enquanto os eles estiverem se alternando no “poder” familiar, essa instituição estará sempre na corda bamba.

Mesmo dentro desse contexto de caos familiar fruto da instabilidade das relações aparentes, por que ainda a sociedade expressa o desejo de constituir uma família? Em muitos lugares pelo mundo, independente da sexualidade ou de serem pais solteiros, o desejo por uma família está em alta. Féres-Carneiro, Ponciano e Magalhães mostram uma preocupação em relação aos pensamentos negativos sobre a família: “Como a idéia da transmissão geracional, a hipótese do declínio do grupo familiar deve ser relativizada. Desde que não se eleja somente o critério biológico, a família continua a existir como um grupo efetivo, independentemente de sua configuração” (2007: 24). Seria esta uma visão muito

otimista quando se afirma que a família não corre risco de se extinguir? De forma alguma, pois as mudanças sempre ocorreram e a estrutura familiar constituída por pais e filhos parece transcender o tempo. Ela acaba sendo um organismo que se transforma, mas a sua essência permanece.

Considerada como uma forma de perpetuar o patrimônio, uma união fundada no amor romântico, ou apenas uma união formal entre pessoas que buscam somente o deleite de relações sexuais, a família continua sendo a instituição mais antiga e a que melhor representa os ideais sociais de uma nação. Isso pode ser comprovado quando o foco do IBGE é saber aspectos da família muito mais do que somente contar o número da população. Buscar saber como ela é constituída, suas mudanças em cada década, a representação econômica de cada um desses núcleos já seriam suficientes para destacar que a família é a base da nação brasileira. Analisar os dados dessa pesquisa possibilita também conhecer a evolução na história do Brasil, pois ela acaba refletindo as influências diretas dos processos de urbanização, as mudanças de comportamento, as consequências sociais dos programas do governo e a saúde econômica do cidadão.

A família representa muito para uma nação em ascendência econômica, pois é ela “acima de tudo, a instituição a que é atribuída a responsabilidade por tentar superar os problemas da passagem do tempo tanto para o indivíduo como para a população” como afirmou Elza Berquó em *A história da vida privada no Brasil* (1998: 414). A Constituição Federal de 1988 testifica como a instituição familiar é importante quando o Estado assume ser o seu maior protetor, de acordo com o Art.226: “A família, base da sociedade, tem especial proteção do Estado”. Hoje, muito mais do que uma simples necessidade de reposição, a família acaba sendo a primeira instituição social a sentir e a refletir as ações tomadas pelos gestores do país.

A história da família revela uma classificação de acordo com as mudanças econômicas, sociais e culturais, as quais foram sentidas sobremaneira pela mulher. Antes da modernidade, tal instituição era marcada pela submissão feminina ao seu pai e depois transferida para o marido, se viesse a se casar. Nesse contexto o que prevalecia não eram os sentimentos e sim, uma função moral. A família moderna foi marcada por duas transformações também ditadas pelas mudanças de comportamento feminino. A primeira delas concerne à redução do número de filhos, o que só foi possível quando a mulher passou a ter autonomia

sobre seu corpo, decidindo, por exemplo, se gostaria de ter filhos. Aquela ideia de “que se faziam várias crianças para conservar apenas algumas” (Ariès 2006: 21) havia sido superada. Outra transformação importante foi com relação à intimidade resultando numa “família saturada de emoções” (Féres-Carneiro, Ponciano & Magalhães 2007: 27) – uma estrutura familiar pautada na liberdade de escolha e na igualdade entre seus membros e marcada profundamente pelo sentido de individualismo.

Se antes a família era marcada por um conflito de gerações, na família moderna passa a prevalecer a busca por um diálogo, o que reflete não mais numa imposição de valores morais, mas há nesse momento uma negociação entre os membros. Ainda, de acordo com as autoras citadas, a família que elas denominam de pós-moderna seria aquela que exacerbaria tudo que foi construído na modernidade e agora o que prevalece é o indivíduo feliz em detrimento da família. Porém, essa nova configuração familiar reflete receios como a eliminação da figura paterna, do “naufrágio” da autoridade e o ilimitado poder materno. Ainda que a família tenha se modificado tanto, ela parece continuar prevalecendo como um ideal, uma estrutura de pai, mãe e filhos muito presente e celebrada pela sociedade.

Dois mundos, o público e o privado, são possíveis de serem vislumbrados na configuração moderna de família. Um olhar para o passado, para a formação da família, buscando suas singularidades só é possível se pesquisas sobre esse assunto conseguirem adentrar as paredes que cercam e separam as pessoas umas das outras. Uma vez que o público é visível e conhecido de todos, as influências das ações desse ambiente atingiram diretamente a composição do privado, a zona “obscura e maldita” a que se refere Michelle Perrot na introdução da obra *História da vida privada* (2009: 7).

## 1.6 A MÃE EM NÚMEROS

Há muito tempo que o censo brasileiro não se preocupa somente em obter resultados quantitativos, mas, sim, investiga quais as mudanças culturais, sociais e econômicas que afetam diretamente a sociedade. O núcleo da pesquisa do IBGE sempre foi a residência, logo a família, e é ali que os indícios das mudanças no comportamento do brasileiro acaba influenciando o foco das pesquisas censitárias nos anos seguintes. O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

revela que a família tem sofrido as mudanças em um período de tempo muito menor do que antigamente e os novos arranjos familiares são os exemplos mais notórios dessa transformação. Assim, aquele modelo tradicional representado pela formação de pai, mãe e filhos há muito que tem sido alterado: pais solteiros, mães solteiras, avós e netos, filhos adultos ainda morando com os pais, idosos em novos relacionamentos, homossexuais com ou sem filhos e muitas outras formas. Essa mudança acelerada da estrutura familiar tem despertado interesse de estudo de diversas áreas que viram nessa situação um campo repleto de possibilidades de pesquisa.

Os dados dos censos revelam um olhar mais apurado sobre a importância das conquistas feministas ao longo da história, como também as mudanças de comportamento da família, logo o da mãe, decorrentes de acontecimentos históricos, econômicos, sociais e demográficos resultando na família que se concebe hoje (Nascimento 2006).

As informações do primeiro censo realizado no Brasil, em 1872, revelam pouco sobre a vida em família em tempos de Brasil Colônia. As mulheres representavam 48% da população e não foi contabilizado o número de uniões estáveis entre os escravos, já que estes não se uniam oficialmente nem pela Igreja nem pela união civil, fato que explicaria o número alto de solteiros. É nesse momento que a família vai de mudança para os primeiros aglomerados urbanos e o que se vê não é apenas uma nova constituição física da família, como também uma nova configuração dos papéis no seu interior. A ida para a cidade permitiu um deslocamento do poder do pai, e tal poder centralizado na sua figura acabou sendo influenciado por outros valores sociais, uma vez que era muito maior a convivência entre famílias com costumes diferentes ali.

Eni de Mesquita Samara aponta diversas modificações acarretadas pela urbanização sobre o poder patriarcal; entre elas, a forma de comércio incentivada pelo ambiente urbano propiciou aos filhos homens estabelecer seus próprios comércios. Desse modo, impôs novas “barganhas matrimoniais, baseadas em seus anseios e valores, não mais dependendo exclusivamente de seus pais e da concessão de dote por parte da família da noiva” (Samara 1997: 12). A autora aponta que a forma de comércio estimulada na cidade originou novas formas de sociedades entre pessoas que não necessariamente precisavam ser parentes. O enfraquecimento dos laços consanguíneos não só afetou o comércio como também

os matrimônios, pois a desobrigação de manter os resultados econômicos entre familiares propiciou o aumento de outro modelo de união baseado em sentimentos. Assim, do marido passou a ser exigido que tivesse condições financeiras para sustentar sua nova família.

Uma vez que a preocupação principal de um casamento era econômica e não afetiva, os deslizes cometidos por maridos infiéis criaram a lei do silêncio, o que era visto não deveria ser lembrado. Philippe Ariès afirma que antes a “família era uma realidade moral e social, mais do que sentimental” (2006: 158), por isso a infidelidade tinha outro peso nas relações maritais. Foi desse tipo de comportamento que muitos filhos ilegítimos foram gerados. Somente com a transferência para a cidade que as famílias foram se tornando redutos bem menores e os hábitos puderam ser vigiados mais de perto. No entanto, foi só com o casamento romântico, aquele em que se casava por amor, que as contravenções do marido passaram a ter a importância de hoje.

Eni de Mesquita Samara credita ainda ao pequeno número de mulheres da elite e alfabetizadas outro reflexo da diminuição do poder patriarcal. Outra mudança significativa diz respeito à legislação criminal que passou a responsabilizar o indivíduo que cometera um crime e não mais a sua família, como era costume, pois a transferência do poder paterno para o Estado tirou da mão daquele o direito de infligir qualquer tipo de pena sobre seu filho; daí em diante, o Estado passou a ser o responsável por imputar a pena que melhor lhe aprouvesse.

Antonio Candido evidencia a urbanização como elemento chave para as transformações das instituições patriarcais. Consequentemente, aquele espaço possibilitou as primeiras lutas pela igualdade entre os sexos, o ingresso da mulher no mercado de trabalho, aumento das técnicas de controle de natalidade, aumento do número de desquites. O mesmo autor afirma que alguns costumes daquele período permaneceram entre nós, com certa tolerância ao adultério por parte dos homens e questões referentes a tabus como o da perda da virgindade (1951: 23) que era justificada para diferenciar a menina de “família” das prostitutas que encontraram em solo brasileiro um lugar próspero para seus “negócios”.

Michelle Perrot lembra que a transição da mulher de dentro de casa para as ruas da cidade colocou frente a frente dois tipos distintos: a que irá pela primeira vez habitar as ruas e a que já circulava por elas, a “depravada, debochada, lúbrica, venal” (1998: 7). E desse encontro surge a explicação por que os homens



foram tão relutantes em abrir a porta de suas casas: “A mulher pública constitui a vergonha, a parte escondida, dissimulada, noturna, um vil objeto, território de passagem, apropriado, sem individualidade própria” (Perrot 1998: 7). No entanto, para a mulher foi uma grande conquista, pois ali teria a sua primeira oportunidade de trabalho assalariado, liberdade de ir e vir e o rompimento com o regime patriarcal. Samara afirma que “todas estas ocorrências conduziram ao enfraquecimento do patriarcalismo e ao fortalecimento do individualismo” (1997: 12) o que marcará o fim da família tradicional e o nascimento da família moderna.

Hoje, ainda é possível se deparar com certas reminiscências do sistema patriarcal em localidades pequenas e mais distantes dos grandes centros, já que as inovações demoram ou mesmo não chegam a essas localidades. Se elas sofrem com problemas simples como saneamento e energia elétrica, as inovações culturais também não chegaram até lá. Muito mais do que em outros países, no Brasil a distância entre os vários núcleos urbanos e rurais é elemento fundamental para se entender uma nação com tantas discrepâncias, marcada pela diversidade cultural.

Logo depois da proclamação da República, o segundo censo de 1890 mostrou ainda uma superioridade masculina e passou a se preocupar com a legitimidade dos filhos. A transferência da família para os primeiros centros demandou uma consideração pelas diferenças sociais, culturais e econômicas. Se na senzala, o negro não tinha liberdade, foi na cidade que ele sentiu mais essas divergências. Livre, porém, pobre. A pobreza passa a marcar indignamente muitos escravos alforriados e, como consequência, a sua marca cultural passou a ser o elemento que o excluía socialmente.

A cidade vai ser a responsável pelas marcas da segregação não só do homem ex-escravo, mas da nova família. Essa nova forma de agrupamento foi muito mais sentida pelos negros do que pelos donos de fazenda que transferiram para a cidade a sua sede. Não fazendo apologia à forma de vida que os escravos viviam nas fazendas, mas a cidade não será o seu ideal de liberdade por muito tempo. Marcada pela pobreza e a exclusão social, essa nova família é a que primeiramente sentirá as mudanças no papel de mãe, uma vez que esta terá que se deslocar do lar para conseguir sustento. Pobre e precisando trabalhar, a mãe negra arranhou novos meios de organizar sua família, pois seus filhos, que antes podiam ficar sob seus olhos enquanto trabalhava na casa-grande ou em outros afazeres que

a fazenda exigia, agora não contavam com essa supervisão constantemente. Profissões como as de lavadeira, arrumadeira, babá serão as mais exercidas por essas mulheres.

A mãe negra na cidade foi a primeira representante das lutas feministas que seriam pregadas muito tempo depois. Muitas serão as chefes de família, principalmente aquelas com filhos bastardos de seus ex-senhores. Segundo Arlindo Mello do Nascimento, foi nesse período que houve grande interesse do Governo em saber se os filhos eram legítimos, ilegítimos, legitimados ou expostos (filhos abandonados nas rodas) (2006: 6). Não é difícil pensar que essa nova estrutura familiar acabou gerando os problemas sociais das primeiras cidades e perpetuados até hoje. A sua nova condição social não lhe deixara alternativa em um contexto sem métodos contraceptivos e em que o homem, no caso o branco, ainda se sentia no direito de se aproveitar da situação feminina da ex-escrava.

Quanto à mulher branca, só aparentemente nada mudara com a ida para a cidade. Apesar de economicamente estável e contar ainda com a ajuda das negras, que agora recebiam pagamento por isso, seu modo de vida também sofreu significativas mudanças. Com uma proposta inusitada, para ver além do pano de fundo oficial da história da mulher brasileira, Maria Cristina Castilho Costa (1988) mostra que o conceito de mulher frágil surge no contexto urbano e que a imagem apresentada pela história oficial não condiz com os retratos femininos feitos naquela época. Ela também afirma que tal discrepância entre o que era narrado e o que era representado pelos artistas despertaram uma curiosidade: a realidade da mulher não condizia em nada com a imagem de austeridade e severidade que apareciam nos retratos, ou seja, a história oficial representa apenas o discurso dominante daquele período, o produzido pelos homens. Se ela era realmente uma sinhazinha inútil, a pose para o retrato poderia vir a ser o desejo de como a mulher gostaria de ser vista: uma mulher cheia de responsabilidades, soberana e poderosa. A mesma pesquisadora ainda salienta que as que posavam para os retratos eram, em sua grande maioria, já avançadas em idade, que olhavam diretamente para o observador e cuja imagem de austeridade era ainda mais evidenciada pelas vincas de suas rugas. A contraposição desse estudo é encontrada nos romances da época que em nada representavam a imagem dessa mulher forte, chefe de família. Porém, projetos historiográficos apontados por Castilho Costa trazem fortes evidências de que a imagem de sinhazinha só surgiu graças à urbanização, já no final do século XIX.

No período das grandes fazendas, outro tipo de mulher viveu entre nós, muito mais próximo ao de uma matriarca. Durante as longas ausências dos maridos que viajavam para cuidar de seus negócios econômicos e políticos, em torno de seis a oito meses, a fazenda e todos os seus afazeres ficavam ao encargo da mulher. Num tipo de sociedade matriarcal altamente produtiva, a mulher cuidava além da educação dos filhos pequenos, dos doentes da casa-grande e da senzala, também dos negócios de produção, porque ali era uma localidade autossustentável. Moinho, produção de telhas e outros produtos para a manutenção das construções, óleo e também a cozinha, a costura, tudo ficava sob os comandos da mulher que gerenciava os negócios da família, em parceria com o seu marido. Era uma administração a quatro mãos que em nada condizia com a imagem de uma mulher improdutiva. Muitas foram aquelas que tão logo ficavam viúvas, seus filhos mais velhos passavam a assumir os negócios do pai quando não iam estudar na capital ou no exterior. Assim, a permanência de sua propriedade continuava a depender exclusivamente dela.

Um ponto comum entre as famílias naquele contexto se deve à posição da mulher enquanto esposa. Nas distintas e distantes localidades que compunham o cenário brasileiro, é possível encontrar uma mulher que “aceitava” as relações extraconjugais do marido com as índias ou com as escravas, como pode ser atestado com a leitura do trecho de Cassiano Ricardo:

[ela] manteve o lar, soube perdoar as faltas que corriam por conta do sertão e se tornaram comuns, enfeitou a vida mundana e religiosa com a nota de seu prestígio, diligenciou a manutenção da casa na ausência do bandeirante, enviou a este os recursos que muito insucesso de bandeira tornou prementes. (Souza e Botelho 2001: 11)

Mesmo que a imagem da mulher daquele tempo fosse a de um ser conivente com esse tipo de relação, ela porém não se assemelha a uma imagem de mulher inútil e esbanjadora retratada ainda hoje. Pelo contrário, como se pode verificar com o mesmo trecho de Cassiano Ricardo, a mulher estava à frente dos negócios privados da família. Alceu Amoroso Lima confere à mulher mineira um papel ainda de maior destaque, denominando-as como patrimônio moral da civilização brasileira e acentua-lhe o “jeitinho” feminino de tomar decisões: “o homem manda, sem dúvida, mas a mulher é que quase sempre decide [...], mansamente

[...], na sombra” (Souza e Botelho 2001: 15). A concepção da imagem feminina por Amoroso Lima mostra em Minas Gerais uma forma de gerenciamento do lar muito próxima do ideal que habita o imaginário coletivo sobre como viria a ser uma sociedade matriarcal.

Maria Cristina Castilho Costa (1988) analisa como o deslocamento geográfico acabou refletindo no deslocamento da identidade feminina no país, afetando, de certo modo, também o homem. Primeiramente, a urbanização separou os poderes que regiam a fazenda: a mulher e o marido. É aqui que a imagem da mulher que passa os dias lendo é mais condizente com a história contada, já que aquela que sobre si carregava toda a gerência de suas terras passa literalmente a não ter mais o que fazer. O encargo da educação dos filhos passou gradativamente para a escola e os cuidados dos doentes para os hospitais. A mesma autora afirma que todas as tarefas femininas passaram para a administração pública, e “destituída de suas funções e de seu reino ela passa a ficar alienada e deixa de partilhar das decisões e do poder” (1988: 11). Castilho Costa conclui que a partir desse momento os olhos não são mais firmes ao encarar o observador.

A transferência da família para a cidade não acabou com o sistema rural estabelecido previamente no Brasil, que continuou marcado pelos grandes latifúndios dificultando a permanência do ex-escravo na zona rural. Se a ele não agradava a ideia de continuar a trabalhar para o seu antigo “dono”, a cidade era a única saída. Antes das inovações da Revolução Industrial, que chegariam ao país tempos depois, os empregos para os ex-escravos eram bem reduzidos. Com a industrialização chegam os imigrantes europeus, majoritariamente italianos e alemães, que irão se juntar com a grande massa de homens livres.

O censo de 1900 não revelou outro interesse além do de contabilizar população que crescera 18%. O próximo ocorreu só em 1920 e foi possível averiguar as mudanças através de uma pesquisa bem mais ampla. Não somente a população quase duplicara como o número de mulheres já representava um valor expressivo de 49,5% do total de habitantes. O contexto da cidade propiciou o questionamento sobre a nova organização familiar: quais mudanças foram acarretadas pelo espaço da cidade, sobremodo, na “construção” da mãe urbana? Portanto, é relevante pensar que dessa mãe foi exigido outro papel em função da necessidade do novo contexto.

Em 1940, o censo foi marcado pelo Estado Novo, e como aponta Nascimento, “[e]ra preciso conhecer a realidade de um Estado totalitário, de um país que se industrializava a passos largos embalado pela substituição das importações” (2006: 7). Já era possível perceber a influência do processo de urbanização na população, atestado pelo interesse em saber o número de habitantes da zona rural e da zona urbana. Esta última, ainda, foi dividida em urbana e suburbana. A forma de união dos casais foi relevante para esse censo que passou a considerar o número de pessoas separadas ou desquitadas. Os divorciados também aparecem mesmo que ainda a lei do divórcio não tivesse sido aprovada no país, entretanto foram contabilizados aqueles que o conseguiram através de leis internacionais.

As mulheres representavam a metade da população e ultrapassariam o número de homens no censo seguinte de 1950. Então, a novidade foi a distinção entre afazeres domésticos das demais ocupações remuneradas. A mãe desta década viveu em um país onde não havia nenhum tipo de política pública que se preocupasse com assuntos referentes à maternidade. Ela, até este momento, gerava filhos sem consultas pré-natais, sem obstetras, o que imperava eram as parteiras e, conseqüentemente, a criança não contava com médicos pediatras. A mulher continuava a cumprir seu destino biológico enquanto a “natureza” permitia. Mesmo sendo mãe durante o governo Vargas, quando as primeiras ideias de políticas públicas de saúde e assistência à maternidade e à infância começaram a ser esboçadas, a mulher da década de 1950 ainda não se beneficiava dos avanços implementados pelo poder público. Tal panorama começou a se diferenciar na década seguinte.

Os dados censitários de 1960 já permitem ter uma visão ao mesmo tempo ampla e profunda das circunstâncias que afetavam a mulher nos mais diversos aspectos, sobretudo a sua função materna. As mães, agora, podiam contar com uma preocupação maior do Estado com relação às questões reprodutivas, mesmo que ainda o foco fosse a função materna e não a mulher propriamente dita. De acordo com Ana Paula Vosne Martins, as mulheres, principalmente as grávidas e pobres, continuavam a ser vistas pelos médicos não como “indivíduos marcados pela miséria, pelo abandono ou pelo estigma de uma gravidez fora do casamento, mas criaturas toscas, ignorantes, culpadas pela sua condição e de seus filhos” (2004: 23). Na época do censo de 1960, imperava a lei do destino da fêmea, esta deveria ser cuidada para “povoar a terra”.

Os resultados revelam que as mulheres representavam 50,05% da população brasileira e desse total, 53% habitavam a zona rural do país. A faixa etária com maior número de mulheres casadas era das que tinham entre quinze e dezenove anos, fator que ia diminuindo nas faixas etárias seguintes e poucas se declaravam separadas. Desse total de mulheres, apenas 0,12% chegavam a ter um curso superior e 35,7% eram mães. O auge da maternidade se dava entre 35 e 39 anos, quando as mulheres tinham em média de 5 a 9 filhos em 40% dos lares brasileiros.

Outro dado curioso é o que se refere às mães economicamente ativas – 18% das mulheres com mais de quinze anos. Dentre estas, 37% tiveram filhos em oposição aos 66% das mães que não trabalhavam. Os filhos vivos das mães que tinham alguma renda representavam menos de 10% do total de filhos do Brasil nesta década.

Comparando o índice de mortalidade dos filhos das mães que trabalhavam com aquele das que ficavam em casa, chegou-se a um resultado que no mínimo intrigante. Mesmo sendo pequena a diferença, a mortalidade dos filhos das mães economicamente ativas era 2,1% superior ao da mortalidade das crianças cujas mães não trabalhavam fora – 27,1% e 25% respectivamente. Uma diferença ínfima em dados estatísticos, mas que revela um indicativo da qualidade de vida desses pequenos. Essa diferença permaneceria na mesma proporção quando um maior número de mães trabalhadoras aumentasse? Hoje, 43,6% das mulheres declaram ser economicamente ativas, um aumento de 30% comparando a 1960; e a taxa de mortalidade infantil no país é de 2,06%, revelando que o aumento do número de mães economicamente ativas também contribuiu para a redução do índice de mortalidade. Claro que não foi somente esse o fator responsável, um conjunto de ações como melhora no saneamento básico, assistência médica e qualidade de vida colaboraram, mas a diminuição no número de filhos foi crucial para a diminuição do índice de mortalidade infantil.

Interessante ressaltar que o censo de 1960 diferenciou a mulher economicamente ativa disposta em nove categorias de emprego. Dentre essas categorias, somente duas, prestação de serviços e atividades sociais, sobrepujaram a quantia de mulheres que trabalhavam na mesma área, porém sem rendimento algum. Do total de 16.606.424 não economicamente ativas, apenas 2.259.154 estavam em condições inativas, mostrando que as mulheres representaram por um

longo período uma força de trabalho maciça, mas que somente muito tempo depois passou a receber um salário pelo seu trabalho.

O mais importante neste censo foi o aumento dos problemas sociais, reflexos de um processo de urbanização na era JK. O êxodo rural aparece como a principal causa do desemprego assim como também a migração para os grandes centros, contribuindo para uma aglomeração de pessoas sem renda e sem moradia, intensificando a marginalização nas grandes cidades. Enfim, o país ainda era considerado essencialmente agrícola, 50,05% da população ainda estava na zona rural, mas o número já revelava que na próxima pesquisa isso iria se inverter pela primeira vez na história do país e que tal diferença seria cada vez mais acentuada. Com relação ao casamento, verificou-se que além das uniões formais, as consensuais passaram a ser contabilizadas.

As cidades, grandes, íntimas e heterogêneas como uma constelação de trajetórias, retinham no seu submundo um mesmo anseio: a mulher lutava no público por uma liberdade para buscar emprego, voz política e social e no privado havia, pela primeira vez, uma mãe clamando pela individualidade que lhe fora tirada desde o parto do seu primeiro filho.

A próxima descrição da população brasileira aconteceu no auge da ditadura militar e foi denominado o censo do milagre econômico. As mulheres continuaram ser a maioria, mas as mudanças no perfil da sociedade brasileira foram poucas. A urbanização mostrou ser a tendência para a nação, e era de se esperar que os problemas acarretados por ela tendessem a aumentar. Mesmo tendo o privilégio de ver de perto as maravilhas desse processo, o Governo fechou os olhos para as mazelas dessa nova sociedade urbana e não demorou muito para que todos passassem a sofrer com os problemas sociais.

O perfil das mulheres consideradas economicamente ativas se constituía de trabalhadoras mais novas, ainda solteiras e sem filhos, marcadas pelas principais mudanças não só no mercado de trabalho, como também na família dos anos de 1970. Outro fator de grande relevância foi a legalização do divórcio em 1977 que, juntamente com os avanços científicos na área de contracepção, marcaram definitivamente o surgimento da mulher e mãe que se tem conhecimento hoje.

Se a cidade como representação da espacialidade concreta é um terreno competitivo de luta, assim também o é na espacialidade do privado onde as máscaras caem e todos ali devem aceitar o outro não pelo que é, mas pelo poder

que representa. Nesse caso, o homem tem a imagem do provedor, a santa imagem de guardião, mas que, no limite das fronteiras entre o privado e o público, ele não consegue sustentar por mais tempo dois papéis tão distintos – o de algoz e o de salvador. Essa fronteira, com o passar do tempo, acaba por se tornar cada vez mais um espaço relativo uma vez que a mulher, que antes se sentia uma estrangeira em sua própria “terra”, com as conquistas feministas consegue vencer barreiras consideradas intransponíveis. E foi com o trabalho, antes conhecido como o que dignificava o homem, que a mulher encontrou sua maneira de ter dignidade. Agora assalariada, suas conquistas mudaram a paisagem urbana e, como consequência, a privada.

A partir de 1980, o censo demográfico passou a ser subdividido por temas específicos devido aos avanços das pesquisas acadêmicas que passaram a influenciar diretamente os interesses da pesquisa censitária; assim novos enfoques sobre a família foram agregados e passou-se a buscar informações sobre os indicadores essenciais da estrutura e da real situação tanto econômica quanto social do Brasil. As famílias passaram a ser representadas como nuclear, estendida e composta e a maior mudança trazida por esse censo foi o interesse sobre o chefe da casa, quando a mulher pôde ser considerada chefe da família mesmo na presença do homem. Antes, a chefia feminina só era reconhecida na ausência do homem, quando moravam sozinhas ou quando moravam com filhos. No início dessa década, Danda Prado já apontava novas possibilidades para os arranjos familiares em seu livro *O que é família*:

a) A família criada em torno a um casamento dito ‘de participação’ – trata-se aí de ultrapassar os papéis sexuais tradicionais. b) O casamento dito ‘experimental’ – que consiste na coabitação durante algum tempo, só legalizando essa situação após o nascimento do primeiro filho. c) Outra forma de família seria aquela baseada na ‘união livre’. d) A família homossexual, quando duas pessoas de mesmo sexo vivem juntas, com crianças adotivas ou resultantes de uniões anteriores, ou, no caso de duas mulheres, com filhos por inseminação artificial. (1981: 19-22)

Esse decênio foi marcado pela transição do regime da ditadura militar para a democracia, resgatando o papel formal da cidadania com a promulgação da Constituição Federal em 1988. Ela teve crucial importância não só por ter ampliado e consolidado os direitos, mas também



ampliou os direitos individuais e sociais e consolidou a cidadania das mulheres no espaço público e na vida familiar, assegurou os direitos das mulheres nos campos: da saúde, incluindo a saúde sexual e reprodutiva; da segurança; da titularidade da terra e do acesso à moradia; do trabalho, renda e da Previdência Social; do acesso aos direitos civis e políticos. Além disso, reconheceu as questões relativas à discriminação racial no Brasil. (Falú 2006: 13)

Devido ao fato das relações sexuais não serem mais atreladas somente à reprodução, a “década do corpo”, como passou a ser chamada, terminou com o arranjo tradicional de família – casal com filhos – em acentuada queda, antecipando a tendência atual de casais sem filhos. Dez anos depois, o censo de 1991 apontou que as consequências da legalização do divórcio e da chegada da pílula na década de 1970 permitiram uma visível antecipação da idade da primeira relação sexual e uma inversão nos papéis tradicionais do homem como provedor e a mulher como a cuidadora do lar. Importante ressaltar que essa mudança no comportamento feminino foi fortemente influenciada pelo novo perfil da família nos grandes centros urbanos que contribuíram para uma desagregação familiar. A educação formal do mesmo modo se mostrou despreparada para trabalhar com essa reforma sexual advinda não só com o acesso aos métodos contraceptivos como também com a revelação de fatos antes “proibidos” na programação televisiva.

O censo de 1996 trouxe informações relevantes quanto ao perfil da mulher entre 15 e 49 anos e que viviam em união estável em relação ao uso de métodos contraceptivos. Os dados revelaram que 76,7% delas usavam algum tipo de método, entre eles figuravam a esterilização feminina, 40,1 % e a pílula, 20,7%. Apenas 23,3% das mulheres não recorriam a nenhuma das opções e o número de esterilização masculina já figurava nos resultados, mas ainda com um valor pouco expressivo, apenas 2,4%. As análises do IBGE atestam que desde a década de 1960, devido ao advento da pílula, houve uma pronunciada queda da taxa de fecundidade e a tendência é que em 2040 o país atinja o chamado crescimento zero da população.

O censo do início do século XXI revelou uma população feminina muito diferente, mais atuante e necessária para a economia do lar, e, desde então, a mulher passou a configurar como um agente econômico relevante para a sociedade capitalista brasileira. Também, os resultados refletiram em um esforço deliberado de se romper com esquemas que reforçavam e perpetuavam discriminantes de gênero

de acordo com Nascimento (2006: 10). Uma das ações para atenuar as diferenças de gênero foi a mudança do termo chefe para responsável pela família. A necessidade de atribuir um vocábulo novo comprova que as conquistas feministas da década de 1960 demoraram a configurar uma ação emblemática na vida de qualquer brasileira, e não só mais restringida àquelas com um bom nível de escolaridade e socioeconômico.

As mulheres passaram a ser responsáveis por 26% dos domicílios brasileiros, sendo que nas regiões Sudeste e Nordeste esse número já era maior. O censo mostrou não só uma desaceleração do crescimento e menor fecundidade como também uma diminuição na taxa de mortalidade infantil e no número de filhos por família, reflexo direto de todas as mudanças ocorridas já mencionadas. Isso propiciou o aumento da participação da mulher no mercado de trabalho e uma maior dedicação na sua preparação profissional.

Em 2000, os lares ocupados por uma pessoa sozinha aumentaram 64%, os divórcios triplicaram e os casamentos legais diminuíram 12%. A maior novidade ficou a cargo do número de mulheres que criavam seus filhos sozinhas, este cresceu 53% em relação à pesquisa anterior. Outra mudança que já vinha despontando como tendência era com relação ao modelo de família vigente, confirmada pelo expressivo número daquelas em que um dos pais estava ausente, 19,4%. As advogadas Samantha Buglione e Virgínia Feix descrevem a situação da mulher a partir dos dados do relatório elaborado pela Themis a pedido da Organização Interamericana de Direitos Humanos nos anos de 1998 a 2000, pautada principalmente no censo da década anterior. As autoras afirmam que o fato do número dos lares chefiados por mulheres ter crescido muito, ele também pode representar que houve uma feminilização da pobreza, “principalmente pela omissão masculina nas responsabilidades paternas. A separação do casal, geralmente, significa para o homem o fim de qualquer obrigação com os filhos” (2011) Outra alteração foi que um em cada quatro domicílios tinha três gerações morando juntas, caracterizando o alto custo da primeira moradia, o retorno dos filhos descasados à casa dos pais e o aumento da expectativa de vida do brasileiro já evidenciado em outros censos.

Os resultados do censo realizado em 2010 evidenciam, ainda mais, as mudanças decorrentes do novo ou talvez maior papel da mulher na sociedade. As conquistas do mercado de trabalho revelam que o espaço privado não mais lhe

pertence exclusivamente e que assim é possível encontrar novos arranjos como já apontara Nascimento:

Atualmente as famílias são formadas por diversas estruturas: por exemplo, há mães solteiras com seus filhos; pais com filhos adotivos; famílias formadas por casais que já tiveram outros casamentos com filhos e decidiram ter outros filhos dessa união; temos ainda famílias formadas por um casal e um 'animal de estimação' e, também, se questiona se podemos considerar família o solteiro adulto que vive sozinho. (2006: 11)

Uma análise geral da situação e das mudanças ocorridas com a mulher mostra que as transformações sobre as taxas de natalidade no Brasil são marcantes e tendem a repetir o padrão dos países desenvolvidos, porém em um ritmo mais lento. Comparativamente, aqui o nível de escolaridade feminina tem uma estreita relação com a redução não só da taxa de fecundidade como também de mortalidade infantil. Os dados do IBGE revelam que menos de 50% das mulheres com mais de oito anos de estudo teriam mais que dois filhos, enquanto uma mulher com até três anos de estudo, a mesma probabilidade seria de 90%. O censo mostra que as mães com maior escolaridade têm seus filhos mais tarde, em média por volta dos 27 anos de idade. O SIS – Síntese de Indicadores Sociais – revelou uma acentuada queda de fecundidade em todas as regiões do país e em todos os grupos sociais, independente da renda, cor e nível. O que mudou nesse último censo foi a idade das mães mais novas, a média com que as mulheres têm filhos também é influenciada pelo grau de instrução, quanto menos instruída mais nova a mulher se torna mãe.

Sobre os dados revelados no último censo, o Ipea, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, analisou que a grande demanda feminina pelos afazeres domésticos é a responsável pelos prejuízos sentidos por todos os membros da família, porém com maior ênfase pelos filhos. Juntamente com a ausência ou a menor presença da figura paterna, devido ao novo lugar da mãe, a educação das crianças estaria muito comprometida. A nova maternidade propiciou que a mulher priorizasse suas ambições antes de pensar nos filhos, não significando que ele ficou em segundo plano ou que ela o amasse menos. Entretanto, foi entendendo que a felicidade do filho também dependia da sua, a nova mãe passa a buscar uma realização pessoal como mulher para melhor desempenhar sua função de mãe.

Sobre essa inversão de prioridades, Elisabeth Badinter afirma que o “individualismo e o hedonismo próprios à nossa cultura tornaram-se os principais motivos para a nossa reprodução, mas às vezes, também para a sua recusa” (2011: 10). A mesma autora ressalta que para as maiorias das mães a conciliação entre os deveres maternos e a realização pessoal ainda constituem uma barreira que não foi transposta mesmo com todos os avanços e liberdades conquistadas pelas mulheres.

Independente de sua classe econômica, a mulher não deixou de sofrer de alguma forma as pressões impostas à mãe da modernidade. Economicamente, raras são as exceções em que mulher não precisa trabalhar para ajudar o sustento da casa. Se por um lado, as demandas sociais empurraram a mulher para o mercado de trabalho, o que lhes garantiu um acesso ao espaço público, tal acesso foi, sem dúvida, uma conquista determinante para a mulher. Por outro, elas passaram a ser protagonistas de uma jornada dupla, às vezes tripla, de trabalho.

No século XXI, temos uma mulher perdida em sua liberdade perguntando-se: “Qual é o meu espaço?”. Certamente, o espaço urbano foi conquistado por elas, mas é na territorialidade de sua própria casa que ela não se encontra; querendo alcançar novas perspectivas que ela busca fixar-se. A dicotomia filho/trabalho passou a ser um peso muito grande e são espaços simbólicos que ela procura preencher, todavia o fracasso de tal empreitada tem refletido na sociedade e conseqüentemente na literatura. Se o mundo mudou, as ideologias da maternidade também são mutáveis e continuam a exercer, talvez outras, pressões para que as mulheres se adaptem ao modelo em voga da boa mãe (Badinter 2011: 38). De fato, elas conseguiram um espaço cativo no mercado de trabalho, porém continuam atreladas à dura rotina doméstica, a mesma realizada por suas avós, as quais, como será tratado no capítulo seguinte, não se sentiam realizadas com a experiência da maternidade e não tinham espaço para confessar “tal crime”.

## CAPÍTULO II

### QUEM CONTA UM CONTO...

*Narro, porque sou mulher. Narro, porque desde os meus primórdios cumpro uma crença protéica. Sob o ardor da vida, sob a epifania das palavras, cabe-me assumir todas as formas humanas. A nenhuma delas dou as costas, cancelo suas vozes narrativas. Declaro-me filha do império humano. Ressoam em mim as derradeiras badaladas que o carrilhão humano faz repicar no destemido descampado. (Piñon 2002: 15)*

#### 2.1 COM QUANTAS PALAVRAS SE FAZ UM CONTO?

Quem conta um conto, definitivamente, não pode aumentar um ponto. Essa forma de narrativa curta parece carecer sempre de tentativas teóricas que lhe confirmem um lugar fixo na teoria literária. Porém, essa fixação parece ser muito mais fluida do que em qualquer outro gênero narrativo. Uma revisão crítica mostra o quanto esse gênero literário ainda está cercado de dúvidas teóricas, principalmente com relação às suas delimitações estéticas.

Com a publicação de contos de Poe, Tchekhov, Maupassant e Mansfield, o conto se distancia em contornos formais do romance, adquirindo uma estética própria que o afastava das suas raízes orais. De certa maneira, o conto estava inserido em narrativas de Cervantes e na tradição popular, relato narrativizado de experiências exemplares; o conto do século XIX adquire nova roupagem, caracterizado por uma preocupação com o recorte espaço-temporal e com o foco narrativo.

Essa busca por uma fixação teórica afetou diretamente a produção contística e tal necessidade de reforma estética e formal marcou o nascimento do conto moderno, cuja principal característica foi a busca por uma demarcação limítrofe em relação a outros gêneros narrativos. A sua autonomia formal foi imprescindível para a fixação do gênero literário, indo além de uma preocupação artística em não conceber somente uma obra curta, mas uma obra equilibrada.

Dentro desse limite, o espaço material não teria mais a mesma importância que tivera em outros tipos narrativos, como também exigiria a ausência de gradações e repetições. Sobre a configuração da narrativa curta, Luiz Costa Lima afirma: “Por suas dimensões exíguas, o conto, ao invés do romance, não permite o

aprofundamento nos personagens, mas sim na situação ou no evento de que eles participam” (1983: 184). O espaço mais delimitado confere uma unidade maior do texto, transpondo para o centro da narrativa o comportamento das personagens, apreendendo suas características e levando-as ao primeiro plano.

O sentido de unidade é muito forte nesse gênero literário, por isso a extensão da narrativa foi tão importante para que Edgar Allan Poe constituísse a sua unidade de efeito em “The philosophy of composition” (1846). Diretamente relacionada ao efeito único, da “extensão do conto dependerá a reação que ele consegue provocar no leitor ou o *efeito* que a leitura lhe causa” (Gotlib 1995:32). Caracterizar o gênero conto pela sua extensão nunca foi suficiente, mas essa limitação espacial contribuiu para a sua fixação formal. Para as pesquisadoras Vianna e Guidin, a restrição verbal condensaria e se potencializaria no espaço restrito que a forma exige. As autoras ainda salientam que “produzir um conto de qualidade literária sempre foi uma prova de fogo para qualquer escritor” (2003: 6).

Outra característica do conto moderno leva muito em consideração o papel desempenhado pelo leitor. Kenneth Burke confere à informação que o romance traz ao leitor uma forma de atenuar a sua ignorância e lhe facilitar o processo nas vezes seguintes em que tiver de retomar um assunto que fora explicado anteriormente sem ter que fazê-lo novamente. Logo, para Burke, a “hipertrofia da informação, de igual maneira, tende a interferir em nosso deleite durante a repetição de uma obra. Pois a presença da informação como um fator, em literatura, possibilitou aos escritores depender grandemente da ignorância como fator de atração” (1969: 146). O conto é uma narrativa hipertrofiada, podendo, num primeiro momento, parecer mais fácil a sua leitura. Mas com a mesma intensidade com que os fatos são narrados dependerá a compreensão do leitor.

A incompletude da ação é outra implicação da participação do leitor, instaurada pelo sugestionamento do conto moderno, o que confere à narrativa uma tensão maior que muitas vezes não é esclarecida. Assim, a obra assume uma característica dialógica muito pontual, exigindo do leitor a responsabilidade de completude da ação, como já apontou Fábio Lucas: “Uma das facetas da modernidade da ficção consiste exatamente na delegação que se dá ao leitor de arbitrar o sentido da obra, operando com o autor o andamento da narrativa por domínios psicossociais de onde a significância é extraída” (1983: 126). Da mesma

forma, Assis Brasil também afirma que o conto cria uma atmosfera mais convidativa ao leitor ao exigir dele uma participação maior (1975: 32).

A narrativa também completar-se-ia quando as inferências do leitor são exigidas com relação ao antes e ao depois, instaurados na narrativa moderna no plano da possibilidade. Poe, Horacio Quiroga e outros críticos literários conferem ao clímax uma elevada importância, apontando que tudo no conto acaba sendo escolhido em relação a ele. Diferentemente do romance, o clímax é o fim da ação em muitas narrativas curtas. O depois que não foi narrado e que seria responsável por trazer um sentido de completude, um retorno à calma inicial da narrativa, não acontece, assim, “nossa satisfação advém de participação no processo, do fato de que o princípio do diálogo nos leva a sentir a lógica da conclusão” (Burke 1969: 147). O desfecho da narrativa foi uma preocupação central na “Filosofia da Composição” de Edgar Allan Poe. Para ele, o final deveria ser o primeiro elemento a ser concebido, e daí todas as ações seriam em detrimento dele. Sobre isso, Lucas recorre à imagem do pára-raios, que “certamente a *cena final* constitui a meta do discurso narrativo, a captar os significados disseminados no texto como um pára-raios direciona as energias de uma tempestade” (1983: 109).

O final teria a propriedade de iluminar, esclarecer todas as ações anteriores e foi considerado por tantos outros que buscaram estabelecer as características do conto. Além de Poe (1842), A. L. Bader (1963), B. Tomachevski (1970) e Boris Eikhenbaum (1970) destacam a importância que o final teria na construção da narrativa curta. Para Eikhenbaum, “*short story* é um termo que subentende sempre uma história e que deve responder a duas condições: dimensões reduzidas e destaque dado à conclusão. Essas condições criam uma forma que, em seus limites e em seus procedimentos, é inteiramente diferente daquela do romance” (1970: 162).

No Brasil, a crítica literária documenta suas proposições acerca do gênero a partir do artigo de Araripe Jr. publicado em 1894. Desse momento em diante, a teoria contística buscou suas delimitações formais sempre em oposição ao romance. Essa implicação já aparecia no artigo de Araripe Jr: “O conto é sintético; o romance, analítico e sincrônico” (Lucas 1983: 113). Proposições semelhantes apareceram também na análise de José Oiticica em 1939.

Retomando a explanação de G. Lukács para justificar as implicações sócio-políticas da sobrevivência do romance, a escritora Nadine

Gordimer indaga quais seriam as razões para a sobrevivência e permanência do conto enquanto gênero literário. Ela, no entanto, reconhece que o gênero pode vir a ser substituído em razão de novas formas sociais e de arte. A professora Nadia Gotlib discute sobre a permanência ou da evolução das narrativas curtas: “Haveria um tendência à predominância de formas cada vez mais breves?” (1995: 56). Assim como na literatura, uma preferência pelas narrativas curtas tem aumentado cada vez mais, fenômeno parecido tem acontecido com os gêneros televisivos. Depois de uma ascensão e grande preferência pelas telenovelas, chegou a vez das minisséries. O telespectador, assim como o leitor, passou a se sentir “enrolado” pelas tramas novelísticas que, de acordo com o sucesso, seus produtores pediam que as estendessem, fugindo muitas vezes do objetivo do autor para a trama. O efeito mais pontual que as séries têm pode ser visto nos canais fechados. O padrão “começo, meio e fim” em um único episódio tem cultivado uma grande fila de seguidores. Séries bem sucedidas, com mais de dez anos de produtividade, atestam bem essa preferência.

Nádia Gotlib acredita que “[é] justamente por esta capacidade de *corde* no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois” (1995: 55). Enfim, o compromisso maior dessa forma de narrativa curta sempre será a história contada de forma breve, intensa, exigindo do escritor um compromisso com o exato.

### 2.1.1 Quem Conta um Conto... no Brasil?

A história do conto no Brasil é relativamente recente. Ele é considerado o gênero literário de maior renovação que herdou uma tradição contística bem sucedida graças à competência de autores como Álvares de Azevedo, Machado de Assis e Monteiro Lobato, para citar apenas alguns. No entanto, foi com Mario de Andrade que o conto moderno de fato se efetivou. De acordo com o crítico literário Luiz Costa Lima, isso ocorreu em virtude do seu modo de tematização (1983: 175). De acordo com Fábio Lucas (1983:142), vários autores investiram muito neste gênero, contribuindo efetivamente para esplendor do conto do Brasil, como: Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Dalton Trevisan, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Murilo Rubião. A partir desse momento, o número



de contistas se tornou imenso, sendo uma tarefa quase impossível a sua simples enumeração. O novo conto brasileiro foi marcado pelo abandono das tendências realistas da prosa, atraindo temas de mistério e expondo interiores da condição humana. De acordo com Lucas, o despojamento da “narrativa curta de seu tratamento pomposo e prolixo tratou de cortar uma floresta de verbosidade, desbastou a escrita de clichês mortos” (1983: 119).

Em resumo, a narrativa curta moderna no Brasil possui algumas marcas temáticas, como recheio metafísico, drama existencial, retorno à infância, irreversibilidade da vida e uma consciência dramática da morte. Claro que durante os anos de chumbo, a temática da denúncia não será exclusividade do conto. Houve da mesma forma um distanciamento do conto regional com nova orientação da temática rural, com linguagem mais irreverente e ágil. O sentido inacabado, prevalecendo a expectativa do desenlace, convidou o leitor a uma maior participação no processo narrativo.

### 2.1.2 Aquela que Não só Contou um Conto – A Sherazade Brasileira

Quando se estuda a evolução do conto brasileiro se percebe que a escrita feminina teve um papel crucial nesse processo. Como Sherazade, que ao narrar suas histórias almejava salvar sua vida, a escritora de narrativas curtas buscou sua “salvação”. As palavras se tornaram redentoras para as mulheres tanto para as que escreviam como para as que liam. A prosa de ficção, de um modo geral, serviu como um lugar de fala, um espaço de onde a mulher podia ser ouvida e compreendida. Foi um momento de se conhecer a mulher por ela mesma. A forma contística se configurou como um meio de grande valia a esse propósito, uma vez que muitas mulheres puderam relatar as infinitas situações femininas, procurando no público leitor, sobretudo o feminino, uma identificação, certa aprovação de seus pares.

Isso foi possível com a efetivação do conto moderno apoiado pelas mudanças no contexto literário e, como consequência, houve um aumento considerável de publicações de autoria feminina. Essas narrativas se preocuparam em evidenciar os sentimentos de suas personagens, explicitando não só o lado belo, mas revelando seus complexos, suas dores, sua impotência perante as situações

vivenciadas. O mundo interior passou a configurar como uma tendência muito enfática na escrita feminina.

Nesse novo rumo tomado pela literatura brasileira, Clarice Lispector teve papel seminal ao conferir à sua produção literária temas que antes pareciam estar desgastados, aparece uma forma diferente de apreciar a vida em família. Essa outra perspectiva dá voz às suas personagens femininas inseridas em um ambiente familiar burguês, sob uma ótica que criticava essa nova estrutura familiar, questionando a sua estabilidade, convergindo para a efemeridade dos sentimentos e das relações. Além disso, essas obras evidenciam a ânsia em se manter as aparências a despeito de todo tipo de frustração, principalmente a econômica, revelando a instabilidade das relações. Os valores passaram a se mostrar muito mais ilusórios, atestando a marca existencialista da autora. Isso é exemplificado com os inúmeros estudos produzidos sobre seus contos, com uma relevância maior para “Feliz aniversário” e “Amor”. Ao dar voz a personagens que configuram o espaço do protagonista em seus mais diversos papéis, mais evidentemente os atuados dentro do ambiente familiar como o da mãe, esposa e filha, o ambiente familiar passou a assumir um lugar de destaque na narrativa.

Lispector marcou uma nova geração de contos. Luiz Costa Lima diz sobre ela: “Não me furto a escrever que Clarice contista é a que melhor realiza a via aberta por Mario de Andrade” (1983: 186). Com os contos de Lispector, não só o gênero atingira outro patamar, mas também a literatura de autoria feminina no Brasil. Foi com um tipo de conto centrado em um modo peculiar de narrar, alimentado pela tônica existencialista, apresentando personagens em seu drama particular, exasperadas por motivos banais, corriqueiros, que suas personagens encontraram na estrutura formal do conto um lugar profícuo.

A agilidade imposta a esse tipo de narrativa guia suas personagens por “labirintos da condição humana, perpassado de contradições e incertezas. Clarice Lispector explora a fragilidade do ser diante do compromisso inevitável com a vida” (Lucas 1983: 140). Sobre essa nova concepção do gênero, Luiz Costa Lima aponta que “os dilemas e contradições dos personagens só são possíveis enquanto determinadas pelo onde e como estão, não sendo, como sucede com frequência no romance, deles independentes” (1983: 184), e que isso foi positivo para a produção contística de Clarice Lispector.

Nos contos da autora, o cenário urbano passa a ser responsável por muitos conflitos, sobretudo os existenciais. Sobre essa característica da prosa, Manuel da Costa Pinto afirma que ela acabou se tornando a marca da literatura brasileira contemporânea: “a problemática realidade urbana eclodiu como uma experiência ao mesmo tempo incontornável e irredimível, passando a ser o habitat predominante na literatura brasileira a partir dos anos 60. [...] A urbanização do imaginário da literatura brasileira é um fenômeno recente, porém irreversível” (2010: 83). Uma vez que o Brasil não é mais um país rural com a mudança de seu perfil populacional através do crescimento das cidades e da intensa emigração da zona rural para a área urbana, como foi apontado no primeiro capítulo, a cidade e as consequências do processo de urbanização tendem a influenciar as normas de conduta das personagens a partir de então.

O espaço urbano não só passou para a ambientação do conto moderno, como passou a garantir sua evolução. Nadine Gordimer, refletindo sobre a permanência do conto, conclui que isso só foi possível devido ao espaço que ele passou a representar e à representação do modo de vida que esse espaço passou a exigir; ela diz que o conto

é uma arte solitária na comunicação, é mais um sinal da crescente solidão e isolamento do indivíduo numa sociedade competitiva. Você não consegue aproveitar a experiência de leitura de um conto a menos que se tenha certas condições mínimas de privacidade para fazê-lo; e as condições são aquelas da classe média”.<sup>1</sup> (2010: 171)

### 2.1.3 Quem vende um conto: o mercado do conto no Brasil

Desde a década de 1960, o conto tem despertado muito interesse, sobretudo o econômico. Para o mercado editorial, ele representa uma opção mais lucrativa uma vez que o senso comum sobre a leitura no país crê que o brasileiro lê pouco e o conto pode ser uma forma de cativar o leitor para o universo da literatura devido a sua curta extensão. Se esse é ou não o principal interesse por tantas

---

<sup>1</sup> “It is an art form solitary in communication; yet another sign of the increasing loneliness and isolation of the individual in a competitive society. You cannot enjoy the experience of a short story unless you have certain minimum conditions of privacy in which to read it; and the conditions are those of middle-class life”.

antologias de contos, o fato é que a veiculação das narrativas curtas tem logrado êxito.

Algumas antologias podem ser apontadas como responsáveis pela ascensão do gênero ou, no mínimo, contribuíram para isso. O mercado editorial viu nesse interesse um nicho de vendas promissor. A seleção de contos proposta por Ítalo Moriconi, *Os cem melhores contos do século* (2000), se destaca como um desses veículos, resgatando contos de autores que há muito tempo não eram publicados. Tal obra marcou uma retomada do gênero; depois dela, foram lançadas outras coletâneas como *Os melhores contos de crime e de mistério da literatura universal*, *100 melhores contos de humor da literatura universal*, *Melhores contos de loucura*, entre tantas outras agrupadas por um assunto em comum até estendendo esse tipo de coletânea para outros gêneros como poema e crônicas. Claro está que as antologias dos “melhores” sinalizam um viés subjetivo e, muitas vezes, criticável; as escolhas feitas pelos organizadores denotam uma tutela e um senso de poder que não correspondem necessariamente ao que se espera da crítica literária.

Entretanto, é fundamental salientar que tais coletâneas reforçam a exclusão dos textos de autoria feminina. Dos cem contos que compõem o volume organizado por Moriconi, somente vinte e quatro são de mulheres, com destaque para a década de 1980 com oito autoras. O livro também não traz nenhum autor desconhecido do grande público, sendo explícita a intenção de agrupar em uma só obra os contos de autores já consagrados da literatura brasileira, garantindo dessa forma a sua vendagem.

A mesma exclusão acontece em uma coleção da editora Scipione chamada “A palavra é...”. Publicadas no início dos anos 1990, a editora via nas antologias de contos uma ferramenta indispensável para a difusão da literatura. Com esse intuito e dentro dessa proposta, os editores agruparam contos da literatura brasileira sob vários títulos: “A palavra é...” criança, mulher, mistério, escola, humor, natal, cidade, entre tantos outros. O volume destacado aqui é o “A palavra é... mãe”. Publicada em 1993, a obra reuniu dez contos sobre mãe, mas somente um foi escrito por mulher, “Feliz Aniversário” de Clarice Lispector. A temática da maternidade sempre foi muito explorada pelos autores de contos brasileiros desde Machado de Assis no conto “Uma senhora”, mas o que se vislumbra com esse trabalho é a recusa feminina em escrever sobre a maternidade antes dos anos 1990. A pesquisa da professora Regina Dalcastgnè que mapeou os romances brasileiros

publicados pelas três editoras mais importantes do país entre os anos 1990 e 2004 revelou que o discurso da maternidade é muito mais normatizado em torno do instinto materno e fixado nas narrativas escritas por homens. Apesar do foco de sua pesquisa ser o romance, o mesmo acontece com a produção de contos. A professora ainda afirma:

Entre os autores homens as personagens ocupam bem mais a função de mães (38,5%), têm um número maior de filhos do sexo masculino, e mais filhos biológicos. As autoras, por outro lado, se diminuem o 'fardo' da maternidade para as brancas (29,6%), o impõem em dobro para as não-brancas (57,1% delas são mães), aumentando inclusive o número de filhos (2007: 132).

No título *A palavra é mulher* (1990), acontece o mesmo que a reunião de contos proposta por Moriconi, dos dez autores que configuram a antologia, apenas três são mulheres: Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, autoras muito bem conhecidas do grande público.

Considerando tais seleções como um problema, Luiz Ruffato procurou sanar esse *déficit* com a publicação de *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura* (2004). O escritor constatou a existência de uma lacuna na história da literatura brasileira ao apontar a publicação contística sempre de poucas e das mesmas autoras. Os trabalhos críticos que acompanharam o desbravar da literatura brasileira em nosso país confirmaram que essa lacuna não representa a inexistência de outras escritoras, mas que houve uma super legitimação das mesmas escritoras pela história literária. Esses trabalhos evidenciam que autoras como Rachel de Queiroz, Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector tiveram apoio de um mercado editorial e que tal propaganda influenciou nas intensas pesquisas sobre essas autoras. Não que elas não merecessem esse olhar ou que suas obras não fossem realmente dignas de estudo, o problema foi outro: a imagem de que no Brasil não haveria outras mulheres com obras tão dignas de estudo quanto das autoras citadas.

Luiz Ruffato credita aos anos de 1970 o *boom* literário que proporcionou ampla entrada feminina no mercado editorial. Ele ainda afirma que as mulheres que surgiram nesse momento “refletem esse caos criativo, e, sem querer compartimentar os inúmeros rumos posteriores, podemos afirma que as várias

tendências consubstanciadas em algumas delas vão dar o tom da produção das décadas de 1980 e 1990” (2004: 14-15).

Outras coletâneas de contos publicadas antes dos trabalhos de Ruffato em 2004 e 2005 já evidenciavam a mesma necessidade: a de propiciar um espaço para que novas autoras se fizessem conhecidas. Um exemplo dessa tentativa foi a obra *Contos Femininos*, de Raimundo Magalhães Junior em 1967. A justificativa para a realização desse trabalho foi a preocupação que o organizador teve de que, já naquela época, havia um vazio com respeito à publicação da produção literária de mulheres. O mesmo questionamento foi partilhado por Edla van Steen ao organizar o livro *Conto da mulher brasileira*, em 1978. Em 2003, Lucia Helena Vianna e Márcia Lígia Guidin publicaram uma antologia intitulada *Contos de escritoras brasileiras*, da mesma forma focada em preencher essa lacuna.

Algo em comum entre esses organizadores foi o questionamento levantado diante de uma rica produção contística de autoria feminina e sua esparsa publicação. Edla van Steen se questiona na apresentação de sua coletânea “Por que uma antologia só de contos de mulher?” e a mesma pergunta é repetida por Vianna e Guidin vinte e cinco anos depois na apresentação do seu volume. A resposta pode ser encontrada quando Ruffato afirma que “o papel intelectual que a mulher exerce na sociedade brasileira não corresponde à sua verdadeira importância” (2004: 7). Ainda na orelha do mesmo trabalho, a professora Regina Dalcastagnè lembra que, apesar de todas as conquistas feministas, “a voz da mulher ainda é pouco ouvida em nossa sociedade”. No seu segundo trabalho, *+ 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, Ruffato declara as razões que o levaram a empreender nesse projeto:

O que me motivou inicialmente foi um incômodo, ou antes, uma intuição: as páginas dos jornais dedicavam-se a exaltar a explosão de uma nova geração de talentosos escritores, mas o nome subscrito, em geral, eram masculinos. [...] sabia haver várias mulheres que pó direito pertencem a essa ‘nova geração’ e não eram citadas, talvez por um inconsciente machismo, esse mal que nos persegue a todos, homens e mulheres. (2005: 9)

A professora Tânia Ramos, em seu trabalho de pesquisa (2009) sobre a importância da publicação das antologias de Luiz Ruffato, averiguou que das autoras dos 55 contos reunidos, apenas dez declararam ser escritoras e apenas uma “escritora profissional”. Acercar-se a respeito da experiência profissional de

cada autora pareceu importante para o compilador que fez questão de nos dois volumes apresentar cada uma das escritoras antes do conto com dados como local de nascimento, data, obras publicadas e a profissão que cada uma exercia.

As escolhas claro que foram cercadas pelo critério estético e formal de cada conto escolhido. No entanto, a preocupação em evidenciar o aspecto profissional de cada contista reflete que ainda existe no Brasil um número muito reduzido de escritoras que podem viver exclusivamente de seu ofício. A necessidade de registrar a produção contística de autoria feminina brasileira é pontual entre todos os organizadores que afirmam que as editoras e o público leitor merecem conhecer as autoras “marginais” do conto brasileiro.

O comércio livreiro reflete ainda uma forte preferência pelos escritores e tem demonstrado pouco interesse em lançar autores desconhecidos. Uma situação totalmente inusitada tem acontecido graças aos novos meios de divulgação da informação como a Internet. Muitas autoras foram “descobertas” devido ao sucesso que suas narrativas faziam em seus blogs, como é o caso de Cris Passinato, Fernanda França, Vitória Zavalla e tantas outras como relata a professora Regina Corrêa em seu trabalho “Leitoras a escritoras: uma viagem pelo ciberespaço” (2012).

Outra constatação sobre a situação do conto de autoria feminina pode ser feita em grandes livrarias que separam seus volumes por gênero. Na estante de contos, fica evidente a supremacia masculina. Em uma breve pesquisa em um site de uma das maiores livrarias do país foi rápido estabelecer que dos 500 exemplares classificados como conto de literatura brasileira, trinta e quatro eram de coletâneas de diversos autores e noventa e três eram escritos por mulheres, o que representa menos de 20%.

Mesmo dentro desse panorama literário ainda muito androcêntrico, muitos contos sobre o tema da maternidade foram passíveis de serem encontrados em antologias de autoras já consagradas pela crítica literária, como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Sonia Coutinho, Ivana Arruda Leite, Cecília Prada entre tantas outras. Muitos dos mais de setenta contos sobre tal temática só foram possíveis de serem encontrados graças à preocupação daqueles que resolveram amenizar a exclusão das escritoras brasileiras, por meio da compilação de seus contos, propiciando um espaço para o registro e inclusão de autoras ainda desconhecidas do grande público leitor.

Para a realização dessa pesquisa, o gênero conto foi escolhido por sua curta extensão que possibilitaria uma abrangência maior sobre o tema da maternidade na produção literária brasileira em termos de número de autores. Trabalhar com tal gênero também possibilitou encontrar uma maior variedade de personagens e representações da maternidade nas narrativas de curto fôlego que capturam e emolduram as ações e relações maternas no seu instante mais precioso de forma precisa.

## 2.2 QUEM ESCREVE CONTOS DE MÃES...

Na busca por um objeto de estudo, a imagem de dona Anita, protagonista do conto “Feliz Aniversário” de Clarice Lispector, era deveras inquietante. Na condição de filha, o comportamento daquela mãe suscita o questionamento sobre a possibilidade de uma mãe realmente ser capaz de eleger um filho como o favorito, repudiando os demais. Enquanto mãe, o desprezo pela prole fazia cair por terra toda imagem sacralizada que se podia ter da mãe até então. Muitos questionamentos surgiram com a leitura desse conto: seria coisa de Clarice Lispector somente, ou situação parecida fora retratada por outras autoras naquela condição tão conflitante? Claro que a busca por outras “mães” à moda de Lispector fizeram despertar um interesse por uma pesquisa literária muito mais densa. A pesquisa partiu da provocação surgida da leitura do seguinte trecho do conto de Lispector:

ela era a mãe de todos e, impotente à cadeira, desprezava-os [...]. Todos aqueles seus filhos e netos e bisnetos que não passavam de carne de seu joelho, [...] Oh o desprezo pela vida que falhava. Como?! como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara; a quem respeitara e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos e lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão. (1998: 41)



Não foi difícil detectar que de fato havia outras mães como aquela. Mães que mais se assemelhavam à madrasta da Branca de Neve foram surgindo. Contos e mais contos foram sendo selecionados, sob várias perspectivas que desconstruíam o estereótipo não só do amor materno como também do amor filial.

Depois de um tempo e muito contos, foi preciso agrupá-los em subtemas: mães e filhas, mãe e filhos, filhas e mães, filhos e mães, dependendo de quem narrava. Em meio à procura dos contos, sempre houve uma esperança de que uma “mãe boa” aparecesse como redentora daquela imagem materna por tanto tempo apregoada. No entanto, a mãe “boa” não apareceu, o que levou a investigar como seria uma mãe boa, ou baseado em que uma mãe é considerada boa ou má.

Após essa jornada um tanto frustrante, houve a necessidade de compreender por que isso estava acontecendo. Onde estaria a santa-mãezinha, mulher resignada, capaz de todos os sacrifícios por seus filhos? Ela existiria na literatura brasileira produzida por mulheres? Enfim, foi encontrada uma ou outra mãe boa, e só. As más estavam por toda a parte. Claro que essa classificação foi fruto dos ideais judaico-cristãos impregnados na sociedade, mas que ao longo da pesquisa ela assumiu um novo sentido.

Outra questão inquietante surgiu: o que fez com que o ideal de mãe perfeita, pregado e exigido incessantemente pela mais variadas vertentes, mudasse ou fosse representado pela literatura dessa forma? O que aconteceu na história para fazer nascer tantas mães como Dona Anita? Não era suficiente saber o que havia acontecido, era preciso investigar quando e por que essas transformações foram transplantadas para o cenário literário. Não bastava encontrar tais mães nos textos, precisava compreendê-las também. Na busca por essas respostas, foi surpreendente encontrar tantos estudos sobre família, maternidade, paternidade, realizados por outras áreas, especialmente em psicologia. Há alguns estudos literários sobre a maternidade na literatura brasileira, porém, a sua maioria destinava-se ao estudo de romances e precisamente os de autoria feminina. Os contos ainda merecem um olhar mais apurado.

A temática não é nova na literatura, porém, o que se apresenta de forma inédita é como essa relação é desnudada do seu caráter sagrado, ou seja: “novas narrativas em posições de dissidência e subversão às formulações patriarcais e cristãs da maternidade” (Stevens 2006:27). O assunto também envolve um despertar de lembranças que todos têm, boas ou ruins, da relação maternal,

como bem disseram Vianna e Guidin: “a maternidade e a recorrente figura da mãe, entre todos os temas, é o que parece provocar maior mobilização das lembranças e dos afetos” (2003: 11).

Todos os contos encontrados apontam uma reflexão sobre o tema, abordado a partir dos diferentes lugares que a mulher ocupa nas relações familiares como avó, mãe e filha. A partir dessas posições femininas, o narrar propicia um olhar diferenciado sobre um discurso outrora proferido pelo homem como pai, principalmente. Esse espaço agora assumido pela mulher enquanto mãe lhe garante um lugar de destaque para dizer a sua maneira de encarar a maternidade.

Na grande maioria dos contos analisados, a maternidade não é rejeitada, a mulher não se lamenta ou se resigna por ter sido mãe. Na verdade, nenhuma das personagens descreve seu arrependimento pela maternidade explicitamente. O que acontece é um narrar do sofrimento, das desventuras, do “feio” da maternidade. As mulheres-mães não conseguem equilibrar esses dois papéis, apontando a urgência em revisar o conceito de maternidade.

Ao considerar contos de autoria feminina produzidos no Brasil como *corpus* dessa investigação, foi inevitável investigar questões relacionadas ao feminismo, uma vez que pelo seu caráter político tal movimento tenha chegado ao auge na mesma época da era dourada do conto no Brasil – 1960. Considerando que a mulher conseguiu através de muita luta uma forma de emancipação, ao estudar os contos de autoria feminina produzidos a partir de então, é possível mostrar como essa voz é ouvida.

### 2.2.1 A Maternidade: Destino e Carga

Seria uma mãe capaz de fazer mal ao seu próprio rebento em circunstâncias não míticas? Como no mito de Medeia – a mãe que se vinga do marido que a traiu, matando seus próprios filhos – mães que não amam seus filhos são excluídas do seio familiar e social ao qual fazem parte. É fato que ao menor indício de que uma mãe possa ter cometido alguma atrocidade contra alguém de sua própria “carne” sempre foi motivo de repulsa. “Medéia toca em nossa cultura, em áreas repletas dos mais profundos tabus e de que, em nós também, estas áreas estão enraizadas em tabus: a raiva, a ira, a oposição, o poder, a violência e a

vingança não cabem na nossa imagem de feminilidade”, com essas palavras Olga Rinne (2005: 8) revive o mito de Medeia associado ao estigma feminino.

Na nossa sociedade, matar um filho nunca será um ato justificado, nem mesmo se resultante de um momento de extrema loucura da mãe. E hoje, não estaríamos nós, mães, agindo como Medeia ao deixarmos em casa, ao cuidado de outras pessoas, os nossos pequenos frutos? Essa é uma questão que se levanta na chamada “era da culpa materna”. Rinne afirma que: “muitas mulheres rejeitam a imagem patriarcal da feminilidade e buscam uma nova compreensão de si mesmas, sentindo-se hoje como se fossem estranhas e estivessem exiladas no mundo em que nasceram” (2005: 13). A autora ainda sustenta que a identificação da mulher moderna com a Medeia simbolizaria

o aspecto ‘feminino sombrio’, portador de valiosas energias, que só podem ser liberadas, no ego de uma mulher, quando esta ousa olhar para o interior dessa escuridão e ir sem medo ao seu encontro [...] ela surge como a imagem oposta à mulher demasiado dócil e retraída criada pelo patriarcado, e símbolo da dignidade, sabedoria e competência femininas, que as mulheres atualmente procuram reconquistar. (2005:14)

Essa sublimação do sentimento materno resultou no mito que envolve todas as mães, pelo menos as do mundo ocidental, desde o final do século XVIII, como se todas as mães amassem seus filhos de uma mesma maneira e jamais fossem capazes de lhes infligir algum mal. Mas é esse mal que tem suscitado tantas pesquisas nos mais diversos campos do conhecimento e, mais recentemente, pelas artes. Tal assunto acabou ficando silenciado, principalmente nos anos 1980, a década na qual a mulher queria fugir de qualquer resquício do Essencialismo Biológico, aquele que postulava que a “mulher tem uma essência, aquela mulher pode ser especificada por uma ou várias atitudes inatas as quais definem através das culturas e da história seu ser imutável e na ausência do qual ela deixa de ser categorizada como mulher”<sup>2</sup> (Schor 1995: 46). Porém, quando o assunto era tratado, mostrava uma mãe totalmente desvirtuada de seu estereótipo ideal, personificando mães que mais se pareciam com as madrastas dos contos de fada.

---

<sup>2</sup> “woman has an essence, that woman can be specified by one or a number of inborn attributes which define across cultures and throughout history her unchanging being and in the absence of which she ceases to be categorized as a woman”.

Algo relevante para se discutir é a importância do corpo para a mulher e para a mãe. Se para a primeira, ela precisou fugir das ideias essencialistas para se afirmar como sujeito, a mãe depende muito dos aspectos biológicos e fisiológicos para a sua permanência. O essencialismo, portanto, não deixa de ser um paradoxo para a mulher moderna. Cristina Stevens acredita que apesar das ideias controversas que o essencialismo biológico pode levantar, “precisamos continuamente enfrentar essa oposição natureza/cultura – o que se tornou quase uma obsessão ocidental, e que tem estreita relação com a dominação e exploração da mulher – quando trabalhamos a questão do corpo da mãe” (2008: 86).

Sufocada pelos dogmas patriarcais, a mãe esteve reclusa por muito tempo no limite do privado. Garantir que essa mulher estivesse sempre pronta a parir e a cuidar de sua prole era a forma mais eficaz de limitá-la ao seu próprio espaço. Dona e refém ao mesmo tempo, é assim que muitas mulheres vivem até hoje. Pensar que a sua liberdade enquanto indivíduo foi conquistada há menos de um século pode até ser um motivo a se comemorar – e de fato foi uma grande conquista. Por outro lado, há situações que demonstram a própria mulher ainda muito arraigada aos ideais patriarcais. Há lugares onde a informação das conquistas das feministas ainda não chegou. Pode até ser um termo forte a ser usado – libertada –, mas quando se tem a oportunidade de conhecer como as mulheres brasileiras viviam, esse termo acaba sendo o que melhor se encaixa para descrever o que mais a mulher queria. A questão que fica é quanto custou a luta pela liberdade e se de fato ela foi alcançada ou acabou resultando em um plano frustrado cujas consequências nós mulheres sofremos até hoje.

A situação da mulher dentro do sistema patriarcal foi denunciada não só pela crítica feminista, mas também pela antropologia, sociologia, história despertando um olhar para a causa da mulher. A literatura compartilhou desses pensamentos e coube a ela mostrar de forma ficcional, mas não menos importante, a luta da mulher para se libertar dos grilhões que a subjugavam ao seu próprio lar. A pesquisa passa a ser relevante quando faz uma reflexão de que maneira isso se torna ficção, por isso se torna imprescindível considerar o papel que as narrativas de autoria feminina tiveram para que, no mínimo, esse panorama fosse questionado. Pesquisar como a voz feminina se faz visível e audível na produção literária abre um mundo de possibilidade de estudo do texto literário portador de um discurso emancipador do sujeito feminino.

Especificamente no Brasil, tem-se que levar em consideração como conflitos sociais e culturais tiveram o poder de influenciar a produção literária. Se forem considerados os reflexos da industrialização do país juntamente com a Segunda Guerra Mundial, que demandou uma crescente mão-de-obra feminina, vê-se que a nação vivera um prenúncio de modernidade (era Juscelino) e depois foi embotada pelos anos de chumbo. Assim, é racional que todo esse contexto histórico-social tenha influenciado profundamente a produção artística brasileira.

Se a década de 1980 se abre para novas conquistas para os homens, para as mulheres se mostrou como o grande primeiro momento de romper com os ideais patriarcais. A década que exaltou o corpo ao máximo (Moriconi 2000: 391) revelou uma produção literária de autoria feminina no mínimo audaciosa. Fruto de séculos de dominação do “macho” e mais vinte anos de imposições e perseguições militares, as mulheres gritaram o mais alto que puderam que aquele era o momento delas serem ouvidas. A professora Lúcia Osana Zolin afirma que essas mulheres que se lançaram no mundo da ficção tiveram uma mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à mulher, “engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher” (2005: 277).

Toda essa liberação foi buscada até seus últimos limites. Passado o momento de efervescência, houve uma análise das consequências dessa liberdade desenfreada. Foi assim que a família passou a estar no centro das atenções dos textos literários de autoria feminina a fim de desvelar os conflitos do ambiente familiar, trazer para a sociedade discussões do que o solo privado andava fazendo. Vianna e Guidin afirmam que na literatura há temas que mobilizam mais mulheres que homens:

Em geral, são aspectos referentes ao cotidiano doméstico, a habilidades, afazeres e percepções femininas do entorno familiar; são recorrentes a visão perturbadora do pai, do marido, do amante – do ser masculino em geral. É frequente a memória peculiar que as mulheres carregam de suas dores e das dores do mundo bem como a apreensão das coisas mínimas e desimportantes, das quais não raro conseguem extrair efeito simbólico inesperado e incomum. (2003: 7)

## 2.2.2 Quem Conta um Conto... Esqueceu-se da Mãe

A mãe considerada sagrada, atrelada à imagem da Virgem Maria, permeou o pensamento da sociedade ocidental até que, depois de uma liberação não só do corpo, mas sim do sujeito mulher, sua imagem passa a ser muito mais atrelada a de Eva e para esta, a família e os filhos vêm em segundo lugar. Primeiro seria a sua busca de felicidade por meio da carreira, de vários relacionamentos amorosos, do seu corpo, da sua beleza. Então, porque essa Eva não é mais feliz que aquela Maria presa a uma ideologia patriarcal? Para buscar uma resposta para esse questionamento, rever como os encaminhamentos feministas evoluíram até o presente pode ajudar.

Uma questão que preocupava as feministas da metade do século passado era como se diferenciar dos homens e onde buscar fundamentação para se definirem. A feminilidade, então, chegou a ser postulada pela capacidade natural de procriação da mulher, o que biologicamente seria o elemento fundamental (Essencialismo). Mas tal definição não foi suficiente. Simone de Beauvoir questiona essa premissa com a frase que acabou sendo um mote do Feminismo: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” e continua atribuindo um papel relevante para a cultura nessa questão ao afirmar que “[n]enhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (1980b: 9).

Pela possibilidade da capacidade reprodutora vir a ser o que diferenciaria a mulher de fato do homem, a maternidade foi um tema polêmico para as feministas da década de 60 influenciadas, principalmente, pelos pensamentos de Simone de Beauvoir. A maneira de abordar tal tema seria a aceitação desse destino; então muitas delas ou se referiram à maternidade de forma muito superficial, ou deixaram de abordá-la, e se fizeram, muita vezes foi de maneira preconceituosa.

Devido a isso, a opção de excluir a maternidade como tema literário fica muito evidente. Parece contraditório, porém tal ausência mostra muito sobre a nova mãe que estava sendo representada na negação da sua vocação “natural”. A mulher passou a ser representada com muita frequência como aquela que conseguiu sua independência financeira e obteve total autonomia sobre o seu corpo. É significativa a ausência de uma mãe carinhosa, que cuidava dos filhos, dona de

casa primorosa e esposa sempre pronta a agradar o seu marido como o mito da mãe perfeita pregava. Por representarem mais o domínio patriarcal, essas características foram renegadas e o outro extremo ficou em evidência – mães que abandonavam seus filhos e maridos para irem atrás de seu bem estar e, o que é muito interessante, sem peso nenhum na consciência. A literatura acabou por representar mães que declararam não gostarem de todos seus filhos da mesma maneira e houve aquelas que escolheram o aborto para que esse arrependimento não as acompanhasse para o resto de suas vidas.

Diante disso, a maternidade foi um ponto nevrálgico a ser tratado, ao fazê-lo, muitas pareciam temer assumir que as mulheres teriam mesmo um destino a cumprir. Elas queriam ser reconhecidas como sujeitos ativos, sociais, políticos – assim como eram os homens – e não pela sua anatomia (ou destino biológico). Por esse motivo, a maternidade, que havia sido vista com auras de sagrado, ou como uma maneira de controle da sociedade patriarcal, foi silenciada. Hoje, estudos teóricos têm se preocupado em trazer à luz tema da maternidade que ficou por tempo demais às margens do pensamento.

Esse comportamento da nova maternidade suscitou questionamentos sobre esse inesperado papel da mãe na sociedade contemporânea. O que antes era preconizado e até esperado do homem, agora vem chocar uma sociedade diante do discurso da nova mulher. Pesquisar o assunto nesse período não parece, num primeiro momento, tarefa fácil. No início da “anistia cultural” pela qual passou o Brasil, é difícil encontrar contos com essa temática. A mulher acaba sendo representada como uma filha rebelde, uma solteirona resignada, uma amante, mas aquela mãe preconizada pelos ideais cristãos quase nunca aparece. A mãe, quando é retratada, mostra-se uma mulher infeliz por causa do casamento e que ainda não sabe como se libertar da sua escravidão existencial. De forma geral, no início dos anos 1990 já é mais comum surgirem aquelas que são infelizes, principalmente no casamento, mas que tomam coragem para romper com seus estigmas sociais, mesmo que sejam “apedrejadas” pela sociedade que ainda continua subjugada pelos ideais patriarcais. Mesmo que esses ideais tentem reger o comportamento da mulher, essa nova mãe tem como objetivo principal buscar sua felicidade, consertar a sua vida, mesmo que isso venha a punir pessoas queridas como seus filhos.

Na década de 1990, a mãe aparece mais em cena e ainda por cima retomando os ideais de maternidade que regeram tantos anos a sociedade ocidental. Porém, esta vai continuar procurando a sua felicidade, mas de forma mais serena. Agora ela tem o poder da decisão em suas mãos, e não precisa mais romper abruptamente com os ideais sociais apenas para se impor como sujeito ativo de suas escolhas. Ela entende quais são as exigências de seu papel porque agora ela escolhe quando e como ser mãe. Mesmo tendo que romper com os laços do matrimônio, a mãe ao longo da década de 1990 é autônoma de suas escolhas, assim, ela aceita suas consequências também. A nova mulher-mãe fugirá da sacralização, da castidade e contestará a tal fragilidade feminina. Ainda sobre essa década, Elódia Xavier aponta:

A narrativa de autoria feminina, da década de 90 pra cá, vem apresentando protagonistas mulheres que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento. Este processo é exatamente o conteúdo da narrativa, que nos leva da personagem enredada nos 'laços de família' ou nas próprias dúvidas existências à personagem, enfim, liberada. (2007:167)

Como a mulher é repaginada, também o é o homem. Ideias como as de Engels, que o homem teria participação no processo de fertilização como o "plantador da semente", passam a ser questionadas e colocadas em xeque. A literatura, então, passa a participar do processo de construção do sujeito ativo da sociedade de forma efetiva. Para a realização desse estudo, foi necessário compreender como se deu, ao longo da história ocidental, a cristalização da imagem da mulher-mãe oprimida pelos ideais sociais, culturais e religiosos. Cristina Stevens atesta que assim como outras manifestações artísticas, a literatura busca representar a maternidade pela própria mãe e que

Podemos dizer que a revisão do conceito de maternidade tem sido uma preocupação relativamente recente por parte dos estudos feministas. Articulando formas alternativas de construir uma nova ideologia da maternidade nos espaços vazios dos discursos hegemônicos [...] buscam entender o sentido da maternidade, da gravidez, do parto, dos cuidados com a criança, a partir da perspectiva/testemunho da mãe. (2006: 41)



Buscar tal compreensão contribui para a desconstrução/reconstrução do arquétipo de mãe e possibilita localizá-la no tempo e no espaço. O que se faz pertinente para os estudos literários é saber como todas as questões sociais, políticas, sociais e até econômicas transmitiram novos valores da maternidade.

### 2.2.3 E as Mulheres Contam o quê? – Problemas Pós-1960

As narrativas curtas dos últimos cinquenta anos no Brasil têm nomes representativos como Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, Adélia Prado, Nélida Piñon, Marina Colasanti e Sonia Coutinho. Há também aquelas que acrescentaram textos primorosos para este estudo como Cecília Prada, Lucia Castello Branco, Tânia Jamardo Faillace, Ivana Arruda Leite entre muitas outras. Os contos dessas autoras falam de paixão, solidão, realização ou a busca dela. Temas como o ideal feminino, a preocupação de se afirmar enquanto mulher-sujeito e a sua luta contra o seu destino social e biológico são da mesma forma recorrentes. Há aquelas vozes mais libertárias que buscam romper com a divinização da mulher, que cobram uma postura condizente com seus anseios. Esses textos demonstram uma maior preocupação com os conflitos de ideologia e a condição da mulher objeto/abjeto lutando para ser agente de seu destino, sujeito de sua própria história e não mais aquele ser passível de manipulação.

Elódia Xavier assegura que, a partir de 1960, as narrativas de autoria feminina reuniam características comuns para retratar esteticamente a condição da mulher, vivida e transfigurada, passando a representar o mundo pela ótica feminina, o que seria diferente dos textos de autoria masculina (1991: 11). Xavier aponta que essa escrita teria como característica o uso frequente da primeira pessoa, um tom confessional que chegaria a confundir o leitor – “narradora ou autora? ficção ou autobiografia?” (1991: 12); personagens em busca constante por sua identidade e de um espaço para autorrealização. Além dessas marcas do texto literário de autoria feminina, a mulher teria consciência de que o lar significava um lugar que tolhia seu acesso a um contexto social mais amplo e que elas viviam “dilaceradas entre o ‘destino de mulher’ e a ‘vocação de ser humano’” (Xavier 1991: 12).

Teriam esses textos, de um modo geral, uma natureza introspectiva. Xavier confere ao passado uma característica marcante e imprescindível para o texto de autoria feminina:

O passado adquire, nesses textos, uma importância fundamental, porque o dilaceramento das personagens geralmente se justifica pela infância reprimida ou mal-amada. O resgate da memória é um dos caminhos para o autoconhecimento; a volta às origens, através do tempo passado, faz parte da busca da identidade, pulverizada em diferentes papéis. (1991: 13)

A recuperação do passado é muito presente nos contos analisados nesse trabalho e, mais adiante, será evidenciada ainda mais essa marca como um elemento fundamental para que a protagonista consiga encontrar sua plenitude. Nesse retorno temporal, as personagens femininas são arremessadas a um mar de sentidos confusos, quando as imagens do presente se confundem com as do passado. Muitas lembranças ganham sentido devido à maturidade e ao distanciamento que a personagem tem no agora.

Obviamente, que a literatura de autoria feminina será uma consequência dos movimentos feministas, por ter sido graças a eles que a mulher tomou consciência de seu papel e de como estava sendo obstruída para exercê-lo devido às imposições androcêntricas do nosso mundo. Esse espaço aberto propiciou um repensar sobre a condição da mulher nas mais variadas áreas; assim, a problemática da ideologia dominante passou a ser representada e questionada também pela literatura. Ao representar a mulher inserida nesse novo contexto, o lar passou a ser o centro das discussões para mais tarde ser totalmente renunciado, mostrando que a mulher poderia ocupar outros espaços além dele somente.

O próprio termo “literatura de autoria feminina” revela que houve, em um determinado momento da historiografia literária e da teoria literária, a necessidade de uma nomenclatura que distinguisse o texto produzido por uma mulher daquele produzido pelo homem. Ao usar essa nomenclatura, há uma evidência de que o texto de autoria feminina é distinto do de autoria masculina, mesmo que esse termo não exista. A inexistência do termo não significa a sua ausência, pelo contrário. O descompromisso em não precisar ser denominado dessa maneira evidencia que toda (ou quase toda) produção literária era masculina e que, a partir de um determinado momento na história da literatura, as mulheres passaram

a escrever. Diante disso é que o termo precisou ser aplicado por outras razões. Luiza Lobo afirma que

a literatura de autoria feminina precisa criar, politicamente, um espaço próprio dentro do universo 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**. (1997: 6, grifo da autora)

A mesma crítica ratifica que será o distanciamento dos temas “domésticos” e “femininos”, optando por aqueles de sua escolha, que resultará na mudança do cânone da literatura feminina. E seria a presença desses temas que permitiria uma intertextualidade com outros campos científicos, a saber, a filosofia, antropologia, sociologia, por exemplo.

Porém, a prevalência e a imponência do texto literário devem ser um pressuposto a ser seguido pelos estudos literários, para que não haja a inversão do foco investigativo. O texto literário deverá ditar os apontamentos necessários para a sua compreensão dentro de um sistema cultural mais amplo. Luiza Lobo ainda descreve o que viria ser esse tipo de texto:

o texto literário feminista é o que apresenta um **ponto de vista** da narrativa, experiência de vida, e portanto um **sujeito de enunciação consciente** de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens, narrador, ou na sua persona na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão. (1997: 9, grifo da autora)

É certo que as mulheres passaram a ocupar definitivamente um lugar só seu, mas não porque não houvesse mulheres que escrevessem antes, mas sobretudo devido à linguagem instaurada principalmente por Clarice Lispector. O texto de autoria feminina passa então, não só no Brasil, como em todo lugar do mundo, a se colocar politicamente contra a hegemonia masculina: “somente a partir de Clarice Lispector que não só a mulher começa a ocupar um espaço significativo na cena literária brasileira, como também começa a produzir uma obra que se peculiariza por uma série de razões já apontadas” (Xavier 1991: 15).

A alteridade passa a ser, para a literatura de autoria feminina, uma de suas abordagens centrais. Luiza Lobo adverte que essa forma de alteridade não

é simplesmente considerá-la de acordo com a definição antropológica de Lévi-Strauss nem a de cunho filosófico, mas há a possibilidade de deslumbrá-la pelo viés psicanalítico “no confronto entre consciente e inconsciente, e, por conseguinte, na consciência de que não somos um eu total, sem arestas [...] mas um eu com fissuras, com desdobramentos. [...] alteridade do eu em relação a si mesmo é o ponto de partida da literatura contemporânea” (1997: 9). Propor-se a um estudo sob a abordagem feminista na literatura é considerar o outro que foi excluído, considerado estranho, por isso esse olhar sobre a mulher e os papéis que ela representa resultam em uma maneira de compreendê-la.

A mulher, como qualquer outro ser humano, passou a utilizar máscaras para tentar conviver melhor em sociedade; a diferença é que a mulher precisa de um leque maior dessas máscaras dentro do seu espaço privado – o de mãe, esposa, filha, entre outras. Entretanto, a máscara de mulher como é concebida hoje foi a última a ser usada. Ou poderia se falar que, nesse caso, o espaço privado seria o único em que ela não precisaria usar máscara alguma? Creio que não. Nós mulheres acabamos por usar máscaras para nós mesmas quando lutamos contra o que somos, quando tentamos criar outra mulher para nos convencer de quem somos. Esse processo de busca por uma significação no mundo e para nós mesmas é constante na medida em que passamos nossa vida toda no intuito de nos conhecermos. Essas *personae* que vestimos, e fazemos isso de forma consciente, umas vezes mais e outras menos, depende do grau de importância que cada mulher dá aos requisitos exigidos pelas mais diversas facetas da sociedade para ser aceita. Na igreja se espera um determinado comportamento, no grupo social ao qual frequenta também. Se vai à escola, como aluna veste outra máscara, o que se espera dela no trabalho determina que tipo de máscara deve ser usada. Essa multi-identidade tem revelado, na verdade, uma total falta dela. A ausência de autenticidade nos momentos em que o sujeito precisa se mostrar fica entre seguir a norma que todos seguem ou correr o risco de ser diferente e sofrer suas implicações. No âmbito privado também é assim – quanto maiores as representações sociais, maior o guarda-roupa de máscaras.

No campo da literatura, a mulher para ser aceita como escritora e ter certo prestígio precisou se imbuir das marcas que lhe garantiriam ser aceitas pelo cânone, como bem mostra Lilian de Lacerda em sua obra *Álbum de leitura* (2003). Por isso, o estudo da nova autoria feminina a partir de 1960 se justifica, uma vez que

o termo autoria feminina não se remete a todas as obras escritas por uma mulher. Foram somente as desse período em diante que se propuseram a tirar as máscaras, buscar uma marca de alteridade que as distinguisse do discurso dominante, nesse caso o do homem, para marcar a sua identidade. Logo, é uma consequência pensar que nem todas as obras escritas depois daquela década por mulheres sejam pertencentes a este gênero – literatura feminina – pois para isso é necessário um constante despir, deixar para trás o todo, o comum, para marcar o novo, o silenciado, o que não fora dito. Consequentemente, o tema da maternidade revelado a partir daquele momento serve não só para que o homem conheça a nova mãe como também, e primordialmente, a própria mãe se conheça.

A inclusão social da mulher passa por um momento de questionamento das posições que ocupa tanto no seu domínio público quanto no privado. A professora Níncia Borges Teixeira afirma que essa inclusão social permite à mulher a “renovação da sua identidade em todos os setores, inclusive no campo literário. A produção literária de autoria feminina pretende falar da luta por espaço, reconhecimento, igualdade, mas, sobretudo, da reformulação da identidade feminina na sociedade (2008: 33).

A criação desse espaço permite que a mulher-mãe se sinta segura em se despir de suas máscaras as quais filhos, marido, sociedade e ela própria exigiram por tanto tempo que ela usasse e, assim, ela se identifique com outras novas mães ao evidenciar as diferenças. Esse lugar onde as experiências subjetivas podem ser manifestadas é cheio de vazios e é nele que o discurso da literatura de autoria feminina encontra razão para existir. Preencher as lacunas da história, tanto a social quanto a literária, foi a maior marca de alteridade e o que determinou a permanência desse tipo de texto. Lembrando que tal empreendimento só foi possível graças às primeiras feministas que há mais de um século lutaram para que isso ocorresse, o que levou a determinadas mudanças sociais, culturais e políticas chegando ao máximo desse momento na década de 1960 afetando as mais diversas formas de pensar e por todo o mundo, inclusive no Brasil. Mesmo que aqui tenha tido interferências, esse momento aconteceu.

### 2.3 LITERATURA E FEMINISMO NO BRASIL

Para entender como a literatura passou a refletir as questões levantadas pelas feministas, faz-se necessária uma inserção pelos caminhos da crítica. A primeira coisa percebida ao rever a história dos movimentos feministas é que havia um consenso sobre contra o que lutar, mas faltava uma visão imparcial de como fazer isso. Tal característica pode ser evidenciada quando se listam as linhas seguidas por esse movimento: críticas negras, feministas marxistas, historiadoras literárias, críticas freudianas e lacanianas.

Mesmo faltando um consenso sobre o como fazer, essas contradições se mostraram fundamentais para a evolução do pensamento feminino. Se por um lado pode parecer que as divergências refletiam uma desorganização, por outro elas evidenciam a ânsia que a mulher tinha em lutar pelos seus direitos, mostrando ainda que entre as mulheres não existia um padrão, que nem todas eram iguais, como fora pregado por tanto tempo quando se colocavam a mulher sob um estigma único.

Os ecos das manifestações feministas da década de 1960 repercutiram na crítica literária em meados do decênio seguinte, o que significa lembrar que eles chegaram ao Brasil durante os anos de chumbo da ditadura militar. As consolidações dos ideais pós-estruturalistas encabeçaram o pensamento daquelas dispostas a relativizar não só a situação do sujeito naquele contexto social, como também havia chegado a hora de pensar uma maneira de representação desse pensamento e de sua significação para a mulher.

Heloísa Buarque de Hollanda lembra que a organização do movimento feminista no país se deu durante da ditadura militar e, como era uma forma subversiva de pensar, ele se aliou a outras associações de esquerda como a setores progressistas da Igreja Católica por ser este um dos que mais se opuseram regime (2003: 16). Ironicamente, o movimento feminista brasileiro se alia àquele que foi o responsável pela sua repressão durante os séculos anteriores; entretanto, se não fosse assim talvez as ideias do movimento só conseguissem chegar aqui na metade da década seguinte, depois do movimento das “Diretas Já”. Buarque de Hollanda pressupõe que foi devido a essa aliança que o movimento feminista no Brasil não tratou de questões centrais para ele – aborto, liberdade sexual e divórcio

– de maneira tão enfática e primordial como acontecera nos Estados Unidos e na França, mas que,

Por outro lado, a potencialização do espaço doméstico da família, ameaçado pela violência da repressão, e a politização do papel tradicional de Mãe, definiu vitórias políticas surpreendentes como o Movimento pela Anistia, encaminhado sob a bandeira inexpugnável da maternidade. Portanto, duas instituições conhecidas como basicamente conservadoras – a Igreja e a Família – tornaram-se arenas explosivas para a ação política radical das mulheres. (2003: 17)

No Brasil, aconteceu o mesmo que nos Estados Unidos onde os movimentos feministas adentram facilmente o território das pesquisas científicas nas universidades, diferentemente do que havia acontecido na França. Nesse país, ainda há relutância para que isso ocorra, preferindo formas de organização independentes, desvinculadas da produção acadêmica. A área dos estudos literários encontrou nas reivindicações das feministas um campo fértil para desenvolver muitos estudos que precisavam recolocar a questão de gênero em foco. Essa necessidade é advinda da própria evolução do pensamento acadêmico e das novas urgências temáticas tratadas nos textos de autoria feminina.

Um ponto relevante discutido por Buarque de Hollanda é o desconforto gerado a qualquer iniciativa das mulheres pesquisadoras se autodeclararem feministas e aliarem seus estudos a esse tema. Essa dificuldade principalmente, por parte das profissionais liberais, intelectuais, artistas ou políticas expõe uma imprecisão relacionada “aos mitos que regem a lógica das relações de gênero entre nós e, de forma mais geral, à especificidade das relações de poder no Brasil” (2003: 16). Talvez por ter aportado em meio às repressões militares, muitas dessas mulheres precisavam de um esforço duplo para levantar sua bandeira – mais do que uma autoafirmação, era necessário conquistar o lugar de sujeito ativo naquela sociedade. A mulher não precisava somente expor e impor suas reivindicações como acontecera em outras sociedades, aqui ela precisava ludibriar todo um sistema político repressor contrário a toda forma de expressão que fugisse do seu controle. Vale lembrar que manifestações de qualquer natureza eram proibidas.

O termo “feminista” poderia carregar conotações políticas e sociológicas, uma vez que era recorrente ele ser associado à luta trabalhista e pelos

direitos iguais nas mais diversas esferas (Lobo 1997). É possível imaginar as razões que levaram o movimento feminista brasileiro a se aliar com um de seus antigos algozes, a Igreja. Se não foram por essas razões, o pior é pensar que essas mulheres dos movimentos feministas e dos estudos que eles frutificaram foram mais temerosas em afirmar serem feministas para serem aceitas por uma sociedade ainda muito androcêntrica.

Entretanto, os estudos feministas hoje enfrentam desconfianças. Toril Moi questiona em seu artigo “I AM not a feminist, but...” (2006: 1735) se não haveria um problema com a teoria feminista hoje e se ele não estaria atrelado ao fato da teoria estar muito arraigada à tradição pós-estruturalista, cujos paradigmas teriam chegado à exaustão. Para a professora, “nós estamos vivendo uma era de crise [...] uma era na qual o velho está morrendo e o novo ainda não nasceu”<sup>3</sup> (2006: 1735). Esse paradigma acentua que a teoria feminista é sustentada pelo feminismo e que esse campo do saber tem vivido nos Estados Unidos uma crise desde 1990 devido ao fato de muitos se negarem a assumir o rótulo de feministas.

Essa preocupação sempre houve no Brasil como já foram expostas anteriormente as possíveis razões. Porém, nos Estados Unidos ela foi gerada por aquelas que se negavam a levantar a mesma bandeira das feministas mais radicais, entre as quais, as mais rejeitadas são a repulsa que sentiam pelo homem e por considerarem todas as mulheres como vítimas do sistema e o radicalismo em favor do aborto. Moi credita a essas características radicais a responsabilidade pelo resultado visto hoje: “o feminismo se tornou uma palavra proibida, não apenas entre os estudantes, mas também na mídia”<sup>4</sup> (2006: 1739).

Refletindo sobre os temas tratados pelas diversas mídias e pelas universidades, Moi aponta um declínio dos que se referem ao feminismo e um aumento daqueles que revelam como é difícil para a mulher combinar trabalho e maternidade e como as novas mulheres tentam se libertar daquele feminismo dogmatista da geração de suas mães. A mesma autora ainda aponta que tanto a crítica quanto a teoria feminista colaboraram para que a imagem cultural do feminismo fosse melhorada e diz mais: “Se feminismo é ter um futuro, uma teoria feminista – pensamento feminista, escrita feminista – ele deve ser capaz de mostrar

---

<sup>3</sup> “We are living through an era of ‘crisis’ [...] an era in which the old is dying and the new has not yet been born”.

<sup>4</sup> “*feminism* has been turned into the unspeakable F-word, not just among students but in the media too”.



que o feminismo tem coisas sábias e úteis para dizer para mulheres que lutam para lidar com seus problemas do dia a dia”<sup>5</sup> (2006: 1739). Para ela, esses textos, tanto literários quanto teóricos, devem tratar de temas do cotidiano das mulheres e que sejam dirigidos tanto para uma dona de casa quanto para uma “profissional de filosofia”. Ela faz essa consideração ao refletir sobre como a obra de Simone de Beauvoir conseguiu ter tanta repercussão. Em outra direção, Luiza Lobo também considera importante tratar temas próprios da vivência feminina, porém,

o cânone da literatura de autoria feminina se modificará muito se a mulher retratar vivências resultantes não de reclusão ou repressão, mas sim a partir de uma vida de sua livre escolha, com uma temática, por exemplo, que se afaste das atividades tradicionalmente consideradas ‘domésticas’ e ‘femininas’ e ainda de outros estereótipos do ‘feminino’ herdados pela história, voltando-se para outros assuntos habitualmente não associados à mulher até hoje. (Lobo 1997: 7)

#### 2.4 UMA POSSIBILIDADE: A GINOCRÍTICA EM PROL DOS ESTUDOS FEMINISTAS

Ao estudar o percurso das lutas feministas, suas consequências no mundo e no Brasil, é fácil perceber sua forte influência no campo dos estudos literários. Com a eclosão da produção literária de mulheres juntamente com o auge do feminismo, a teoria literária encontrou nessas manifestações um profícuo material que vinha ao encontro das necessidades que tais textos exigiam. Uma vez que as teorias existentes não davam mais conta das novas narrativas, as teorias feministas surgem na tentativa de suprir essa lacuna.

Elaine Showalter é contrária em continuar fazendo uma crítica revisionista, como a crítica feminista americana vinha fazendo até então. Ela acredita que o principal problema de tal forma de crítica é ser construída sobre modelos já existentes e, sobretudo, por esses modelos serem androcêntricos. Como ela mesma diz, “[n]o entanto, a obsessão feminista em corrigir, modificar, complementar, revisar, humanizar, ou até mesmo atacar a teoria crítica masculina nos mantém dependentes

---

<sup>5</sup> “If feminism is to have a future, feminist theory – feminist thought, feminist writing – must be able to show that feminism has wise and useful things to say to women who struggle to cope with everyday problems”.

e retarda nosso progresso para resolver nosso próprio problema teórico”<sup>6</sup> (1981: 18). A posição contrária de Showalter explicita que o revisar de teorias já existentes não contribuiria para nenhum aprendizado novo. Para exemplificar esse processo, ela se refere à crítica francesa que elegeu Lacan como o “ladiesman”, continuando a se pautar nas correntes masculinas. Para não incorrer nesse risco, a autora busca uma forma de crítica que seja genuinamente centrada na mulher e que prevaleça a experiência feminina: “Mas é preciso perguntar muito mais exaustivamente o que nós queremos saber e como nós podemos achar as respostas para questões que vêm da *nossa* experiência”<sup>7</sup> (1981: 184).

Para Showalter, há três grandes linhas seguidas pela crítica feminista – a francesa, inglesa e a americana – e elas se distinguem pela base que sustenta essas linhas e, conseqüentemente, os temas salientados por cada uma. A linha francesa, cuja base é marxista, psicanalítica e desconstrucionista, procura salientar a repressão feminina apoiada nos estudos de Freud, Lacan e Derrida. É essa linha que apóia a existência de uma *écriture féminine*, na qual estariam as inscrições do corpo e as diferenças na língua e no texto de mulheres. As representantes mais expressivas dessa forma de pensar são Julia Kristeva, Hélène Cixous e Luce Irigaray. A linha inglesa não se difere muito da anterior, pois é igualmente de base marxista e incorpora o feminismo francês; assim, procura evidenciar a opressão que a mulher sofre através da interpretação textual e também tem o foco na escrita das mulheres. A última, a americana, tem seu foco no texto literário procurando evidenciar a expressão da mulher na literatura. Mesmo que haja certas discrepâncias entre elas, Showalter resume que “[t]odas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino de suas associações estereotipadas de inferioridade”<sup>8</sup> (1981: 186).

A preocupação das correntes feministas era encontrar o seu lugar. Se buscando no passado ou reivindicando um lugar inusitado de fala, a crítica feminista durante a década de 1970 precisou se constituir. Toda essa ânsia por criar algo inteiramente feminista marca a voz da teoria buscando se estabelecer, mas

---

<sup>6</sup> “Nonetheless, the feminist obsession with correcting, modifying, supplementing, revising, humanizing, or even attacking male critical theory keep us dependent upon it and retards our progress in solving our own theoretical problems”.

<sup>7</sup> “But we need to ask much more searchingly what we want to know and how we can find answers to the questions that come from *our* experience”.

<sup>8</sup> “All are struggling to find a terminology that can rescue the feminine from its stereotypical associations with inferiority”.

logo o resultado mostrou que não seria corrigindo, modificando ou atacado a crítica masculina que as pensadoras daquele momento resolveriam seus próprios problemas teóricos.

Elaine Showalter expõe que há duas formas de crítica feminista. A primeira leva em consideração a mulher como leitora, pois ao entrar em contato com um texto produzido pelo homem, a mulher-leitora consegue tomar consciência dos seus códigos sexuais, a qual Showalter chama de *feminist critique* e que como outras formas críticas, ela é

uma investigação historicamente fundamentada a qual examina os pressupostos ideológicos do fenômeno literário. Seus temas incluem as imagens e estereótipos das mulheres na literatura, bem como as omissões e seus estereótipos equivocados e falhas na história literária feita pelos homens.<sup>9</sup> (1979: 25)

O segundo tipo de crítica feminista considera a mulher como escritora por ser ela que produzirá os significados textuais imbuídos da história, temas, gêneros e a própria estrutura literária utilizada. Essa forma de crítica parte do pressuposto de que “seus assuntos incluem a psicodinâmica da criatividade feminina; a linguística e o problema da linguagem feminina; a trajetória individual ou coletiva da carreira feminina, história literária; e, claro, estudos de certas escritoras e suas obras”<sup>10</sup> (Showalter 1979: 25).

Como resultado desse processo de formação de uma teoria feminista, o foco das investigações mudou seu olhar, ocupando-se das produções literárias escritas por mulheres. Durante essa reviravolta, Showalter desenvolve outra forma da crítica feminista que era mais de seu apreço:

O estudo das mulheres como escritoras, e seus assuntos são a história, estilos, temas, gêneros, e estruturas da escrita feminina; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória individual ou coletiva da carreira feminina; e a evolução e leis da tradição literária de sua autoria.<sup>11</sup> (1981: 185)

<sup>9</sup> “historically grounded inquiry which probes the ideological assumptions of literary phenomena. Its subjects include the images and stereotypes of women in literature, the omissions and misconceptions stereotypes of women in literature, and fissures in male-constructed literary history”.

<sup>10</sup> “Its subjects include the psychodynamic of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of individual or collective female career, literary history; and, of course, studies of particular writers and works”.

<sup>11</sup> “the study of women as writers, and its subjects are the history, styles, themes, genres, and structures of writing by women; the psychodynamics of female creativity; the

Ao fazer tais considerações, Showalter adapta do francês o termo *la gynocritique* para *gynocritics* por não haver na sua língua um termo equivalente. O propósito de tal crítica é estabelecer uma abordagem para a análise do texto literário produzido por mulheres, desenvolvendo novos padrões para o estudo da experiência feminina como forma de não mais ter que se adaptar aos modelos já existentes. No entanto, Showalter não é radical como muitas de suas compatriotas e partícipes do feminismo. Ela considera a possibilidade de usar um referencial teórico já estabelecido, e geralmente masculino, desde que as questões estejam centradas em representar e questionar a posição assumida pelas mulheres, ou melhor, destinadas a elas. A crítica proposta pela teórica é comparada aos estudos etnográficos, porque, assim, é possível compreender melhor os papéis que a mulher representa ao considerar o seu próprio ponto de vista.

A Ginocrítica considera pesquisas no campo da história, antropologia, psicologia e sociologia, pois “todas essas desenvolvem hipóteses de uma subcultura feminina, incluindo não apenas seu *status* determinado, mas também as ocupações, as interações e a consciência das mulheres”<sup>12</sup> (1979: 28). Tal empreitada não deixa de considerar as incursões políticas, sociais e pessoais que podem determinar as escolhas literárias da autora, sobretudo ao que se refere à temática. Showalter atenta para a necessidade de abranger, também, a subcultura produzida pelas mulheres para que os temas e as estruturas literárias sejam compreendidos quando relacionados à tradição literária vigente.

Assim, por ser uma forma de crítica que oferece muitas oportunidades teóricas, a Ginocrítica tem a seu favor a vantagem do crítico literário não ficar preso às teorias restritivas, podendo analisar como a escrita feminina tem sido considerada e como a condição da mulher influencia a produção dos textos dessas autoras. Para defender sua proposta teórica, Elaine Showalter afirma: “mas nós temos a oportunidade, com a Ginocrítica, de aprender algo sólido, duradouro e verdadeiro sobre a relação da mulher com a cultura literária”<sup>13</sup> (1981: 186). Ao fazer uso dos quatro modelos de diferença – biológico, linguístico, psicanalítico e cultural –

---

trajectory of the individual or collective female career; and the evolution and laws of a female literary tradition”.

<sup>12</sup> “have developed hypotheses of a female subculture including not only the ascribed status, but also the occupations, interactions and consciousness of women”.

<sup>13</sup> “but we have the opportunity, through gynocritics, to learn something solid, enduring, and real about the relation of women to literary culture”

a Ginocrítica possibilita definir e diferenciar “as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher” através de cada escola de crítica feminista ginocêntrica.

Para Elaine Showalter, a crítica cultural se sobressai por proporcionar “um modo mais completo e satisfatório para falar sobre as especificidades e diferenças da escrita feminina do que teorias baseadas na biologia, na linguística ou na psicanálise” <sup>14</sup> (1981: 197). A prevalência da crítica cultural é defendida também por incorporar tanto ideias acerca do corpo, da linguagem e da psique feminina, sobretudo relacionando aos contextos sociais. Todas as ações da mulher estão intimamente ligadas aos seus ambientes estabelecidos culturalmente, como atesta ainda Showalter:

No entanto, a cultura das mulheres forma uma experiência coletiva dentro de todo cultural, uma experiência que une as mulheres escritoras entre si ao longo do tempo e do espaço. É através da ênfase na força da união da cultura feminina que essa abordagem se difere das teorias marxistas da hegemonia cultural. <sup>15</sup> (1981: 197)

Para que seja possível a leitura de um texto literário pelo viés da crítica cultural de Showalter, é importante pensar que a mulher tem papéis distintos dos homens. Apesar de fazer parte do mesmo grupo cultural global, as mulheres e suas ações no passado precisam ser estudadas considerando seus gostos, comportamentos como frutos do ambiente ao qual pertenciam. As mulheres têm sua própria cultura, mas ela está inserida em um modelo global que a abrange e serão as intermediações entre essa cultura particular com as demais que permitirão que o estudo de gênero não considere a esfera feminina isoladamente, uma cultura à parte de todo o resto. Pelo contrário, a mulher precisa encontrar a sua especificidade até dentro do seu grupo de mulheres que podem compartilhar os mesmos pensares, mas mesmo assim ela será um indivíduo único que marca a sua passagem. Se, nesse caminho, ela encontrar divergências entre seus pares, a forma como ela lidará com elas é que se sobressai nos estudos da crítica cultural.

---

<sup>14</sup> “a more complete and satisfying way to talk about the specificity and difference of women's writing than theories based in biology, linguistics, or psychoanalysis”.

<sup>15</sup> “Nonetheless, women's culture forms a collective experience within the cultural whole, an experience that binds women writers to each other over time and space. It is in the emphasis on the binding force of women's culture that this approach differs from Marxist theories of cultural hegemony”.

Como recomendado por Showalter (1981: 202), para um estudo de crítica cultural é preciso que o *locus* cultural da identidade literária feminina seja delineado, situar as escritoras de acordo com as variáveis da cultura literária a qual pertencem como também levar em consideração os modos de produção e de distribuição, as relações entre autor e público, arte de elite e popular, por fim, as hierarquias de gênero.

Ao ser considerada tal abordagem para as análises que virão a seguir, penso que o texto literário possui dois discursos: um dominante e um silenciado. Medir a intensidade de cada pode resultar em uma análise que descobrirá o discurso velado pelo discurso dominante. Ou também, de forma mais escancarada, é possível que o velado já não o seja mais. Presumo que isso ocorrerá conforme os textos vão se distanciando da década de 1960, por isso se justifica a escolha de contos de décadas distintas. Consequentemente, esse trabalho não se propõe analisar agora a relação da escritora com seu público, nem as situações de recepção. Essa escolha não é em detrimento de outras possibilidades, mas sim devido ao espaço e ao tempo restrito da pesquisa. Assim, buscar compreender como o tema da maternidade ganhou ou perdeu importância social em cada texto e suas possíveis razões para que isso ocorresse só será possível situando o texto cultural e historicamente.

A possibilidade de uma abordagem cultural proposta pela Ginocrítica vem ao encontro das questões primordiais do meu trabalho. Tal abordagem permite, e de certa maneira exige, que se leve em consideração como a mulher concebe seu corpo, suas funções sexuais e a função reprodutiva levando em conta seu ambiente cultural, pensando que suas escolhas sempre são frutos de forças culturais.

## CAPÍTULO III

### A POÉTICA DA MATERNIDADE: SUAS VOZES E ENCANTOS

#### 3.1 ALMA MATER

As narrativas sobre maternidade são constituídas pelos mais diversos caminhos escolhidos pelas suas protagonistas. Essas narrativas almejam encontrar um mapa que leve a plenitude tão prometida às mulheres pela maternidade. Esse mapa não existia, quiçá ainda não esteja pronto! Mas há muitas mulheres que percorreram caminhos pedregosos, algumas encontraram atalhos, outras, infelizmente, perderam-se por entre tantas orientações.

Esses textos compõem uma geografia da maternidade ao expor dogmas culturais, sociais, econômicos e até mesmo políticos que influenciam a sua plenitude. Isto é, se é possível existir tal plenitude na maternidade. Dentro desse novo contexto materno, a literatura age indiscriminadamente ao apontar um inconsciente coletivo sobre como essas transformações foram sentidas não só pela mãe, como também por toda a sociedade familiar em torno dela como filhos, maridos e pais.

Nesse sentido, este capítulo propõe fazer um levantamento das autoras selecionadas, com uma breve informação biográfica de cada uma. Para fazer um levantamento bibliográfico, o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* de Nelly Novaes Coelho foi de grande importância, porém como sua edição é do ano de 2002, muitas autoras produziram novas obras que não constavam nele, como também havia a ausência das outras escritoras. Para fazer essa breve atualização, foi necessário recorrer às informações disponibilizadas pelas editoras; no entanto muitas informações eram incompletas. Faltavam ano da edição ou o gênero da obra. Houve casos de informações desconstruídas, que precisaram ser pesquisadas mais profundamente para solucionar tais impasses. Devido à evolução das tecnologias, muitas autoras hoje possuem blogs ou sites próprios onde disponibilizam muita informação sobre suas obras já lançadas e sobre futuros lançamentos. Outra ferramenta de grande valia foram as redes sociais, uma maneira de ter contato direto com a escritora, possibilitando acesso a alguns dados ainda indisponíveis para pesquisa, como materiais que estão no prelo. No final de cada verbete há uma justificativa da escolha das autoras para esse trabalho, bem como um breve resumo

dos contos encontrados. Clarice Lispector é uma das autoras selecionadas, porém ela não recebeu um verbete devido ao enorme volume de visitas a sua obra e ao seu papel relevante na literatura brasileira.

É preciso registrar que esse trabalho não tem a pretensão de ser um dicionário que contém todos os dados completos de cada autora, mas o suficiente para apresentar principalmente aquelas que não são tão conhecidas ainda do grande público leitor. São muitas autoras que se propuseram a falar da mãe, da filha, do filho e da ausência da figura paterna. São mulheres que falam de mulheres e que escrevem para mulheres na tentativa de criar uma rede de cumplicidade com aquelas que entendem da vida e não se contentam ou não suportam mais se enclausurar num mundo só seu.

Os textos selecionados para a análise no capítulo seguinte foram obtidos de um agrupamento de mais de setenta contos sobre maternidade. No final desse capítulo, há um quadro com todos os contos encontrados cuja presença materna é o centro de toda narrativa. Nesse quadro, há informação sobre a obra, a autora e um pequeno resumo sobre cada um dos contos. Vinte e duas mulheres escreveram sobre a experiência da maternidade, ora vislumbrada pela própria mãe, ora por sua filha ou filho. Dentre elas, alguns nomes se sobressaem por deterem um número expressivo de textos sobre o tema, são elas: Sonia Coutinho, Lya Luft, Lucia Castello Branco, Ivana Arruda Leite e Martha Medeiros. Os textos dessas autoras configuram a estética da maternidade.

Um recorte temporal nada aleatório selecionou textos escritos por mulheres a partir de 1960 no Brasil. Essa década foi escolhida como ponto de partida para a seleção pelo fato de ter sido esse o momento de reivindicações importantes para as conquistas feministas.

Há, também, de se explicar a razão de se escolher somente contos de mulheres. Se for considerado que a maternidade é uma experiência de gênero única, homens que escrevem sobre o tema (em um breve levantamento, há um número muito mais expressivo deles) fazem-no na condição de filho, ou seja, os escritores só podem narrar a maternidade a partir da sua relação com sua mãe. É, portanto, uma posição muito distinta das escritoras. Elas, mesmo que ainda não sejam ou não queiram ser mães, são as únicas que podem gerar vida. Muitos argumentos contrários caberiam nessa discussão, como a questão da adoção ou até mesmo geração de filhos via aluguel de um útero e doação de um óvulo ou



espermatozóide, entre tantos outros, mas o fato é que ainda são as mulheres que carregam em seu ventre o fruto de um relacionamento. Outra questão que engloba a maternidade e a afeta diretamente é o fato da mulher ter conseguido seu lugar no mercado de trabalho. Sem sombra de dúvida, é este o problema maior para a mulher do século XXI: como conciliar ser mãe e profissional ao mesmo tempo sem sucumbir às cobranças do mito do amor materno que impera ainda na sociedade. Por isso, e muito mais, a escolha de textos de autoria feminina se justifica.

### 3.2 ESCRITORAS CONTISTAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS: UM ESBOÇO DE HISTÓRIA

**A**délia Maria Woellner nasceu em Curitiba, em 1940. Formada em Direito pela Universidade Federal do Paraná, Adélia atuou como professora de Direito Penal na Universidade Pontifícia Católica de 1973 a 1985. Sua obra é de grande importância para o contexto paranaense, conferindo à escritora participação em diversas Academias de Letras pelo país e também na “The International Academy of Letters of England”. É uma escritora premiada, participou de antologias e sua extensa obra é composta pelos volumes:

- *Balada do amor que se foi* (poesia) 1963
- *Nhanduti* (poesia) 1964
- *Poesia Trilógica* (poesia) 1972
- *Encontro Maior* (poesia) 1982
- *Avesso Meu...* (poesia) 1990
- *Poemas Soltos* (poesia) 1992
- *Infinito em Mim...* (poesia) 1997. Traduzido para o inglês, italiano, espanhol, francês e em braile
- *Poemas para orar e meditar* (poesia) 1998
- *Poemas para Amar* (poesia) 1999
- *Nhanduti- Sempre Poesia* (poesia) 1999
- *Férias no Sítio* (poesia infantil) 2002
- *Luzes no Espelho* – memórias do corpo e da emoção (relatos, crônicas e poemas) 2002

- *Travessias ...inconsciente ao consciente* (prosa e verso) 2007
- *Os anjos cuidam de nós* (livrete) 2008
- *Loucura lúcida* (crônica) 2009

A narrativa da maternidade de Adélia Woellner faz parte de seu livro *Luzes no espelho*. Uma moça se casa aos 16 anos, tem uma filha e se separa dois anos depois. Sem títulos específicos, as narrativas vão constituindo uma mulher-mãe que sofre as imposições do sistema patriarcal em um tempo ainda sem as conquistas feministas. Por isso, a protagonista tem que conviver com o preconceito contra uma mulher separada em seu ambiente familiar, na sua vizinhança e no seu emprego. A narrativa termina com a mãe escrevendo um poema pedindo perdão para sua filha por não ter sido a mãe que ela pensa que deveria ter sido.

**C**ecília Prada é ficcionista, jornalista, licenciada em Letras neolatinas, já foi diplomata de carreira, historiadora, dramaturga e tradutora. Amante do breve e do contundente, por essa razão a escritora afirma que é muito difícil escrever romances por não conseguir prolongar a sua intensidade por muito tempo. Por essa razão, a narrativa de curto fôlego é a de sua preferência. Suas obras são:

- *Ponto morto* (contos) 1955 – Recebeu o prêmio literário dado pelo jornal *A Gazeta* pelo conto que dá título a essa coletânea. Essa obra foi prefaciada por Lygia Fagundes Telles e foi bem acolhida no meio literário. Com essa obra, o crítico Gilberto Mansur definiu a escritora como uma das introdutoras do conto moderno no Brasil;
- *O caos na sala de jantar* (contos) 1978 – Prefaciada por Nádya Gotlib, recebeu três prêmios importantes, dentre eles o Prêmio Revelação de Autor, da APCA. Nessa coletânea, há um dos contos mais expressivos de Cecília Prada: “La Pietà”. Escrito em 1972 e publicado nessa coletânea, ele recebeu quatro prêmios literários no Brasil e no exterior. Já foi traduzido para o alemão, o italiano e o espanhol;

- *Estudos de interiores para uma arquitetura da solidão* (contos) 2004 – Essa coletânea de contos foi lançada depois de vinte e seis anos sem que autora tivesse algum texto literário publicado. Nessa coletânea também é republicado o seu conto “La Pietà”;
- *A pena e o espartilho* (ensaios) 2007 – Livro em que a autora estuda a vida e a obra de escritoras brasileiras;
- *Faróis estrábicos na noite* (contos) 2009.

Cecília Prada participou de diversas coletâneas no Brasil e no exterior, em países como Alemanha, Suécia. Premiada também como jornalista, ela escreveu sete peças em português e em inglês, entre as quais uma adaptação de *O retrato do artista quando jovem*, de James Joyce. Por ser uma atuante jornalista, a autora foi muito boicotada na década de 80, principalmente por sua reportagem “Denúncia da Clínica de Repouso Congonhas”, com a qual ela ganhou o Prêmio Esso de reportagem. Até 2002, ela era a única mulher que havia ganhado esse prêmio desde a sua instituição em 1955.

Durante o período da ditadura militar, a escritora foi dispensada da função de crítica teatral que ocupava na revista *Istoé* e muitos de seus contos, artigos e uma peça teatral foram censurados. A autora também tem um livro publicado que é muito usado em cursos de jornalismo, de psicologia e de assistência social: *Menores no Brasil – a loucura da rua*.

Para o estudo da estética da maternidade, seu conto “La Pietà” é o que melhor representa a luta de uma personagem para ser mãe ao mesmo tempo em que as condições socioeconômicas dizem o contrário.

**C**écília **Moscovich** nasceu em Porto Alegre em 1958. Mestre em Teoria Literária, a escritora já foi diretora do Instituto Estadual do Livro, professora, revisora, assessora de imprensa e tradutora. Atualmente é jornalista em Porto Alegre. Suas obras são:

- *O reino das cebolas* (contos) 1996 – Obra que recebia indicação ao Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro

- *Duas iguais: Manual de amores e equívocos assemelhados* (novela) 1998 – Com essa obra recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura, na modalidade de Narrativa Longa, em 1999
- *Anotações durante o incêndio* (contos) 2000 – Também recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura por essa obra
- *Arquitetura do arco-íris* (contos) 2004 – Recebeu com essa obra o terceiro lugar em contos no prêmio Jabuti, além da indicação para o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira e para a primeira edição do Prêmio Bravo! Prime de Cultura
- *Por que sou gorda, mamãe?* (romance) 2006
- *Mais ou menos normal* (romance infanto-juvenil) 2007 – Obra que faz parte da série Cidades visíveis, da *Publifolha*

Dentre vários prêmios literários conquistados, destaca-se o primeiro lugar no Concurso de Contos Guimarães Rosa, instituído pelo Departamento de Línguas Ibéricas da Radio France Internationale, de Paris, ao qual concorreu com mais de mil e cem outros escritores de língua portuguesa. Participou em mais de duas dezenas de antologias no Brasil e no exterior, como na Itália, Portugal, Estados Unidos, Argentina e Espanha. Teve também suas obras individuais publicadas em Portugal, Espanha, Itália.

Cíntia Moscovich possui um site, <http://www.cintiamoscovich.com/>, no qual é possível conhecer mais sobre a autora e suas obras. Também são disponibilizados alguns de seus contos e trechos de seus livros. A escritora noticia cursos e oficinas que ela mesma ministra

Dessa autora foram escolhidos dois contos sobre a maternidade: “Cartografias” e “Os laços e os nós, os brancos e os azuis”, ambos do seu livro de contos *Arquitetura do arco-íris*. O foco da primeira narrativa é a tentativa da filha, já adulta, de se desvencilhar de sua mãe. Para isso, a protagonista decide sair de casa e concorrer a uma vaga para mestrado. Aprovada, a personagem consegue inclusive uma bolsa de estudo para não depender mais de sua mãe. Mesmo estando distante de sua mãe, a filha não consegue viver aquela tão sonhada vida de liberdade, desiste de tudo e retorna ao lar para continuar a viver com aquela “mulher que se tornara perfeita desconhecida” (2004: 38). A segunda narrativa é sobre uma mãe já

idosa que vai passar uns dias na casa da filha casada. Durante a despedida, o silêncio entre as duas revela muito do que uma gostaria de dizer para a outra, mas que por falta de coragem, as duas continuam a levar a vida aparentemente bem resolvida entre mãe e filha.

**C**ristina de Queiroz atuou como romancista e jornalista, principalmente durante a década de 1970. Em 1974, ela recebeu o Prêmio Jabuti na categoria “Autor revelação – literatura adulta” pelo seu livro de conto *O visitante de verão*. A autora também recebeu o Prêmio Folha de S. Paulo de 1968 e no mesmo ano também foi condecorada com o Prêmio Estímulo no Gênero "Conto", da Comissão Estadual de Literatura da Secretaria de Estado de Cultura, Esportes e Turismo. Recebeu também o prêmio Status de Contos Eróticos em 1977, promovido pela revista *Status*.

Um de seus contos selecionado para este estudo é “O piano”, publicado em *O conto da mulher brasileira*, organizado por Edla van Steen. Nesse conto, a protagonista não encontra razões que justifiquem ela não gostar de seu noivo. Depois de muito insistir para que toque piano, a protagonista relembra a morte de sua mãe quando pequena e compreende com isso muito de seus sentimentos contraditórios. Entende, por exemplo, por que razão ela evitava tocar aquele instrumento, pois ele a fazia se lembrar do caixão com sua mãe morta.

**E**dlá van Steen nasceu em Florianópolis em 1936. É contista, romancista, jornalista, roteirista de cinema, teatrólogo e tradutora. Três de suas obras foram traduzidas e publicadas pela *Latin American Literaryreview Press* nos Estados Unidos. Suas obras são:

- *Cio* (contos) 1965
- *Memórias do medo* (romance) 1974
- *Antes do amanhecer* (contos) 1977
- *Memórias do medo* (romance) 1981
- *Corações mordidos* (romance) 1983
- *Até sempre* (contos) 1985

- *Madrugada* (romance) 1992 – recebeu o Prêmio Coelho Neto da Academia Brasileira de Letras
- *Cheiro de amor* (contos) 1996

Além de ter publicações individuais, seus contos fazem parte de diversas antologias. A autora também traduziu inúmeras peças teatrais importantes e obras da literatura universal. Há também no seu currículo a tradução de diversas obras juvenis. Sua peça *Último encontro*, de 1989, recebeu três premiações importantes: Molière, Mambembe de Melhor Autor e Prêmio Revelação de Autor pela APCA.

O conto dessa autora sobre a maternidade se chama “Amor pelas miniaturas”, narrativa em que a protagonista não consegue se desvencilhar de sua coleção de bonecas para ser mãe.

**F**lúvia Savary nasceu em 1956 na cidade do Rio de Janeiro. Filha da escritora Olga Savary e do cartunista Jaguar, Flúvia Savary procurou unir os dois talentos de seus pais, a palavra e a imagem, em sua profissão.

Muito antes de atuar como escritora, ela já atuava como ilustradora de livros infantis e até mesmo do jornal *O Pasquim*. A escritora se formou em Letras pela UFRJ em 1980 e atuou como programadora visual de teatro, sua grande paixão. Por isso, se dedicou a escrever peças de teatro, especialmente para o público infanto-juvenil. Como ilustradora e artista plástica, participou de várias exposições nacionais e internacionais. Ela também já ganhou mais de 80 prêmios aqui e em outros países. Flúvia Savary, além de suas obras individuais, participou em mais de 40 antologias. Suas obras são:

- *25 sinos de acordar o natal* (conto) 2001 – obra escolhida para representar o Brasil na 39ª Feira de Bolonha, Itália; 1º Lugar no Prêmio Murilo Rubião para livro de contos, UBE, RJ.
- *Querido amigo* (romance epistolar juvenil) 2002 – Menção Especial para Romance, Prêmio Lúcio Cardoso, Academia de Letras de MG.

- *A arca do tesouro* (narrativa bíblica) 2004 – Selecionado para a Coleção PNLD, SP; 1º Lugar, Prêmio Uapê de Cultura, RJ; 2º Lugar, Prêmio Paz e Amor na Literatura, RJ.
- *Vinte cantos de sereia* (poesia) 2004 – Selecionado pelo MEC PNBE; Coleção PNLD, SP; Acervo Básico da FNLIJ.
- *Oitavo aniversário, primeiro amor* (narrativa) 2004 – 1º Lugar no Prêmio Adolfo Aizen, UBE, RJ; 1º Lugar no Prêmio Cruz e Sousa, Fundação Catarinense de Cultura, SC.
- *Memória de Baleia* (narrativa bíblica)
- *Meninos, eu vi!* (contos) 2005 – Menção Honrosa, Concurso de Contos Guimarães Rosa, França; Menção Honrosa, Prêmio Carioquinha, Secretaria Municipal de Cultura.
- *Histórias de fogo* (contos) 2007 – 1º Lugar no Prêmio Harry Laus para Livro de Contos, UBE, RJ.
- *Anabela procura e acha mais do que procura* (teatro infantil) 2007 – Selecionado para o Kit Literário da Prefeitura de Belo Horizonte e MEC PNBE; 3º Lugar, Prêmio FUNARTE de Dramaturgia Infantil, RJ; 1º Lugar, Prêmio Alice da Silva Lima, UBE, RJ.
- *Caminhado, eu vou!* (narrativas bíblicas) 2007
- *As escolhas de Rafael* (romance juvenil) 2007 – 2º Lugar no Prêmio Marques Rebelo para Romance, UBE, RJ
- *Lendas da Amazônia... e é assim até hoje* (contos) 2007
- *O roque da cigarra* (teatro infantil) 2008
- *Sangue de Dragão* (teatro juvenil) 2009 – Obra escolhida para representar o Brasil na 47ª Feira de Bolonha; 1º Lugar, Prêmio Álvaro Braga, Conselho Municipal de Cultura de Manaus, AM; 1º Lugar, Prêmio Alice da Silva Lima de Teatro Infantil, UBE, RJ, 3º Lugar, Prêmio FUNARTE de Dramaturgia Infantil, RJ.
- *Simpi e o desafio do dragão* (narrativa) 2009 – Selecionado para o Programa Minha Biblioteca, Prefeitura de São Paulo.
- *Cadê?* (teatro) 2010
- *O herói* (fábula moderna) 2010

- *Calma, Vitor Hugo!* (narrativa) 2010
- *Diário Inventado* (fábulas) 2010
- *A rosa que gira a roda* (teatro) 2011 – 1º Lugar, I Prêmio Ana Maria Machado, CEPETIN-RJ.
- *Meus olhos são teus olhos* (teatro) 2011

O conto de maternidade dessa autora se chama “Doce de Teresa”, publicado em 2003. Nele é narrada a história de uma mãe que criou seus filhos fazendo doce para vender. Seus filhos não visitavam a mãe há bastante tempo; quando resolvem fazê-lo, já era tarde demais, ela estava morta.

Flávia Savary possui um site, <http://www.flaviasavary.com/>, em que ela disponibiliza material extra para professores, fotos e vídeos.

**Ivana Arruda Leite** nasceu em Araçatuba em 1951. É mestre em sociologia e uma autora essencialmente de narrativas curtas, tendo publicado somente dois romances para o público adulto. Escreveu diversas obras destinadas ao público infantil e infanto-juvenil. Participou de mais de 25 antologias de contos e em 2004 assinou a coluna *Mulher* na Revista da Folha, do *Jornal Folha de S. Paulo*. Ivana Arruda Leite traduziu diversos títulos clássicos da literatura: *Poliana* (2004), *Fábulas* (2004), *Robin Hood* (2004), *As mil e uma noites* (2005), *Pinóquio* (2005), *A ilha do tesouro* (2006) e *Peter Pan* (2009). A autora possui um blog, <http://doidivana.wordpress.com/>, no qual é possível ter acesso a muitos de seus contos já publicados e inéditos. Suas obras são:

- *Falo de Mulher* (contos) 2002
- *Confidencial – anotações secretas de uma adolescente* (juvenil) 2003
- *Elas* (novela) 2004
- *Amizade improvável – uma aventura urbana* (Novela escrita com Índigo e Maria José Silveira) 2004
- *Eu te darei o céu* (novela) 2004
- *Elas* (novela) 2004
- *Ao homem que não me quis* (contos) 2005



- *Amizade improvável* (novela juvenil) 2008
- *Uma turma inesquecível* (juvenil) 2008
- *Alameda Santos* (romance) 2010
- *Hotel Novo Mundo* (romance) 2010
- *Diomira e o Coronel Carrerão* (infantil) 2010
- *Diomira, a Sherazade do sertão, coronel Carrerão e Lucinha* (infantil) 2011

Sua produção contística é marcada pela presença feminina inserida em seu mundo de conflitos pós-modernos. Seja nos contos de *Falo de mulher* (2002) ou em “Mãe, o cacete”, um dos contos que compõe o livro *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura*, a escritora faz uso de uma ácida ironia para tratar a relação da mulher com sua prole. Seu conto “Mãe, o cacete” talvez seja o que mais transpareça o desprezo que uma filha tem por sua mãe, mesmo que esse repúdio possa servir de escudo para o sentimento de rejeição que a filha sente. Narrado pela filha, seu texto desconstrói o mito do amor materno, o que determina não só as ações da mãe como também as da filha. A maternidade rompe com o que é postulado sobre ela durante toda a narrativa, a começar pela primeira frase do conto: “Mãe é uma cruz na minha vida. Nunca gostei da minha e duvido que as pessoas gostem tanto da sua quanto dizem” (2004: 213). Além desse conto, outros dois foram selecionados por tratar questões da maternidade para a mulher moderna: “Dolores” e “Estela Dalva”.

**J**ulietta de Godoy Ladeira nasceu em São Paulo em 1935 e faleceu em 1997. Ela era escritora e publicitária, casada com o também escritor Osman Lins. Publicou romances, contos, novelas e obras para o público infantil e recebeu vários prêmios pela sua obra, entre eles o Prêmio Jabuti de Melhor Livro de Contos pela obra *Passe férias em Nassau* de 1967. Dedicou-se tenazmente ao público infantil, com obras que tratam de temas como cidadania e ecologia, preocupada em despertar no leitor um interesse pelos problemas da coletividade. Massaud Moisés aponta que Julieta Godoy Ladeira fez parte do grupo de escritores que “contribuíram de modo marcante para a voga do conto nas décadas de 60 e 70 [...] uma escritora de vocação realista, sem embargo do viés poético, intimista,

fantástico [...] suas narrativas expressas numa linguagem concisa, escorreita” (2001: 374). Suas obras para o público adulto são:

- *Passe as férias em Nassau* (contos) 1967
- *Entre Lobo e Cão* (romance) 1972
- *Dia de Matar o Patrão* (contos) 1978
- *10 contos escolhidos* (contos) 1984
- *Era sempre feriado nacional* (contos) 1984

A autora também organizou várias coletâneas de contos: *Lições de casa: exercícios de imaginação* (1978); *Memórias de Hollywood* (1988); *Contos Brasileiros Contemporâneos* (1991). E em 1977 lançou *La Paz existe*, livro de viagem escrito em parceria com seu marido Osman Lins.

Seu conto “Curriculum vitae”, publicado primeiramente em 1978 e depois reeditado na coletânea *O conto da mulher brasileira* em 2007, expõe os sentimentos de uma filha primorosa, que se negou viver sua vida para cuidar da mãe. Depois que essa morreu, a filha passa a culpar a mãe por nunca ter se casado. Essa questão da se anular em prol da mãe aparece repetidas vezes nos contos de autoria feminina e em todos eles a filha culpa a mãe, mas na verdade ela se resigna de ter sido a filha obediente, de não ter tido a coragem para seguir em frente. Todas essas personagens parecem morrer na morte da mãe.

**L**eticia Wierzchowski nasceu em Porto Alegre, em 1972. Estreou na literatura em 1998 com seu romance *O anjo e o resto de nós*. Em 2003 seu romance *A casa das sete mulheres* foi adaptado para uma série de televisão, a qual já foi exibida em mais de 30 países. Esse romance já foi lançado na Itália, Alemanha, Espanha, Grécia, Iugoslávia e Portugal. A autora possui o site [www.leticiawierzchowski.com.br/](http://www.leticiawierzchowski.com.br/) no qual é possível conhecer mais sobre sua obra. Toda semana ela também publica em seu site um texto inédito. A lista de suas obras:

- *O anjo e o resto de nós* (romance) 1998
- *Anuário dos amores* (contos) 1998

- *Prata do tempo* (romance) 1999
- *Eu@teamo.com.br* (romance) 1999
- *O anjo e o resto de nós* (romance) 2000
- *A casa das sete mulheres* (romance) 2002
- *O pintor que escrevia* (novela) 2003
- *Cristal polonês* (novela) 2003
- *Um farol no pampa* (romance) 2004
- *Uma ponte para Terebim* (romance) 2005
- *De um grande amor e de uma perdição maior ainda* (romance) 2007
- *Os aparados* (romance) 2009

O conto escolhido dessa autora é “O morro da chuva e da bruma”, lançado na coletânea *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004). Esse texto enfatiza o crescimento de uma menina que foi abandonada pela mãe quando nasceu. Criada por um velho cigano, a menina cresce na beira da praia e depois que o velho morre, resolve ir atrás de sua mãe. Esse é um dos poucos contos, talvez o único encontrado, que a filha mesmo tendo sido abandonada pela mãe, parece ser bem resolvida, graças à educação que recebeu do sábio cigano.

**L**ívia **Garcia-Roza** nasceu no Rio de Janeiro. Psicanalista, sua estréia na literatura foi em 1995 quando publicou o romance *Quarto de menina* que ganhou o selo de Altamente Recomendável da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). A escritora tem cinco romances publicados e dois deles finalistas do Prêmio Jabuti, *Cine Odeon* e *Solo feminino*, e finalista do Prêmio São Paulo de Literatura com a obra *Milamor*. Suas obras são:

- *Quarto de menina* (romance) 1985
- *Meus queridos estranhos* (romance) 1997
- *Cartão-postal* (romance) 1999
- *Cine Odeon* (romance) 2001
- *Solo Feminino* (romance) 2002
- *Restou o cão* (contos) 2005

- *A cara da mãe* (contos) 2007
- *Ficções fraternas* (org. contos) 2003
- *A palavra que veio do sul* (romance) 2004
- *Filhos e cenas* (co-autor Fernando Bonassi – contos) 2004
- *Meu marido* (romance) 2006
- *A cara da mãe* (contos) 2007
- *A casa que vendia elefante* (infanto-juvenil) 2008
- *Milamor* (romance) 2008
- *O sonho de Matilde* (romance) 2010
- *O caderno de Liliana* (infanto-juvenil) 2011
- *Betina tem um problema* (infanto-juvenil) no prelo

A autora ainda integra as coletâneas: *Boa companhia - Contos* (2003), *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004) e *35 segredos para chegar a lugar nenhum: Literatura de baixo-ajuda* (2006).

Foram selecionados quatro contos dessa autora. A narrativa “A concertista” mostra um dia da vida de uma pequena menina cuja mãe insiste que seja pianista. Numa rotina exaustiva para se preparar para uma audição é possível ver a mãe realizando o seu grande sonho através de sua filha. O conflito da relação entre as duas é acentuado quando a mãe, que é muito atarefada, vai revelando aos poucos a sua preferência pelo filho e exigindo muito da sua filha que ainda é uma criança. Em outro conto, “A Conversa”, Lívia Garcia-Roza narra a conversa que mãe e filha têm durante um percurso percorrido dentro de um táxi até o hospital para ver se o pai está bem. Durante o trajeto, a filha lhe conta sobre um relacionamento amoroso e sua mãe não lhe dá importância porque está mais preocupada com o seu irmão. Em outra narrativa, “Mutismo”, um filho chega tarde de uma festa *rave*, preocupada a mãe exige que o marido vá ver se está tudo bem. Com isso, ela espera que seu marido assuma as responsabilidades paternas e a sua recusa denota, por outro lado, a superproteção da mãe. Em um texto que trata da maternidade de forma inusitada, o prefeito de uma cidade profere um discurso muito irônico no dia das mães, sendo estas chamadas por ele de “heteroprogenitora, que os dias não fazem mais” (2007: 103). A sua fala revela que a figura materna é vista não só como a raiz de todos os problemas como também a sua solução, reforçando

a ideia da culpa materna: “Mãe é o início do fim do suplício. Mãe é o ornamento da expressão materna. Parabéns à estátua do lar!” (2007: 104).

**L**uci Collin nasceu em Curitiba em 1964. Além de contista, ela é poeta e tradutora. É doutora em Letras pela USP e leciona Literatura de Língua Inglesa na UFPR. Tem nove livros publicados e também participou de antologias nacionais e internacionais: Estados Unidos, Alemanha, Uruguai e Argentina. Em seu site [www.lucicollin.com.br](http://www.lucicollin.com.br) é possível conhecer melhor vida e obra da autora. Suas obras publicadas são:

- *Estarrecer* (1984) poesia
- *Espelhar* (1991) poesia
- *Ondas e azuis* (1992) poesia
- *Poesia reunida* (1996) poesia
- *Lição invisível* (1997) contos
- *Todo implícito* (1997) poesia
- *Preciso impreciso* (2001) contos
- *Inescritos* (2004) contos
- *Vozes num divertimento* (2008) contos
- *Acasos pensados* (2008) contos
- *Com quem se pode jogar* (2011) romance

Seu conto sobre maternidade, “Vai ser avó, Dona Cleide?”, faz parte do seu livro de contos *Vozes num divertimento*. Sua protagonista, Rosinéia, ouve deitada em sua cama, a conversa que a mãe tem com a vizinha sobre a vida alheia dos moradores de seu bairro. A mãe se vangloria para D. Izália que a filha só irá se casar com “diploma bem tirado” (140). Da cama, a filha se retorce sentido o enjoo, que sua amiga falou que só passa depois dos três meses de gravidez. O título do conto fecharia a narrativa. “Vai ser avó, Dona Cleide?” é a pergunta que a vizinha quer fazer.

**L**ucia Castello Branco nasceu no Rio de Janeiro, mas há muito anos mora em Belo Horizonte onde ministra aulas de Literatura na UFMG. Ela é autora de diversos artigos sobre a escrita feminina, como *A mulher escrita* (1989), *A traição de Penélope* (1994), *O que é escrita literária* (1991), *Literaterras: as bordas do corpo literário* (1995), *A força da Letra* (2000). Esses três últimos em parceria com Ruth Silviano Brandão. Também publicou *O que é erotismo* (1984) e *Eros travestidos* (1985). Nas décadas seguintes, Lucia Castello Branco publica muitas obras de teoria e crítica literária, como: *A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson* (2003); *Os absolutamente sós* (2000); *Chão de letras* (2011); *Maria Gabriela Llansol* (2009); *Livro de asas para Maria Gabriela Llansol* (2007), organizado juntamente com Vania Baeta Andrade; *Maurice Blanchot*, organizado pela autora juntamente com Márcio Venício Barbosa e Sergio Antonio Silva. Suas obras literárias são:

- *A falta* (contos) 1997
- *Livro de cenas de fulgor* (poesia) 1999
- *Nunca mais* (contos) 2000
- *O fazedor de palavras* (infantil) 2000
- *Contos de amor e não* (contos) 2004
- *A menina e a bolsa da menina* (infantil) 2004
- *O amor não vazará meus olhos* (romance) 2006
- *Desiderare* (infantil) – obra considerada Altamente Recomendável pela FNLIJ; selecionada para o Projeto Cantinho de Leitura; indicada para o JABUTI.
- *Nick Cão: o fim* (infantil) 2007

Para essa pesquisa, a obra *A falta* de Lucia Castello Branco foi fundamental. Depois do inquietante comportamento de D. Anita, era preciso se certificar de que outras mães parecidas com ela habitavam textos de autoria feminina. A pesquisa se mostrou possível quando Teresa, a mãe dos contos de *A falta*, apareceu. Depois da confirmação de que outras mães não seguiam à risca as exigências do mito do amor materno é que foi possível dar continuidade à pesquisa sobre literatura e maternidade. Foram selecionados 11 contos do livro já citado e mais 3 de *Nunca mais*. Os contos deste último livro trazem uma mãe que sofre com

a pobreza e tem esperança que seu leite desça, depois do nascimento do segundo filho, para poder sustentar os dois irmãos. Há também uma mãe cega cuja filha mais nova de quatro irmãs rejeita a sua filiação. No terceiro conto selecionado, uma mãe espera que o nascimento da filha possa lhe garantir a eterna felicidade ao lado do marido, mas é claro que isso não acontece. Os demais contos de *A falta* são analisados mais profundamente no próximo capítulo.

**L**ya Luft nasceu em 1938 na cidade de Santa Cruz do Sul, no Rio Grande do Sul. Foi uma tradutora importante, vertendo textos consagrados da literatura. Começou a escrever poesia e somente no início da década de 80 passou a escrever ficção. Começou pelas crônicas, depois os contos e por fim se entregou a escrita de romances. Seu romance *Quarto fechado* foi publicado nos Estados Unidos com o título *The Island of the Dead*. Suas obras são:

- *Canções de Limiar* (poesia) 1964
- *Flauta Doce* (poesia) 1972
- *Matéria do Cotidiano* (contos) 1978
- *As Parceiras* (romance) 1980
- *A Asa Esquerda do Anjo* (romance) 1981
- *Reunião de Família* (romance) 1982
- *O Quarto Fechado* (romance) 1984
- *Mulher no Palco* (poesia) 1984
- *Exílio* (romance) 1987
- *O Lado Fatal* (poesia) 1989
- *A sentinela* (romance) 1994
- *O Rio do Meio* (memória) 1996
- *Secreta Mirada* (poesia) 1997
- *O Ponto Cego* (romance) 1999
- *Histórias do Tempo* (poesia) 2000
- *Mar de dentro* (memória) 2000
- *Perdas e ganhos* (ensaios) 2003
- *Pensar é transgredir* (crônica) 2004
- *Histórias da Bruxa Boa* (infanto-juvenil) 2004

- *Para não dizer adeus* (poesia) 2005
- *Em outras palavras* (crônicas) 2006
- *A volta da Bruxa* (infanto-juvenil) 2007
- *O silêncio dos amantes* (contos) 2008

A obra *O silêncio dos amantes* traz inúmeros tipos maternos e filiais que expõem as feridas na alma causadas por aqueles que deveriam ser seus protetores: mães, filhos, filhas e pais. Publicado em 2008, os contos tratam da estética humana de maneira intimista, muito peculiar à escritora, e graças a essa característica, os contos de Luft tratam, sobretudo do não dito nas relações pessoais. De vinte contos que constituem o livro, foram analisados seis sobre a temática da maternidade. São textos que insistem em contar as desventuras de ser mulher, mãe e esposa sob focos distintos. Lya Luft apresenta mulheres que narram a experiência da maternidade enquanto filhas ou enquanto mães. Vozes que narram do seu lugar de direito, não mais subjugadas por ideais patriarcais, mas, pelo contrário, ávidas por denunciar o tempo silenciado. São mães, filhas e filhos que rasgam o véu do silêncio e trazem à cena uma, não tão nova assim, experiência da maternidade. A obra *O silêncio dos amantes* reflete a incomunicabilidade e a solidão, “os conflitos humanos, a morte que nos roda, além do mistério e da beleza que nos fazem repensar a vida” (Luft 2008: 11).

**M**aria de Lourdes Teixeira nasceu em 1907 e faleceu em 1989. É a escritora mais idosa desta seleção de escritoras. Ela escreveu romances, contos, ensaios e também atuou como tradutora. A obra de Simone de Beauvoir foi traduzida por ela. A escritora foi a primeira mulher a ser eleita para a Academia Paulista de Letras. Ela era mãe do também escritor Rubens Teixeira Scavone (1925-2007). Ela recebeu o Prêmio Jabuti de Literatura duas vezes na categoria romance em 1961 e em 1970. Maria de Lurdes Teixeira faz parte do grupo de mulheres que precisou deixar sua carreira em segundo plano para poder se casar. Quando ainda era bem jovem publicou seus primeiros contos na revista *Papel de Tinta*, fundada e dirigida por Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade. Em 1944 ela se desquitou e aí sim pode se dedicar integralmente à literatura. Nelly Novaes Coelho diz que os romances dessa autora quando lidos em conjunto



“oferecem um significativo painel da alta sociedade paulista do início do século XX” (2002: 446).

- *Alfeu e Aretusa* (ensaio) 1950
- *As apaixonadas de Goethe* (ensaio) 1950
- *Banco de três lugares* (romance) 1951 – vencedor do Prêmio Julia Lopes de Almeida – ABL
- *Raiz Amarga* (romance) 1960
- *Rua Augusta* (romance) 1962
- *Conto criador de centauros* (romance) 1964
- *A virgem noturna* (romance) 1965
- *Esfinge de papel* (ensaio) 1966
- *O pássaro tempo* (ensaio) 1968
- *O pátio das Donzelas* (romance) 1970
- *A ilha da Salamandra* (romance) 1976
- *A carruagem alada* 1987 (ensaio)

Seu conto sobre a maternidade é “Luar no beco”, publicado em 1978 e depois republicado no livro *O conto da mulher brasileira*. O conto narra a história de uma filha solteirona e de sua mãe doente. A filha nunca namorara para poder cuidar da saúde de sua mãe, por isso sua rotina diária é limpar a casa e tratar a doente. A narrativa rompe essa rotina quando durante o curto tempo de folga, a filha começa a flertar com o vulto de homem que todas as noites passa pela janela de sua casa. Por ser nada mais do que um flerte com um homem que ela nunca vê o rosto, a filha culpa sua mãe por nunca ter se casado.

**M**aria Lucia Simões nasceu em São Gotardo, Minas Gerais, em 1944. Formada em Direito e Psicanálise, a escritora estreou na literatura em 1989. Nelly Novaes Coelho diz que “sua escrita funde a objetividade da prosa e a subjetividade da poesia” (2002: 452). Com seu livro de estreia, *Contos contidos* (1989), Maria Lucia Simões recebeu o prêmio Orígenes Lessa e o Prêmio Nacional Autor-Revelação da FNLIJ em 1996. Esse livro foi selecionado para participar da feira de Bologna, Itália. Seu livro *Doze canções secretas* tem uma

edição bilíngüe inglês-português. Maria Lúcia Simões publicou vários artigos e poemas em antologias, revistas e jornais literários do País. Suas obras são:

- *Contos contidos* (contos) 1989
- *Doze canções secretas* (poesia) 1997
- *Arte Refletida, cores e cantos de Minas Gerais* (poesia) 2011. Livro patrocinado pela Lei de Incentivo à Cultura, portanto não foi vendido, mas distribuído para órgãos públicos culturais.
- *Contos de Passagem* (contos) no prelo

O texto sobre maternidade de Maria Lucia Simões é um miniconto publicado em sua obra *Contos contidos*. É a história de uma mãe com muitos filhos que não queria que eles crescessem, por isso ela resolve colocar uma pedra sobre a cabeça e se entrega por inteiro ao exercício de sua vocação: ser mãe. Apesar de ser um conto mínimo, em poucas linhas a autora resume o sentimento intenso de uma mãe que não quer que seus filhos cresçam de forma alguma. E, de fato, muitas mães, superprotetoras ou não, têm essa visão de seus filhos por toda a vida.

**M**artha Medeiros nasceu em Porto Alegre em 1961. É formada em Publicidade e Propaganda e trabalhou como colunista no Jornal Zero Hora. Publicou seu primeiro trabalho, *Strip-tease*, em 1985. Em 2002, sua obra *Divã* deu origem a uma peça, a um filme e uma série de televisão, sendo os três de muito sucesso. Suas obras são:

- *Strip-Tease* (Poesia) 1985
- *Meia noite e um quarto* (Poesia) 1987
- *Persona non grata* (Poesia) 1991
- *De Cara Lavada* (Poesia) 1995
- *Poesia Reunida* (Poesia) 1998
- *Geração Bivolt* (Primeiro livro de crônicas) 1995
- *Topless* (Crônicas) 1997
- *Santiago do Chile* (guia de viagem) 1996
- *Trem-Bala* (crônicas) 1999

- *Non-Stop* (crônicas) 2000
- *Cartas Extraviadas e Outros Poemas* 2000
- *Divã* (romance) 2002
- *Montanha-Russa* (crônicas) 2003
- *Coisas da Vida* (crônicas) 2005
- *Esquisita como Eu* (Infantil) 2004
- *Selma e Sinatra* (romance) 2005
- *Tudo que Eu Queria te Dizer* (narrativa curta epistolar) 2007
- *Doidas e Santas* (crônicas) 2008
- *Fora de Mim* (romance) 2010
- *Feliz por Nada* (crônicas) 2011

*Tudo que eu queria te dizer* reúne narrativas de curto fôlego, escritas de maneira epistolar por pessoas que tomam coragem de dizer o que é preciso para outra pessoa somente por ser através de uma carta, presumindo que quem irá ler tais desabaços estará distante do seu remetente. Por isso, as cartas objetivam esclarecer muitas situações inconvenientes, às vezes até dramáticas. Não são somente relacionamentos amorosos que são desfeitos por esse instrumento, como também as relações familiares são expostas, revelando dores, ressentimentos que há muito tempo têm machucado alguém, e assim o título se justifica.

A temática da maternidade aparece em nove cartas dessa obra. A carta escrita para “Mãezinha” talvez seja a mais impactante. Durante a festa de aniversário da filha Luana, a mãe desta escreve para a sua mãe lembrando a sua infância. Inicia cobrando de sua mãe o seguinte: “como é que você nunca me avisou que era tão difícil ser mãe?” (2007: 43). A cumplicidade com a dor da personagem vai aumentando com o decorrer do tempo da festinha porque nenhuma das amiguinhas da filha vem para o aniversário, nem a avó, e a mãe não sabe mais o que fazer. Essa situação faz com que a mãe da pequena lembre que com ela acontecera algo semelhante aos oito anos de idade e da mãe que tivera: “Que infância insegura eu tive. Eu me olhava no espelho e me achava tão feia, e você concordava, que perversa você era” (2007: 44). Por fim, uma única amiguinha vem

para a festa e a mãe da menina termina a carta implorando que, pelo menos, desta vez a avó ligue para a neta.

As situações das outras cartas tratam das mágoas envolvendo mães: marido que escreve para a mulher que fez um aborto sem o seu consentimento; mulher que escreve para o seu outro eu, confessando que está cansada da rotina da maternidade; uma das filhas de uma senhora de 79 anos escreve para a irmã, implorando que esta venha buscar a mãe que também é sua; mulher de 50 anos escreve para sua amiga contando que se arrependera de não ter tido filhos; filha é melhor que a mãe e por isso ela se sente muito infeliz; filha tem de levar sua mãe morta de avião para ser enterrada e durante o voo, a filha confessa que se sente aliviada com a morte da mãe; filha que descobre que foi adotada.

**M**iriam Mambrini nasceu no Rio de Janeiro em 1938. É formada em Línguas Neolatinas e seu trabalho de estreia foi o livro de contos *O baile das feias* (1994). A autora participou de diversas antologias. Sua obra se compõe de:

- *O baile das feias* (contos) 1994
- *Grandes peixes vorazes* (contos) 1997
- *A outra metade* (romance) 2000
- *As pedras não morrem* (romance) 2004
- *O crime mais cruel* (romance) 2006
- *Maria Quitéria, 32* (crônicas) 2008
- *Vícios ocultos* (contos) 2009

O conto de Miriam Mambrini, “Freio nos dentes”, é sobre a relação tumultuada entre mãe e filha. As razões desse conflito surgiram quando a filha roubou o namorado de sua mãe. Ângela, a filha, rememora esse acontecimento enquanto percorre o trajeto que a levará ao encontro com sua mãe que está muito doente. A esperança da filha é ser perdoada pela mãe, mas não é o que acontece. Miriam Mambrini representa uma mãe em plena década de 60 que ousou se separar e assumir um relacionamento com um rapaz mais novo do que ela, porém essa mulher moderna é traída por outra mulher e ainda por cima sua própria filha.

**S**onia Coutinho nasceu em Itabuna, Bahia, em 1939. Além de escritora muito produtiva, Sonia Coutinho também atuou como jornalista, ensaísta e tradutora. Com uma produção literária muito expressiva, com mais de onze livros publicados, Sonia Coutinho contribui também com seu trabalho como tradutora de mais de 30 obras; foi vencedora do Prêmio Jabuti de literatura em 1979 e 1999 com as obras *Os venenos de Lucrecia* (contos) e *Seios de Pandora* (romance) respectivamente. Em 2006 a autora também recebeu o prêmio “Clarice Lispector de Conto” promovido pela Fundação Biblioteca Nacional com o seu livro *Ovelha Negra e amiga Loura*. Ela pode ser chamada de autora de maternidades, uma vez que essa temática é muito recorrente em seus contos.

- *Nascimento de uma mulher* (contos) 1971
- *Uma certa felicidade* (contos) 1976
- *Os venenos de Lucrecia* (contos) 1978
- *O jogo de Ifá* (romance) 1980
- *Ultimo verão de Copacabana* (contos) 1985
- *Atire em Sofia* (romance) 1989
- *O caso Alice* (romance) 1991
- *Rainhas do crime: ótica feminina no romance policial* (ensaio) 1994
- *Os seios de Pandora* (romance) 1998
- *Mil olhos de uma rosa* (contos) 2001
- *Ovelha Negra e Amiga Loura* (contos) 2006
- *Toda verdade sobre a tia de Lúcia* (contos) 2011

Alguns de seus trabalhos foram publicados em antologias não só no Brasil como também na Alemanha, Estados Unidos, Holanda, México, Canadá e Polônia. Em 1983, foi convidada pela Universidade do Texas para atuar como escritora-residente, participou do *International Writing Program*, em Iowa, EUA. No site <http://journalsidarta.blogspot.com.br/>, Sonia Coutinho publica periodicamente contos inéditos, seus e de outros autores, resenhas, ensaios e outras matérias estão disponíveis nesse endereço eletrônico.

Definida pela crítica como uma escritora com uma depuração verbal impecável, a autora delinea suas personagens como pessoas solitárias, sem muita convicção de como reverterão as intempéries da vida moderna. Seus contos selecionados apresentam personagens de grandes centros urbanos, preferencialmente fixadas na cidade do Rio de Janeiro, vivendo em meio ao colapso da condição humana. A sociedade urbana é apresentada pelos problemas enfrentados pelas personagens em seu íntimo. Os conflitos familiares são revelados, trazendo à tona uma subversão dos papéis construídos socialmente e sob os quais as personagens mais perversas se escondem, como é o caso da figura materna.

O que há de recorrente nessas narrativas é a transposição do sujeito feminino para a cidade grande e os motivos que o leva a seguir por esses caminhos. A metrópole, aqui o Rio de Janeiro, se apresenta como a grande personagem redentora. Ela é vista como solução para os problemas da mulher da classe média, que sufocada pelos dogmas tradicionais do interior encontra nesse ambiente urbano uma esperança. No entanto, sua narrativa não apresenta solução alguma para os problemas do cotidiano, apresentando mulheres que levam na bagagem seus conflitos internos, não importando o destino aportado. Como diz Carlito Azevedo na orelha do livro *Mil olhos de uma rosa* (2001): “Talvez não haja solução, ou melhor, um dos méritos da autora é saber que não cabe à arte oferecer soluções. O que há é a beleza, a coragem para a travessia”. Assim, o percurso e as consequências pelas escolhas são o cerne das narrativas analisadas.

A errância das mulheres é enfocada constantemente na obra da escritora baiana. Uma grande maioria delas é frustrada, aprisionada em seus minúsculos apartamentos cariocas, vivendo os dilemas impostos pelas escolhas ditadas pela modernidade para o gênero feminino. A renúncia aos filhos é muito recorrente, assim como os muitos casamentos desfeitos. A eterna busca pelo ideal de felicidade acaba levando muitas personagens ao encontro de analistas. Numa doce ilusão, muitas despejam suas angústias as quais, depois de muita análise, não serão acalentadas a não ser pelo seu próprio descobrimento como uma nova mulher. A liberdade almejada não era apenas a transposição de um espaço geográfico ou de uma cultura diferente, essas mulheres descobrem que elas mesmas precisavam se despir da velha mulher.

Os contos escolhidos têm em comum a figura da mãe como a poderosa matriarca. O conflito nessas narrativas envolve a mãe que não admite que

a filha rompa com a tradição da família patriarcal. Outra característica marcante de seus textos é o sentimento que a mãe tem pela filha mais velha, culpando-a por lhe ter transformado em mãe. Outro ponto em comum é o foco narrativo, a história sendo revelada pelo olhar da filha assim como também envolvendo questões de herança. Essas características específicas podem ser encontradas nos contos de *Ovelha Negra e Amiga Loura* (2006).

**T**ânia Jamardo Faillace, gaúcha nascida em 1939, é ficcionista, pintora, professora, jornalista e produtora cultural. Seu livro *Beco da Velha* é composto de 19 volumes (7.748 páginas), um romance jornalístico que levou aproximadamente 14 anos para ser elaborado. Além de sua obra individual, Tânia Faillace participou de mais de vinte antologias. Sua obra é composta pelas seguintes obras:

- *Fuga* (novela) 1964
- *Adão e Eva* (novela) 1965
- *O 53º ano de Inês* (contos) 1971
- *Vinde a mim os pequeninos* (contos) 1977
- *Tradição, família e outras histórias* (contos) 1978
- *Beco da velha* (romance) livro inédito

Essa escritora possui mais de um conto que se desenvolve a partir do relacionamento entre mãe e filha. A narrativa homônima que compõe seu livro *O 35º ano de Inês* questiona o papel da mulher brasileira representante de um anseio feminino coletivo: descobrir ou até mesmo delimitar o seu lugar no mundo. Isso acontece também nos seus outros livros de contos. Uma vez que a mulher da década de 1960 se encontrava em um momento de tomar decisões sem precedentes, Tânia Faillace expõe uma visão feminina imergida em seu mundo de sentimentos resultado da trajetória trilhada até aqui pelas suas antepassadas. Léa Masina afirma no prefácio da obra que a autora é “um exemplo da capacidade de radicalizar seus projetos, aproximando vida e literatura, para cobrar de ambas o direito à igualdade e o respeito entre homens e mulheres” (2002: 5). Preocupada

também com a leitora de sua obra, ela procura relatar os entraves domésticos e familiares que, de longa data, vinham relegando à mulher o seu estado de subserviente. Os contos de Tânia Faillace dão voz àquelas mulheres que eram ocultadas pela sociedade conservadora e provinciana, cuja vida era “ritualizada por tarefas domésticas que, por sua vez, são o simulacro do desejo: de saber, de conhecer a si a aos outros, de realizar-se, de se fazer respeitada” (Masina 2002: 7).

**T**atiana Salem Levy nasceu em Portugal quando sua família estava exilada pela ditadura militar. Sua família retornou ao país depois da anistia. Ela é formada em Letras pela UFRJ, possui mestrado e doutorado em Estudos Literários e é tradutora de inglês e francês. Sua obra *A chave de casa* foi publicada também em Portugal e recebeu o Prêmio São Paulo na categoria “Melhor livro de autor estreante” e foi finalista do Prêmio Jabuti. O conjunto de sua obra é:

- *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze* (ensaio) 2003
- *A chave de casa* (romance) 2007
- *Dois rios* (romance) 2011
- *Primos* (contos – org.) 2010

Além de sua obra individual, os contos de Tatiana Levy integram várias antologias do gênero. Sua narrativa da maternidade, o conto “Desalento”, focaliza os primeiros dias de luto de uma mãe. Ela conta como foi voltar para casa depois da morte do filho, remexer em suas coisas, decidir o que fazer com seus pertences. Em meio às lembranças do passado despertadas pelas fotografias a mãe fica entre o desejo de morrer junto com o filho ou recomeçar.

**T**ércia Montenegro nasceu em Fortaleza em 1976. É graduada em Letras, tem mestrado em Literatura e doutorado em Linguística pela UFCE. Atualmente é professora nessa mesma instituição. Tércia Montenegro possui um blog, <http://literatercia.blogspot.com.br/>, no qual é possível obter informações de suas obras e ter contato com suas produções. Suas obras são:



- *O vendedor de Judas* (contos) 1998
- *Linha férrea* (contos) 2001
- *O resto de teu corpo no aquário* (contos) 2005
- *Um pequeno gesto* (infantil) 2006
- *O Gosto dos Nomes* (infantil) 2006
- *Vítor Cabeça-de-vento* (infantil) 2008
- *História de uma Calça* (infantil) 2008
- *Rachel: O Mundo por Escrito* (infantil) 2010
- *Instruções para Beijar* (infantil) 2010
- *Cores de Gatos e Rosas* (infantil) 2010
- *As Ruas de Marte* (infantil) (infantil) 2010
- *O lado imóvel* (romance) 2010

O conto “D.T”, de Tércia Montenegro, faz parte da antologia de Luiz Ruffato, *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (2004). Essa narrativa é sobre três filhas abandonadas pela mãe e criadas pelo pai. Este começa a beber e mata a filha mais nova, justo aquela que quando a mãe se foi preferiu ficar com o pai para cuidar dele. O conto é subdividido em três partes. A primeira é narrada em pela filha mais nova, a segunda pelo pai e a última por um narrador que presencia o assassinato da pequena.

## 3.3 A poética da maternidade em contos

CONTO	AUTORA	DATA	TEMA	OBRA
1. (sem título)	Adélia Maria Woellner	2004	Moça com apenas 16 anos se casa, tem uma filha e se separa depois de dois anos de um casamento fracassado, marcado pelo ciúmes excessivo do marido. Essa mulher-mãe sofre, então, com o preconceito que uma mulher separada sofria em tempos ainda sem conquistas feministas.	<i>Luzes no espelho: memórias do corpo e da emoção.</i>
2. La Pietá	Cecília Prada	1972 – 1. Ed. 2004	Mãe pobre narra os momentos antes do parto. Não é bem atendida pelos médicos e o filho nasce morto. Duas narrativas se interpõem: o relato jornalístico da destruição da escultura <i>La Pietá</i> em Roma e a imagem da mulher com o filho recém nascido morto em seus braços	<i>Estudos de interiores para uma arquitetura da solidão</i>
3. Cartografia	Cíntia Moscovich	2004	Filha narra sua saída de casa já adulta para estudar e deseja ter a vida da amiga de quarto. Apesar da mãe muito austera, volta a morar na casa da mãe	<i>Arquitetura do arco-íris</i>

4. Os laços e os nós, os brancos e os azuis	Cíntia Moscovich	2004	A mãe já idosa vai passar uns dias na casa da filha, na despedida ficam pensando se não teriam esquecido de dizer nada uma para outra.	<i>Arquitetura do arco-íris</i>
5. Laços de família	Clarice Lispector	1955/ 1960	Depois de passar dias na casa da filha, mãe vai embora. Dentro do táxi, as duas se encostam fisicamente. Depois, algo é despertado naquela mulher que passa a ter uma nova relação com o filho	<i>Laços de família</i>

<b>CONTO</b>	<b>AUTORA</b>	<b>DATA</b>	<b>TEMA</b>	<b>OBRA</b>
6. Feliz aniversário	Clarice Lispector	1955/ 1960	Mulher aos 89 anos declara a sua preferência pelo filho que morreu, despreza os demais durante sua festa de aniversário.	<i>Laços de família</i>
7. O piano	Cristina de Queiroz	1978 (1.ed.) 2007 (3.ed.)	Noiva não gosta do noivo e ao rever por que razão não gosta de piano lembra-se da morte de sua mãe quando pequena.	<i>O conto da mulher brasileira</i>
8. Amor pelas miniaturas	Edla van Steen	2003	Mulher que não consegue ser mãe nem abrir mão de suas bonecas	<i>Contos de escritoras brasileiras</i>
9. Doce de Teresa	Flavia Savary	2003	Mulher idosa trabalha pelos filhos e quando estes vêm visitá-la ela morre	<i>Contos de escritoras brasileiras</i>
10. Mãe, o cacete	Ivana Arruda Leite	2004	Filha tem péssimas lembranças da mãe que não gostava dela. Depois da morte da mãe, aluga um quarto para um jovem e acaba sem uma espécie de mãe para ele	<i>25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira</i>
11. Dolores	Ivana Arruda Leite	2002	Quatro Dolores diferentes: mãe e esposa, uma que acha que é prostituta, terceira é Freira e a outra é prostituta – linha tênue entre elas. Mãe deseja sumir e matar os filhos, odeia a imagem de boa mãe e mulher que os outros fazem dela.	<i>Falo de mulher</i>
12. Estela Dalva	Ivana Arruda Leite	2002	Mulher não satisfeita com sua vida de casada vai atrás do que lhe falta. Engravidada, mas o filho não é do marido. Tenta contar, mas não consegue. O filho morre aos 18 anos sem o marido saber do segredo.	<i>Falo de mulher</i>
13. Curriculum vitae	Julieta de Godoy Ladeira	1978 (1.ed.) 2007 (3.ed.)	Filha só trabalha para sustentar a mãe, não se casa. Depois da morte de sua mãe, a filha a culpa por não ter se casado.	<i>O conto da mulher brasileira</i>

14. O morro da  
chuva e da  
bruma Leticia Wierzchowski 2004

A mãe vai embora e abandona a filha com um velho cigano, porém a filha parece ser bem resolvida.

*25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*

CONTO	AUTORA	DATA	TEMA	OBRA
15. A concertista	Livia Garcia-Roza	2007	Mãe muito atarefada prefere o filho, a filha se prepara para uma audição de piano. A mãe se realiza na filha	<i>A cara da mãe</i>
16. Conversa	Livia Garcia-Roza	2007	Mãe e filha conversam sobre um relacionamento amoroso da filha. Sua mãe não lhe dá importância porque está mais preocupada com o irmão.	<i>A cara da mãe</i>
17. Mutismo	Livia Garcia-Roza	2007	Filho chega tarde de uma Rave, preocupada exige que o marido vá vê-lo	<i>A cara da mãe</i>
18. Dia das mães	Livia Garcia-Roza	2007	Heteroprogenitora – prefeito profere um discurso muito irônico no dia das mães.	<i>A cara da mãe</i>
19. Vai ser avó, Dona Cleide?	Luci Collin	2008	Duas vizinhas fofocam sobre a vizinhança. Uma delas afirma que a filha só irá se casar quando tiver diploma. Sua filha escuta toda a conversa da mãe, sentido muito enjôo devido aos três meses de gravidez.	<i>Vozes divertimento</i> <i>num</i>
20. A descida do leite	Lucia Castello Branco	2000	Mãe com duas crianças – uma de cada pai – viúva dos dois – passa fome e espera que seu leite desça para alimentar as duas crianças	<i>Nunca mais</i>
21. As quatro distrações	Lucia Castello Branco	2000	Uma das quatro filhas de uma mãe cega que se propõe a um contínuo ofício de negar sua filiação.	<i>Nunca mais</i>
22. Menina	Lucia Castello Branco	2000	O nascimento da filha parece garantir à mãe uma eterna felicidade junto ao marido, mas não é o que acontece	<i>Nunca mais</i>
23. Cuja mãe não disse	Lucia Castello Branco	1997	A mãe abandona filha, filho e marido. Filha reencontra a mãe depois de mais de duas décadas.	<i>A falta</i>
24. A retirada	Lucia Castello Branco	1997	Depois do reencontro entre mãe e filha, as	<i>A falta</i>

25. Nêspers  
na Garganta

Lucia Castello Branco 1997

duas vão para o aeroporto e a filha se sente abandonada pela segunda vez.

Mãe narra o dia em que saiu de casa e se lembra que ela também fora abandonada pela sua.

*A falta*

CONTO	AUTORA	DATA	TEMA	OBRA
26. Teresa	Lucia Castello Branco	1997	Filha vai a um hospício com a amiga Helena que queria apresentar uma das pacientes psicóticas que é quem vai falar do novo nome de sua mãe - Teresa	<i>A falta</i>
27. Introdução à mãe	Lucia Castello Branco	1997	Mãe escreve uma carta para filha que jamais vai ser entregue explicando suas razões para tê-la abandonado.	<i>A falta</i>
28. Ela	Lucia Castello Branco	1997	Filha revê os pensamentos da criança na fala da filha adulta	<i>A falta</i>
29. As assinaladas	Lucia Castello Branco	1997	Filha narra a vida da mãe que também fora abandonada pela avó – suas sete irmãs são as assinaladas	<i>A falta</i>
30. Um rio estreito entre nós	Lucia Castello Branco	1997	Lembrança da visita ao zoológico com sua mãe e seu irmão.	<i>A falta</i>
31. Armatia	Lucia Castello Branco	1997	Encontro com a filha 25 anos depois – perdoa a sua mãe para ter um final feliz	<i>A falta</i>
32. A segunda vez	Lucia Castello Branco	1997	Mãe com 70 anos – filha vai ao seu encontro numa clínica antes que ela morra e revela que está grávida pela segunda vez	<i>A falta</i>
33. Agnes, a Mãe, a Filha	Lucia Castello Branco	1997	Mãe e filha compartilham do mesmo nome, Agnes. Mãe repudia a filha desde o momento de seu nascimento. Apesar do repúdio materno, Agnes filha sempre cuidará de sua mãe	<i>A Falta</i>
34. A pedra da bruxa	Lya Luft	2008	Depois da possível morte do filho, mãe se culpa por não ter sido uma boa mãe e se ressentida pelo pai ter sido procurado pelo filho antes da sua morte.	<i>O silêncio dos amantes</i>
35. O que a gente não disse	Lya Luft	2008	Marido se mata e mulher se culpa por não ter sido uma boa esposa. Se mata por	<i>O silêncio dos amantes</i>



nunca ter tido uma boa mãe e sua esposa  
não ter conseguido lhe suprir a falta  
materna.

CONTO	AUTORA		DATA	TEMA	OBRA
36. Um copo de lágrima	Lya Luft		2008	Filho carrega a culpa por sua mãe ser alcoólatra.	<i>O silêncio dos amantes</i>
37. O fruto do meu ventre	Lya Luft		2008	Depois de um episódio insólito, mulher se descobre grávida sem nunca ter tido um namorado. O filho nasce sozinho em sua casa e sozinho procura o peito. A mulher odeia o ser que ela pariu	<i>O silêncio dos amantes</i>
38. Uma em duas	Lya Luft		2008	Depois de sonhar que um raio a separa em duas, a dona de casa começa a se perceber diferente.	<i>O silêncio dos amantes</i>
39. Encontros	Lya Luft		2008	Mulher casada, desgostosa da vida que leva com o marido, vê asas nascerem em suas costas e encontra um homem com asas também.	<i>O silêncio dos amantes</i>
40. O perdão	Lya Luft		2008	Mulher se casa aos 15 anos com um homem bem mais velho. Durante uma cirurgia de apendicite, o marido manda que seja feita uma laqueadura sem a mulher saber. Quando descobre, não perdoa o marido por ter lhe roubado o direito de ser mãe.	<i>O silêncio dos amantes</i>
41. O menino do mar	Lya Luft		2008	Mulher que tem quatro filhos prefere o mais novo que morre ao tentar encontrar a mãe que nada no mar. O marido abandona a esposa e ela termina sua vida em um asilo.	<i>O silêncio dos amantes</i>
42. Uma branca sobra pálida	Lygia Telles	Fagundes	1995	Filha se mata no domingo de páscoa por ser lésbica. Amiga e mãe levam flores ao túmulo da filha – brancas e vermelhas – a mãe tenta se convencer que foi isto que a filha quis e ela não poderia ter feito nada para impedir	<i>A noite escura e mais eu</i>

43.	Luar no beco	Maria de Lourdes Teixeira	1978 (1.ed.) 2007 (3.ed.)	Filha solteirona mora com a mãe, cuida desta por ser muito doente e passa o dia a limpar a casa até que começa a flertar com um vulto de homem todas as noites pela janela de sua casa. Culpa a mãe por não ter se casado.	<i>O conto da mulher brasileira</i>
<b>CONTO</b>		<b>AUTORA</b>	<b>DATA</b>	<b>TEMA</b>	<b>OBRA</b>
44.	Mãe	Maria Lucia Simões	1996	Miniconto – a mãe tinha muitos filhos e não querendo que eles crescessem, coloca uma pedra sobre a cabeça e se entrega inteira ao exercício de sua vocação.	<i>Contos contidos</i>
45.	Carta da p.27	Martha Medeiros	2007	Marido escreve uma carta para a mulher que fez um aborto depois de terem tentado dois anos para ela engravidar.	<i>Tudo que eu queria te dizer</i>
46.	Carta de Leila (p.35)	Martha Medeiros	2007	Mulher, professora universitária, escreve para quem seu outro eu, sua 2ª alma de mulher, pois quer ser outra pessoa. Está cansada de ser mãe e de toda rotina.	<i>Tudo que eu queria te dizer</i>
47.	A resposta à carta de Leila (p.39)	Martha Medeiros	2007	A outra mulher (demônio) responde a Leila sua carta	<i>Tudo que eu queria te dizer</i>
48.	Mãezinha (p.43)	Martha Medeiros	2007	Aniversário da filha Luana, mãe escreve para a sua mãe lembrando a sua infância	<i>Tudo que eu queria te dizer</i>
49.	Carta para Graça (p.69)	Martha Medeiros	2007	Filha não aguenta mais cuidar da mãe de 79 anos e implora que a irmã venha buscá-la	<i>Tudo que eu queria te dizer</i>
50.	Carta da p.79	Martha Medeiros	2007	Mulher aos 50 anos escreve para sua amiga sobre seu arrependimento de não ter tido filhos	<i>Tudo que eu queria te dizer</i>
51.	Carta da p. 139	Martha Medeiros	2007	Filha é melhor que a mãe e isso a incomoda muito.	<i>Tudo que eu queria te dizer</i>
52.	Carta da p.	Martha Medeiros	2007	Filha tem que levar a mãe morta de avião	<i>Tudo que eu queria te</i>

145

para ser enterrada. A morte da mãe é um alívio para a filha. *dizer*

- |     |                  |                 |      |   |  |
|-----|------------------|-----------------|------|---|--|
| 53. | Carta da p.161   | Martha Medeiros | 2007 | Filha descobre que foi adotada.   | <i>Tudo que eu queria te dizer</i>                                 |
| 54. | Freio nos dentes | Miriam Mambrini | 2005 | Filha rouba o namorado da mãe e esta não a perdoa. Angela rememora essa história quando vai visitar sua mãe doente que termina o conto lhe dizendo que não a perdoou. | <i>+30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira</i> |

<b>CONTO</b>	<b>AUTORA</b>	<b>DATA</b>	<b>TEMA</b>	<b>OBRA</b>
55. A sagrada família	Nélida Piñon	1973 / 1981 2ed	Prima se casa com o primo por questões de herança e tem um filho, mas o marido se recusa a lhe ver a face. Nem assim, a mãe se mostra amorosa.	<i>Sala das armas</i>
56. A mulher que perdeu muito na vida	Sonia Coutinho	2001	A avó rouba a neta como uma forma de castigar a filha.	<i>Mil olhos de uma rosa</i>
57. Sagrada família	Sonia Coutinho	2001	Filha narra a relação conflituosa com os pais, sua mãe prefere o irmão e ela fica sem nada da herança.	<i>Mil olhos de uma rosa</i>
58. Mortos os pais	Sonia Coutinho	1978/ 2005 3ed	Filha no enterro dos pais procura entender o rancor que sente pela mãe. Tem ódio do irmão por ser o preferido de sua mãe.	<i>Os venenos de Lucrecia</i>
59. Orquídea	Sonia Coutinho	1978 / 2005 3ed	Filha e mãe aparentemente se dão bem, pois a filha consegue o sucesso com ajuda da mãe. Seguiu o conselho e casou-se com um homem promissor como a mãe queria. É infeliz, mas não consegue contar.	<i>Os venenos de Lucrecia</i>
60. Pai e filho	Sonia Coutinho	1978 / 2005 3ed	Filho é gay e por isso mora sozinho em outra cidade. Sua mãe prefere seu irmão.	<i>Os venenos de Lucrecia</i>
61. Ovelha negra e amiga loura	Sonia Coutinho	2006	Mãe despreza sua filha por ter se separado e rompido com a tradição familiar. Prefere sua amiga e lhe toma tudo, deixando-a pobre e assume a amiga como filha	<i>Ovelha negra e amiga loura</i>
62. Mãe e filha (1), ou Domingo de Páscoa	Sonia Coutinho	2006	Por ter se separado, a avó toma a neta para si como um forma de castigar a filha.	<i>Ovelha negra e amiga loura</i>
63. Mãe e filha (II), ou Tango na feira	Sonia Coutinho	2006	Relação conflituosa entre avó, mãe e neta. Depois de ficar doente, a filha se recupera e as três mulheres voltam a se falar.	<i>Ovelha negra e amiga loura</i>

CONTO	AUTORA		DATA	TEMA	OBRA
64. O fim de ano da mulher sozinha	Sonia Coutinho		2006	Mulher abandona marido e filho para buscar fama e sucesso na carreira.	<i>Ovelha negra e amiga loura</i>
65. Sem entrar em pânico	Sonia Coutinho		2006	Filho gay sofre com a rejeição de sua mãe e fica muito doente	<i>Ovelha negra e amiga loura</i>
66. A morte (a vida) no ventre	Sonia Coutinho		1985	Duas amigas se reencontram depois de muito tempo. Mulher separada duas vezes, não conseguiu preservar casamentos sem filhos, visto por ela como uma espécie de castidade, de morte no ventre	<i>Último verão de Copacabana</i>
67. Uma certa felicidade	Sonia Coutinho		1994 2ed	Mulheres infelizes por não terem filhos	Uma certa felicidade
68. O 35º ano de Inês	Tania Faillace	Jamardo	1967 / 2002 4ed	Filha é oprimida pelos ideais patriarcais da mãe.	<i>O 35º ano de Inês</i>
69. A filha	Tania Faillace	Jamardo	1967 / 2002 4ed	A mãe não gosta da filha. Depois de velha, a mãe vai morar com a filha	<i>O 35º ano de Inês</i>
70. Dorceli	Tania Faillace	Jamardo	1975	Mãe solteira, nunca mostrou afeto pela criança que abandona com quatro anos na casa da irmã.	<i>Vinde a mim os pequeninos</i>
71. Desalento	Tatiana Salem Levy		2004	Mãe narra como é voltar para casa depois da morte do filho	<i>25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira</i>
72. D.T	Tércia Montenegro		2004	A mãe vai embora e deixa três filhas com o pai. Este, bêbado, mata a mais nova.	<i>25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira</i>

## CAPÍTULO IV

### PINTURAS E MOLDURAS DA MATERNIDADE

*A mãe tinha muitos filhos. Observando que as crianças cresciam colocou-lhes sobre a cabeça pesada pedra que as manteria do mesmo tamanho. Media cuidadosamente cada uma todos os anos e verificando que elas permaneciam sempre da mesma altura, contente, entregou-se inteira ao exercício de sua vocação. (Simões 1996: 53)*

Como uma moldura que pode ou não dar valor a uma pintura, as narrativas ficcionais podem exaltar ou desmerecer as relações maternas. As análises dessas “pinturas” foram agrupadas de acordo com as distintas formas de exercer a maternidade. Buscou-se, primeiramente, falar da maternidade silenciada, das mulheres que por alguma razão preferiram falar de outros aspectos de suas vidas que não incluíssem o seu papel materno. Numa segunda parte, houve a preocupação de apontar a questão da maternidade como um caminho sem volta, relatando uma situação de negação da maternidade pela própria mãe. Outro aspecto relevante foi verificar se a condição socioeconômica poderia influenciar na concepção da maternidade, por isso contos ambientados na pobreza foram analisados. Além dessas formas maternas, foi investigado se a relação da mãe com o filho é diferente da que ela tem com a filha. Como o conflito entre as formas maternas da mãe do sistema patriarcal e da mãe atual era recorrente em muitas narrativas, uma parte do estudo foi dedicada a compreender as razões e as consequências desse conflito. Por fim, é analisado como e por que uma mãe abre mão de seus filhos para começar uma nova vida na tentativa de ser feliz.

Muitos trabalhos que associam maternidade e literatura se constroem sobre a égide da Psicanálise e os pressupostos freudianos, como faz Cristina Stevens, professora e pesquisadora da UnB. O receio em partir desse viés teórico reside na condição feminina da mulher enquanto mãe, pois como para a psicanálise a mulher sempre estará na condição do *outro*, falar da mulher e de suas relações de feminilidade sempre foi um campo minado para os psicanalistas. Para Freud, o desejo de ter um filho corresponderia ao desejo do falo que a mulher esperaria obter do pai. Tânia Rivera afirma que “[t]al desejo de tornar-se mãe seria, para Freud, a situação feminina por excelência e, ao mesmo

tempo, representaria uma rebelião contra a própria condição feminina. Entre feminilidade e maternidade há, portanto, estranhamente, alternância e conjugação” (2000: 173). No entanto, o conflito da maternidade que se instaura hoje é devido à busca incessante por uma identidade social da maternidade.

Durante o tempo em que a literatura se ocupou em ouvir a voz da maternidade narrada pelos filhos, principalmente pelo menino, os dramas da maternidade pareciam se enquadrar perfeitamente no complexo de Édipo explicado por Freud. Porém, quando a mãe conquistou o lugar da fala, seu discurso revelou que para a mãe da modernidade a questão vai um pouco além de se ter um bebê para satisfazer seu desejo por um pênis. Hoje, a mulher faltante não passa a ser a mulher fálica de maneira tão simples assim. A mulher moderna continua, de certa forma, a procurar seus substitutos fálicos, mas nesse momento o filho não se caracteriza mais como sua única maneira de fazer isso. Dinheiro, poder, *status*, reconhecimento profissional se constituem como opções que facilmente podem substituir aquele atributo fálico que o filho representava.

Um grande avanço para os estudos da maternidade foi não pensar mais que o cuidado que a mulher dispensa à criança é natural e biológico, mas advém da posição social que ela ocupa. Nancy Chodorow afirma que a “maternação das mulheres determina a posição principal das mulheres na esfera doméstica e cria a base para a diferenciação estrutural das esferas domésticas e pública” (1990: 25). O papel da mulher enquanto mãe é o que sofre diretamente as mudanças sociais, além disso, a identidade materna também é uma função de base psicológica, como atesta Nancy Chodorow (1990: 52). O papel de mãe está intimamente ligado a uma função psicológica bem demarcada que é o cuidar e discussão sobre a mãe boa envolve certas capacidades advindas das características de personalidade dessa mulher. Por isso, tantos textos narrativos evocam questões sobre a identidade primeiramente feminina e depois a identidade de mãe. Uma não pode ser construída sem a outra e também não há como uma ser criada antes da outra. Os contos analisados refletem muito bem o que acontece quando essas identidades femininas são forçosamente criadas não respeitando a uma sequência para que isso ocorra efetivamente. A reprodução da maternação, como afirma Chodorow, é uma reprodução social, no entanto essa reprodução “vem a ser independente da intenção individual e não é causada por ela” (1990: 54). A lógica da maternidade, ou da maternação – o cuidado da criança deve ser de total responsabilidade da mãe – é o



resultado de anos de reprodução de uma prática institucionalizada socialmente e por ela regulada.

É relevante destacar que a mulher é responsável pela reprodução de seu comportamento, como afirma Nancy Chodorow: “Os homens são social e psicologicamente reproduzidos pelas mulheres, mas as mulheres são reproduzidas (ou não) em grande parte por si mesmas” (1990: 57); mas a reprodução da maternidade é uma reprodução social, acima de tudo. Para compreender como a dimensão do papel materno alterou a identidade feminina da mãe a teoria psicanalítica pode contribuir para entender que o homem é fruto de sua família e que relacionamentos interpessoais podem afetar diretamente o papel que a mulher desempenha tanto dentro do lar quanto na esfera pública. A estrutura da instituição familiar influencia na organização social do gênero por isso seria plenamente possível recorrer às teorias psicanalíticas para compreender como a família produz mulheres para serem ou não mães. Porém, acredito que está análise incorreria o risco de se prender ao sujeito e seus processos inconscientes, tomando um rumo diverso da proposta inicial que seria buscar compreender como a identidade materna é um construto social e cultural.

#### 4.1 A MATERNIDADE SILENCIADA

Ainda com objetivo de golpear as estruturas androcêntricas, muitos textos de autoria feminina se propõem a negar qualquer forma de laço com tais estruturas. Uma forma de marcar esse rompimento é negar, ou, até mesmo, excluir a maternidade dessas narrativas, especialmente aquelas publicadas pós-1960. Nas narrativas desse período, há um grande número de personagens que opta por não ter filhos, nas quais o silêncio das relações maternais caracterizou esse momento. Por outro lado, a mulher economicamente independente, separada ou não, completará as narrativas como modelo de uma tipificação feminina que sobreviveu ao domínio masculino e que, a partir de então, a presença do homem não lhe serviria para nada, a não ser como objeto de seus desejos.

Quanto às personagens, elas buscam compreender-se e saber a sua função no mundo, que em muitas ocasiões são descentralizadas e colocadas em um turbilhão de papéis, não conseguindo efetivamente atuar em nenhum deles. Isto é particularmente intenso com relação à personagem da mãe, que não consegue um

equilíbrio entre os papéis de mulher, esposa, mãe e profissional. Amalgamar essas múltiplas funções é um processo que revela grande complexidade, uma vez que o papel exclusivo de mãe vai aos poucos perdendo a razão de ser.

Duas obras de Sonia Coutinho, *O último verão de Copacabana* (1985) e *Uma certa felicidade* (1994), enfatizam personagens femininas que negam a maternidade ou depreciam as ocasiões quando ela acontece. Naquela há uma total ausência de caracterização da mulher como mãe, enfatizada como mulher independente, que não estando feliz no casamento nada lhe impede de tentar outros relacionamentos como, por exemplo, a personagem do conto “A aventureira Lola” (1985: 29-37) que chegou a se divorciar mais de cinco vezes. No entanto, as mulheres que habitam essas narrativas são de meia idade, frustradas, vivendo um sentimento de incompletude. Em outro conto de sua autoria, “A morte (a vida) no ventre” (109-114), a protagonista é um exemplar das narrativas da década de 80, quando a mulher precisava fugir de qualquer vínculo essencialista que a identidade feminina poderia ter; a mulher se sentia obrigada a seguir à risca os padrões feministas daquela época:

EU ESTOU MORTA, morta [...] morta não sofre tanto, é como uma anestesia, há mais de dois anos sem dormir com homem que realmente lhe agrada, os ovários frios, gelo a se disseminar (a sua morte) pelo corpo inteiro, na busca de preservar um casamento (no entanto sem filhos) que, a esta altura (ela recapitula), oferece apenas uma sensação de segurança, nada mais, todo o calor e o desejo extintos. (1985: 110)

Esse trecho da narrativa sinaliza bem as prerrogativas de ser mulher após as conquistas feministas. O casamento era levado em consideração, desde que não houvesse filhos; a mulher teria total liberdade de se relacionar com os homens que quisesse, sem se preocupar em manter o relacionamento, a não ser que este lhe conferisse alguma vantagem. Mas o mesmo trecho também sinaliza que tais prerrogativas não significavam ter conseguido a tal almejada felicidade feminina. No cerne da questão está a demanda por não ter filhos. Essa e outras narrativas da mesma obra de Sonia Coutinho nenhuma frustração é maior do que a negação da maternidade. A protagonista ainda diz: “tanta dor a ponto de terminar se impondo, no casamento mesmo, essa espécie de castidade, a morte no ventre, dentro da qual continua, no entanto, a existir uma surda procura de vida” (1985: 112)

Já em outra obra de Sonia Coutinho, a depreciação da maternidade se concretiza quando a personagem retrata seus filhos como um empecilho para seguir por outro caminho. Mas mesmo tendo certa liberdade para negar o chamado da natureza, ainda assim há situações em que a mulher, aparentemente tão bem resolvida com sua nova condição de mulher independente, arrepende-se de não ter tido filhos, como confessa a protagonista do conto “Darling, ou do amor em Copacabana” (1994: 59-64): “Meus olhos ficam cheios de lágrimas, sofro demais, *darling*, morro de medo de escuridão e de elevador, carrego o não ter tido filhos como uma ferida secreta” (1994: 61).

Uma característica da contística de Sônia Coutinho são os interlocutores de suas narrativas. Em muitos casos, há duas mulheres conversando, uma que optou em continuar sua vida interiorana e seguindo o modelo de ser mulher ditado por suas antecessoras, e a outra que buscou na cidade grande a esperança de conseguir a liberdade feminina tão almejada. Um exemplo dessa relação entre essas duas tipificações femininas é o conto “Amigas (II) ou aconteceu no Jardim Botânico” (1994: 99-104)<sup>16</sup>.

Duas amigas de infância se reencontram na cidade do Rio de Janeiro depois de muito tempo sem se ver. Uma é elegante e bem vestida dona de casa, aparentemente feliz, e a outra é a tipificação da mulher cuja carreira está em primeiro lugar. Muito dedicada ao trabalho, a amiga que foi para a cidade do Rio de Janeiro procura se convencer de ter feito a melhor escolha: “que conseguiu um bom emprego? Que pode recusar favores da família? Que está criando condições para voltar e fazer teatro? Que conquistou seu direito à liberdade e não é, como sua mãe, a escrava de um homem?” (101). Porém, não deixa de ficar constrangida por não estar tão bem vestida como a amiga. Por sua vez, sua amiga casada confessa que tem um amante e se vê incapaz de deixar seu marido por causa dos filhos, mas afirma que fez isso para poder “ter vivido uma experiência mais ampla ‘como a que você tem’” (103). Dessa maneira, a vida daquela que trabalha se torna o ideal para a amiga casada e tal admiração leva sua amiga a admitir que conquistara muitas coisas, como romper com a tradição, ser independente no sentido mais amplo que a palavra pode encerrar. Ser livre principalmente por não estar atrelada a filhos e

---

<sup>16</sup> *Nota Bene* - os contos serão referenciados inicialmente com a documentação completa (autor ano: página) e depois apenas com o número da página até o término da análise de cada um.

marido, mas confessa que nem por isso ela é mais feliz que a outra que ainda tenta reproduzir tais padrões.

Outro conto da escritora baiana, “Uma mulher sem nenhuma importância” (1994: 121-129), também mostra a infelicidade de uma mulher casada há dezoito anos, com um bom padrão de vida e que trabalha fora. De repente, a sua vida começa a lhe cheirar a bolor, principalmente devido a uma rotina que a angustia muito; se ela não encontrasse algo de fato importante, “seria uma mulher inútil, que andava comprando blusas pelas ruas de Copacabana” (123). Sem filhos, ela admite ser uma mulher “terrivelmente sozinha”. Mesmo com toda a liberdade pretendida, a protagonista projeta na existência dos filhos uma forma de companhia, mas interessantemente não inclui a presença do homem como um fator relevante para a sua realização. O final do conto mostra como se sentem muitas mulheres que buscaram a liberdade: “estava convencida de que era tarde demais, ela se tornara, irremediavelmente, um definitivo membro de meia-idade e desimportante da classe média próspera brasileira” (129).

Esse conto, assim como a grande maioria dos contos aqui analisados, presume uma ambientação urbana, com personagens que optaram por não ter filhos. Tal escolha não pode ser vista como o motivo de todos os problemas da mulher contemporânea, porém tais narrativas sugerem também que as conquistas feministas não foram suficientes para a plena realização da mulher. A composição final dessa narrativa parece evidenciar uma padronização das mulheres de classe média, como se todas tivessem atendido ao pedido feminista de negarem a maternidade. Daisy da Silva César afirma que a obra contística de Sonia Coutinho enfatiza o “‘mito’ da mulher inteligente, independente e moderna que não é bem sucedida no casamento, como uma espécie de punição da sociedade machista frente às mulheres que pretendem igualar-se aos homens, como se fosse vedado às mulheres o sucesso profissional e afetivo-sentimental ao mesmo tempo” (2008: 138).

As personagens de Sonia Coutinho representam a tensão entre os dois mundos femininos: aquele que mostra a mulher ainda reprodutora de um sistema androcêntrico e o daquela que já conseguiu rompê-lo. O que está em jogo nas cenas desses contos atesta que os caminhos pautados como o melhor e o pior pelas feministas foram insuficientes. A amiga sem filhos admite não ser feliz, entretanto ela não conjectura que sua felicidade dependeria de uma vida como a da outra, com marido e filhos. Ela percebe que a mulher precisa percorrer um terceiro

caminho na tentativa de ser feliz e que, nessa impossibilidade, ela afirma: “É quando, de repente, revejo num relance a minha vida e tenho, afinal, a certeza absoluta de que se me fosse dado voltar atrás, eu faria tudo exatamente da mesma maneira, outra vez” (104). Mesmo não tendo conseguido o ideal de felicidade feminina, os contos retratam que recuar não seria a melhor solução. Se as mulheres ainda não estão felizes com suas conquistas, ainda há o que se fazer, mas, ao que tudo indica, elas estão melhores do que suas mães e avós.

Pelo olhar da Ginocrítica, contos como esses ajudam a construir um quadro da literatura de autoria feminina no Brasil ao passarem a representar um ideal feminino divergente do modelo padrão. Mesmo que as mulheres ainda não apareçam felizes por suas escolhas, tais textos literários evidenciam o começo do percurso, apontando personagens dispostas a pagarem o preço de suas escolhas, sejam elas boas ou não. Mas o fato da mulher poder escolher já revela o quanto as conquistas feministas avançaram. Essas narrativas ainda estão no limiar de descobrir um novo mundo, reforçando para isso as relações entre mulheres e suas experiências exclusivamente femininas como forma de expressão da mulher na literatura.

#### 4.2 DE REPENTE MÃE

Depois de narrativas que situam a mulher que optou em não responder ao chamado da natureza, o conto “O fruto do meu ventre” (Luft 2008: 77-82) é um raro exemplar de uma recusa pela maternidade, mesmo que para que isso a autora tenha recorrido ao insólito para questionar a instituição sagrada da maternidade, como a autora já havia feito em seu romance *A asa esquerda do anjo* de 1981, quando um verme grotescamente procura sair do ventre da personagem Gisela. Nesse conto, o insólito ajuda a compor o sentimento de repulsa pela maternidade como uma importante alegoria da mulher contemporânea. A narrativa inicia com a personagem tentando se convencer de que o que está vivenciando é apenas um sonho e que “nada de realmente mau pode acontecer a quem cumpre as tarefas e faz tudo direitinho” (77). Como sempre ajudou suas irmãs e amigas a cuidarem dos filhos, auxiliou parentes e amigos doentes e ficou com os pais até a morte destes, a protagonista espera estar livre de qualquer tipo de aflição.

Típica solteirona, suas ações vão, ao longo da narrativa, contradizendo as expectativas criadas a partir do próprio título do conto que prediz o nascimento de alguma criança: “Ninguém quis me namorar e eu não teria jeito. Ninguém ia entrar em mim, mexer em mim. Parir, Deus me livre. Assim me senti sempre bem contente da vida” (78). Depois de ser muito questionada pelas irmãs se ela não iria namorar e se casar, a personagem passa a ter estranhos pesadelos. Durante a noite, quando o que chama de fantasmas surgem, ela pula na cama fazendo caretas horríveis na tentativa de expulsá-los. Assim, ela volta a dormir, porém se questiona se o que tem vivido naquela casa solitária durante a noite seria pesadelo ou realidade.

O insólito é instaurado quando a personagem está lavando louça e surge no ralo da pia “um verme grande, escuro e gosmento” (79). Depois desse episódio, ela começa a notar que seu corpo estava mudando: “os peitos, pequenos e murchos, estavam mais levantados, a barriga maior. Achei que era doença [...] mas de repente uma coisa começou a se mexer dentro de mim, e tive certeza: eu estava grávida” (79). Sem nunca ter se relacionado com homem algum, em apenas alguns dias sua barriga estava tão grande que faz com que ela se feche em casa, dizendo a todos estar doente.

A narrativa volta para o momento em que ela se prepara para o parto durante à noite em seu quarto. Deitada na cama, ela percebe que a criança havia parado de se mexer. Ao pensar que ela pudesse ter morrido em seu ventre, a protagonista fica muito aliviada, mas logo em seguida é surpreendida pelas terríveis dores do parto. A mulher que sempre repudiou qualquer tipo de relacionamento amoroso com um homem repudia também a possibilidade de ser mãe. Esse comportamento de rejeição é evidenciado pela personagem que não demonstra nenhum tipo de afeto pela criança que está prestes a nascer.

É no relato do que a personagem pretende fazer com a criança ao nascer que o mito do amor materno é destruído no conto: “Só quando o medonho parto tiver terminado, vou poder matar a criança [...] ele sai, o filho das trevas e do inferno. Que inarrável alívio” (80). Essa maldade materna anunciada é puerperal, por isso ela poderia servir como uma atenuante para essa mãe que renega seu próprio filho. Entretanto, pelo fato dela planejar matá-lo ao nascer mostra uma premeditação que não tem vínculo algum com o descontrole hormonal ou emocional que a mulher passa logo após o parto.

Ainda no escuro, ela passa a mão e sente a pele da criança que já começa a subir pelo seu corpo: “Agora é hora do grande grito, de agarrar com as duas mãos essa coisa nojenta e a rasgar ao meio e jogar os pedaços longe, e acordar, e voltar à minha vida de mulher simples, casta, discreta, que atende sua família [...] que cumpre seus deveres, e nunca, nunca, nunca se maculou” (81). O pesadelo da maternidade é o sonho feio, cheio de fantasmas que ela sempre teve. A esperança da personagem, ao longo do texto, é que tudo aquilo acabe como quando se acorda de um sonho ruim, assim a narrativa transita a todo tempo entre o real e o sobrenatural, nessa esperança de acordar e tudo estar como deveria.

O título “Fruto do meu ventre” recupera a imagem da concepção de Jesus. Assim como Maria, a personagem é virgem, logo não poderia estar grávida. Porém, se o fruto do ventre de Maria era bendito, o da personagem é o fruto maldito, o que acabara com a sua vida supostamente tranquila. O medo de se tornar mãe pode ser gerado pelo medo do desconhecido. A narrativa reflete os temores da mulher não somente com relação à maternidade, mas em relação a todas as mudanças que ela acarreta. Por essa personagem já ter atuado como uma alomãe, aquela que compartilha com outras mães os cuidados da criança, ela representa a mulher consciente das obrigações que a maternidade exige e talvez seja por essa razão que a ideia de ser mãe lhe atemorize tanto.

Ao longo da narrativa, a protagonista afirma diversas vezes que nada de mal pode acontecer a quem faz tudo certo. Esse “tudo certo” faz referência ao seu comportamento casto de uma jovem que acreditava que assim estaria livre de qualquer tipo de maldição. Por isso, a personagem afirma que não pode estar sofrendo aquelas perturbações, sejam elas psíquicas – daí seria tudo invenção de sua mente – ou reais. Essa noção de “certo” está associada à questão religiosa e daí o motivo elegido pela protagonista para não ter se casado, não ter se “maculado”. Seus sonhos passam a revelar os desejos do seu inconsciente, o desejo pelo ato sexual reprimido, mas mesmo em seu pesadelo, ela renuncia à maternidade, à procriação pelo sexo.

A narrativa termina com a criança procurando o seio para mamar e a suposta mãe acreditando que, desse modo, seria consumida por aquele ser que ela acabara de parir. No conto, ao invés da mãe procurar amamentar seu filho recém-nascido, é ele que se projeta sobre o seu corpo em busca de alimento. Essa

inversão atribui ao pequeno ser um aspecto de terror complementado pela descrição feita pela mãe:

ele abre abaixo dos olhos uma boquinha também negra, sem dentes, que se abre e fecha como se tivesse sede, ou fome. Então compreendo: o filho do meu pesadelo quer me devorar. Vai começar pelo rosto, arrancando minha carne dos ossos da face, esvaziando meus olhos, sugando minha língua, e por fim me engolindo toda, para que eu para sempre desapareça no inferno das suas entranhas.  
(82)

Tal descrição bastante grotesca contraria aquela aura de beleza que existe em torno do ato de amamentar. No entanto, apesar de sua brutalidade, a amamentação pode ser vista dessa maneira por muitas mães e esse tipo de narrativa se torna a voz de mulheres que sentiam algum tipo de culpa por não conseguirem perceber a tal beleza da amamentação. O que acontece é que em uma sociedade regida pelo mito do amor materno, a mulher-mãe jamais poderia proferir esse tipo de opinião. Mas amamentação é sim um ato de total entrega e desprendimento materno. É no momento do aleitamento exclusivo ao seio (hoje é proclamado como ideal fazer isso até a criança ter seis meses de idade e complementar até os dois anos) que a mulher tem a real dimensão da devoção que seu filho exige. Nesse período, a mulher não tem como se ausentar por mais de duas horas sem levar o bebê junto. E também há toda uma comunidade “preparada” para lembrá-la de sua tarefa. São médicos, mães e sogras, amigas e advertências midiáticas rondando a mulher que, de alguma forma, procede diferente. A própria mulher não se percebe como uma refém não só da criança, mas de um sistema que não deixa de ter as mesmas raízes cujo objetivo era cerrar a mulher ao lar durante o século XVIII. Ela mesma se culpa se a mamadeira acaba sendo a única opção possível quando seu leite acaba antes dos seis meses ou quando as exigências de sua vida pública, principalmente o trabalho, fazem-na se afastar do seu filho.

A maternidade no conto de Lya Luft é representada grotescamente pela linguagem. Ela passa a ser instaurada em um processo que poderia esbarrar na forma satírica com objetivo de denúncia ou questionamento das instituições sociais que permeiam a vida da mulher. No entanto, o tema da maternidade não permite uma abordagem carnalizada aos moldes de Bakhtin, uma vez que não há intenções satíricas não existe o grotesco (1987: 267). Parece que esse tema nunca



permitiria uma abordagem grotesca, isso talvez por estar muito atrelado a questões que pertencem ao âmbito do sagrado. Como nas tragédias gregas, temas que envolviam o infanticídio causavam um grande temor – daí sua carga trágica –, assim, todo tipo de narrativa que envolve algum tipo de maldade à criança causada pela própria mãe ainda causa muita comoção. Em seu pesadelo, a personagem parece mais decidida em acabar com tudo aquilo porque renuncia ao nascimento dela como mãe, mesmo que para isso ela precise matar a criança.

O viés fantástico que o conto assume quando para o seu elemento sobrenatural não há explicação racional pode parecer deslocado temporalmente uma vez que esse tipo de recurso estético foi uma das produções mais características da narrativa do século XIX “e também uma das mais significativas para nós, já que nos diz muitas coisas sobre a interioridade do indivíduo e sobre a simbologia coletiva” (Calvino 2004: 9). Italo Calvino busca uma justificativa para que hoje o elemento sobrenatural ainda configure na literatura. Para ele, “o elemento sobrenatural que ocupa o centro desses enredos aparece sempre carregado de sentido, como a irrupção do inconsciente, do reprimido, do esquecido, do que se distanciou de nossa atenção racional” (2004: 9). Esse inconsciente revelado através do elemento sobrenatural no conto de Luft é utilizado para trazer à tona o discurso velado sobre a maternidade. A protagonista do conto é aquela “[s]em vez e sem voz” para a qual só restou o silêncio, a perda da identidade e que oculta os desmandos do homem, como afirma Maria Medeiros Costa (1996: 13). Na obrigação de salvar as aparências da família, a personagem se mostra feliz na sua decisão inconsciente de se manter casta e satisfeita com o seu destino de mulher solteira. A mesma autora, estudiosa da obra de Luft, também acrescenta que

[a]s personagens luftianas inseridas no contexto familiar patriarcal exercem, portanto, os mais diferentes papéis que a sociedade lhes destina, vivendo exiladas, marginalizadas, à procura de formas de sobrevivência mediante satisfações substitutivas, ou então pela sublimação das suas perdas através da arte. (1996: 13)

A protagonista, então, não passa de uma mulher cuja identidade fora construída baseada em uma cultura que dita as regras de comportamento, dependendo da instituição social a qual ela representa. Uma vez que não conseguira se casar, uma cobrança coletiva, configurada pelo discurso de suas irmãs, e ao mesmo tempo inconsciente impele a protagonista a satisfazer tais cobranças através

do elemento onírico. Ao recorrer ao grotesco, a autora aproveita não só para revelar um desejo inconsciente pela maternidade como também sua rejeição, revelando a grande metáfora da mulher moderna.

A utilização do elemento onírico é uma maneira de resolver a questão do grotesco, uma vez que a ação tenebrosa acontece no plano do irreal, do imaginário. Para Sodré Muniz e Raquel Paiva, o mundo onírico é um elemento importante, que serve “de ligação entre o espaço visível e o oculto” (2002: 25). Assim, o sonho atua como uma revelação dos temores da maternidade que a protagonista sente. Tal forma de negar a maternidade acaba não sendo tão grotesca assim, já que não há como afirmar se ela aconteceu de fato. Maria Medeiros Costa aponta que “o percurso pelo caráter grotesco da obra de Lya Luft revela imagens relacionadas com o corpo feminino, com a vida social e com o ato da criação” (1996: 21); por isso, mesmo que de forma inconsciente, o insólito no conto permite que a mulher verbalize sua renúncia à maternidade narrando uma faceta horrível dessa entidade sagrada que é a mulher que se torna mãe e faz mal ao seu próprio filho.

A escolha da personagem, em não seguir o mesmo caminho seguido por suas irmãs, marca a falência de sua família e da família patriarcal como um todo. Depois da morte de seus pais, a protagonista se coloca no limiar de cumprir seu destino não só de mulher, mas de mulher daquela família. A instauração de sua gravidez através do insólito coloca em dúvida suas escolhas em um momento que a mulher não é mais obrigada a seguir tais modelos. Porém, a cobrança vem de si mesma por meio de seus pesadelos e parece que tais dogmas agora precisam ser rompidos pela mulher e não mais pela sociedade.

Essa “confissão” sobre as verdades da maternidade aparece de maneira camuflada não só pelo discurso predominantemente androcêntrico, como também pelo próprio discurso feminino. O sociólogo francês Alain Touraine se inquietou com a incongruência sobre esse discurso feminino e resolveu conhecer o pensamento e a experiência vivida pelas mulheres *in loco* e descobriu “que as mulheres pensam e fazem de modo diferente, e até mesmo o oposto, do que se diz delas” (2007: 9). O sociólogo em sua obra *O mundo das mulheres* enfatiza a necessidade de se romper com o discurso do gênero e após a sua pesquisa de campo, ele percebeu que o que se fala sobre as mulheres e o que elas mesmas falam de si configuram discursos muito divergentes, não parecem ser proferidos pelos mesmos atores. Sua pesquisa contesta a visão que se tem do mundo feminino

a partir de declarações das próprias mulheres. Ele também afirma que “o poder masculino inventou a mulher como a face oculta, confusa e ao mesmo tempo atraente da humanidade. É esta construção que deve ser desconstruída (2007: 17).

Nesse processo, as manifestações artísticas têm o poder de refletir e questionar a visão e o julgamento que se faz da mulher não só pelo outro, mas pela própria mulher. Esse questionamento ainda aparece um pouco diluído em narrativas como “O fruto do meu ventre”. Mesmo que metaforicamente ele represente os anseios reais de muitas mães, o conto mostra-se como uma forma de tratar de dores femininas que até muito recentemente não havia lugar para serem proferidas. O discurso narrativo, mesmo que ficcional, aponta para uma discussão sobre os verdadeiros sentimentos que permeiam a relação mãe e filho. Hoje, não há mais necessidade de se camuflar um discurso da dor em narrativas fantásticas, como aconteceu no passado. A mulher tem toda a liberdade para falar que nem tudo é “um mar de rosas” na maternidade, mas não tem feito isso. Esse conto reforça toda essa fala embargada da mulher-mãe temerosa em questionar essa instituição tão sagrada da maternidade, que mesmo tão sublime, ela é a responsável pelo conflito atual de identificação feminina. Se culturalmente, o bebê é apresentado como o ponto máximo da realização feminina, a mulher que já é mãe o apresenta como um ser problemático para a mãe de primeira viagem. É um código que somente mulheres que já foram mães entendem, e elas se preocupam em alertar as menos desavisadas que nem tudo se diz sobre as alegrias da maternidade é verdade. Parece que somente nesse encontro entre uma mulher-mãe e uma que em breve será que esse discurso se torna possível. E quando o bebê nasce a mulher quer acreditar na promessa que lhe foi vendida, mas a que parece mais palpável é a fala da amiga que tentou alertá-la.

Mas por que isso? Ser mãe não pode ser bom, não pode ter o seu lado sublime? Obviamente que pode. Ser mãe é mesmo uma experiência única. O problema se instaura na vida da mulher quando a sua identidade pública ou até mesmo a sua identidade de mulher pós-1960 entra em conflito com as demandas da maternidade. Não haverá plenitude entre os sentimentos maternos e os desejos da mulher se ela continuar acreditando que ela deve dar conta de tudo sem o envolvimento de uma figura que foi excluída do processo da maternidade, o pai. É impossível a maternidade ter sucesso se a mulher continuar exigindo dela mesma uma carga de responsabilidade impossível de ser conjugada sozinha. A culpa

gerada dessa frustração é o que tem atormentado a vida da mulher-mãe hoje. Se não é o pai da criança que irá compartilhar tais necessidades, que seja uma alomãe, outra pessoa capaz de auxiliá-la nessa tarefa. O problema está quando o discurso dominante, reproduzido por médicos, psicólogos, mídia e outras mulheres, afirma que quem deve fazer tudo isso e sozinha é a mãe. A culpa aumenta ainda mais, quando os problemas de saúde ou de comportamento acusam a mãe de ter sido relapsa em algum momento. Essa *mea maxima culpa* não pode ser mais carregada somente pela mãe, porque não é só sua. Isto é, se for mesmo culpa.

A cultura na qual a mulher-mãe de hoje está inserida continua sendo uma maneira mascarada de anular a identidade de mulher, ao criar toda uma aparência de “beleza” da maternidade. De fato, ela é um momento de extrema beleza e felicidade, o problema é ver como as prerrogativas socioculturais têm agido como verdadeiras correntes androcêntricas e a própria mulher não se apercebe disso.

Durante a busca por narrativas para compor esse trabalho, parecia presumível que o tema do aborto fosse uma constante por ter sido ele o grande lema empunhado pelas feministas. Porém, dentre todos os textos encontrados somente esse tangencia o assunto. Não é narrado o aborto da criança, mas narra a história de uma mãe que declara escancaradamente que não quer que seu filho viva. É interessante notar que ninguém na narrativa fica sabendo de sua suposta gravidez, nem do que acontece à personagem. O aborto, assim como o insólito da narrativa, constitui-se em segredo, o que é explicável no contexto brasileiro por ser um país de maioria cristã que nunca se declarou a favor do aborto, diferente do que aconteceu de forma muito enfática na França e nos Estados Unidos. No Brasil, o contexto da chegada do pensamento feminista se deu durante a ditadura militar, quando mulheres se associaram à Igreja Católica para que tais pensamentos pudessem frutificar por aqui. De fato o aborto tem outro valor na sociedade brasileira, talvez por isso ele não apareça nas narrativas, mesmo naquelas de feministas mais extremadas.

Essa narrativa, ainda que pelo uso do grotesco, rompe com aquele feminismo associado a imagens estereotipadas da maternidade, e sua leitura sugere uma nova abordagem da experiência feminina enquanto mãe. Há, aqui, uma inversão da tradição literária que, até então, ou enaltecia a maternidade ou não falava sobre ela. Essa oportunidade de problematizar o assunto dialoga com os

princípios da Ginocrítica, que propõe que a experiência feminina deve sempre prevalecer.

#### 4.3 PELOS CAMINHOS DA MULHER-MÃE

Ao percorrer as narrativas curtas de *O silêncio dos amantes* de Lya Luft (2008), o leitor encontrará várias manifestações de tipos maternos nos quais a autora enfatiza personagens mais preocupadas com a sua posição de mulher antes de ser esposa e mãe. Se até muito recentemente, a literatura procurava se desvencilhar dessas duas imagens, Luft as apresenta em um processo de interdependência. Nessas narrativas é pulsante a necessidade da representação da mulher que procura se afirmar com toda a sua feminilidade, para que a maternidade seja uma feliz consequência de suas escolhas. Assim, seus textos evidenciam que mulher e mãe podem coexistir, mas somente se essa ordem for respeitada. Após tanto se questionar sobre a posição de subjugação da mulher na sociedade patriarcal, os contos de Lya Luft trazem à tona uma nova forma de rearranjar as posições femininas no lar. A autora pontua não só nos contos que aqui serão analisados, mas também em grande parte da sua produção ficcional, que a questão para a mulher de hoje é outra. Suas personagens assumem a necessidade de ser mãe, porém esse desejo só será plenamente realizado se a mulher se posicionar como tal em toda sua gama de feminilidade no contexto do próprio lar, uma vez que ela já conquistara o espaço público. São mulheres que não negam a maternidade em si, mas que questionam as prerrogativas desse papel que, nesse contexto, não excluiria os demais.

O propósito de algumas narrativas é apresentar situações em que a mulher não vê a maternidade como um problema, mas sim a posição que ela ocupa, seja ela na sociedade ou dentro de seu lar. A discussão sobre o assunto propõe que a mulher precisa ser reconhecida como um sujeito capaz de atuar nas diversas esferas do poder, independente de seu gênero. Tal questionamento aparece em dois contos de Lya Luft (2008): “Uma em duas” (95-100) e “Encontros” (101-105). Nessas narrativas é apontado como a maternidade pode encobrir ou, até mesmo, ser uma desculpa para que a mulher não levante questões identitárias muito mais prementes do que a sua relação maternal. Isso se faz necessário num contexto em que muitas vozes se levantam para argumentar que a maternidade é um fardo muito

grande para a nova mulher suportar sozinha. Mas essas duas narrativas vêm elucidar que a questão para essas mulheres/mães já surge muito antes dos filhos nascerem. Não é mais conseguir trabalhar fora que está em jogo, agora a mulher faz um caminho inverso que volta a uma questão imprescindível, mas que se mostra ainda sem resposta: a identidade feminina.

O conto “Uma em duas” tem Stessa como protagonista, uma menina que nasce logo depois da morte da irmã mais velha. Achando que Stessa era a reencarnação da irmã, sua avó, grita “ma è La stessa!”. Dessa forma, a protagonista vive à sombra de uma irmã que não existia mais e que acabou determinando o que ela deveria ser. A imagem da irmã morta é uma idealização que sua mãe e avó lhe inculcaram desde pequena e, como consequência, Stessa não é a irmã e tão logo não é ninguém. Mesmo sem se questionar conscientemente sobre esse papel que herdara de sua irmã morta, a protagonista tem um sonho no qual ela se transforma em duas após ser atingida por um raio: “Sem medo nem dor, eu era duas – duas mulheres idênticas corriam em direções opostas. No horizonte elas se encontravam, isso eu sabia porque tudo se pode no sonho: sendo uma eu era duas” (95). Ao acordar, Stessa vê a sua outra parte, o “pedaço partido no sonho”, sentada na beira da cama.

Depois do sonho, Stessa passa a se questionar sobre seu comportamento de mulher, de mãe e de filha. Sempre comparada à irmã que morrera, ela procurara esconder o que ela de fato era, passando a ser o que a irmã nunca fora. Esse caráter dúplice revela não haver nem uma, nem outra, logo o sonho impulsiona a personagem a identificar-se, primeiramente, como mulher antes de ser reconhecida como mãe e esposa, pois dessa identidade feminina dependeria o sucesso de todas as outras. Um elemento fundamental para essa reflexão é um quadro que ela herdara de sua família e assim o descreve:

Na sala da casa de meus pais havia a reprodução de um quadro desprezioso com moldura estreita e simples que minha mãe me deixou trazer quando casei: uma pintura quase infantil, um jardim com duas árvores floridas, no meio um banco onde se sentava uma menina com sua boneca na mão estendida. Ou era uma jovem mulher com uma criança? De cada lado dela havia um gato: o preto sentava-se nas patas traseiras a seu lado direito do banco; o branco estava no capim no lado esquerdo. (96)

A descrição ressalta muitos elementos relevantes para a reflexão sobre o papel de Stessa como mulher, mãe e esposa. O quadro passa a ser visto como algo mais do que uma simples herança de família. Como se aquela pintura fosse um código a ser decifrado, a nova Stessa se surpreende ao ver que ele pode ser, além de uma representação do sistema patriarcal que determina o papel feminino por meio de imposições culturais e sociais, uma nova pintura dos valores femininos que a personagem passa a enxergar graças a sua separação em duas. Observa-se nesse trecho que, depois do sonho, as imagens que Stessa sempre vira assumem novos contornos, através da conjunção coordenativa “ou”. O seu uso instaura a dúvida sobre o que ela havia pensado sobre o quadro até então, mais especificamente sobre o que de fato a menina carregava: uma boneca ou uma criança? A partir de então, não só aquela pintura “quase infantil” assume contornos mais maduros, como também o olhar da protagonista para o quadro e para a imagem que ela mesma fazia da sua condição feminina.

Essa nova percepção que a protagonista tem da realidade a sua volta se mostra no mínimo inquietante. Isso acontece na manhã seguinte ao sonho quando toda a rotina familiar começa a lhe ser deveras desagradável. Para Clément Rosset quando o real “insiste e teima em ser percebido, sempre poderá se mostrar *em outro lugar*” (2008: 14). A configuração do duplo e do novo olhar para o quadro revela uma personagem que recusa constantemente a vida que tem. Dentre as várias maneiras de se fazer isso, Rosset aponta que a ilusão seria a forma mais recorrente de afastamento do real: “Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar” (2008: 17). Ao recusar a sua realidade, a protagonista procura recriar o seu mundo e se recriar no seu duplo, como uma forma de repudiar toda aquela estrutura cultural a que estava subjugada: “Agora, com essa outra mulher saída de mim, não um clone, mas o meu avesso, revejo o quadro e entendo que não somos o bebê morto e eu: somos eu e o meu outro eu” (96). Não é mais a imagem da menina com seu bebê que importam, Stessa passa a refletir sobre as questões que até então se mostravam inerentes a sua condição feminina: crescer e ser mãe. Entretanto, esse crescer está mais vinculado a sua característica física, a sua prontidão biológica para gerar a vida e não a sua maturidade enquanto sujeito feminino. Antes que isso ocorra, a protagonista se vê casada e mãe sem se conhecer, pois ela sai da casa dos pais diretamente para os cuidados do marido. O sonho possibilita Stessa a ter um novo olhar sobre a sua condição feminina e reforça

a ideia de que a maternidade é uma determinação não só biológica, mas também social e culturalmente instituída.

Os dois gatos da pintura, que sempre inquietaram a personagem, passam a ter outra conotação depois do sonho. Stessa se percebe como o gato branco, ele é a imagem que os outros fazem dela. O preto é a imagem da mulher oculta que sempre esteve lá, escondida, a mulher que ela sempre foi, mas teve que esconder em prol da moral e dos bons costumes. Ela deseja se desdobrar de fato na imagem daquele gato preto e ser como ele, cheia de escuridão, cheia de maldade, porém muito mais divertida, como afirma a própria personagem. A imagem dos gatos instaura mais uma vez o duplo, associada ao duplo da própria protagonista que passa a habitar entre o que é e o que poderia ser. Esse processo marca a fragmentação da personagem ao se tornar duas e ao se comparar aos felinos. Essa mulher plural surge de sua incompletude, de necessidades que ela procura satisfazer a todo o tempo. Stessa conjectura se não haveria a possibilidade de existir um gato ruivo, aquele que equilibraria suas duas imagens, representando ao mesmo tempo o proibido e o permitido, seus lados distintos vivendo em harmonia. Esse entrelugar – entre mãe/esposa e mulher – é instaurado através do processo ilusório que a sua outra imagem proporciona.

O comportamento da personagem muda muito a partir do sonho, porém ela considera tudo muito normal, pois agora poderia ser o que sempre quisera, “então era isso, eu era essa!” (97). A mulher passa, então, a projetar uma vida pela qual sempre esperou, e que parecia ser perfeita, pois “[e]la não precisa inventar nada que tenha de caber dentro de uma resposta [...] assume sua diferença, faz tudo o que quer [...] mil coisas que eu só consigo fazer em pensamento, pois eu respeito regras” (98). Mas, essa divisão habita apenas o seu imaginário, já que ela ainda não se sente pronta para quebrar as regras como fez a sua outra Stessa. Ela se mostra ainda muito arraigada àquele padrão em que fora criada, no qual é mais importante respeitar as regras. Essa situação em que se contempla o possível, mesmo que através de uma ilusão, e que mesmo assim se persiste no mesmo comportamento é chamado de “percepção inútil” por Rosset (2008: 16). A protagonista revela ter consciência da sua condição feminina, da necessidade de mudança, mas não possui força o bastante para questionar e romper com ideais androcêntricos que lhe cercam.



Surpreendentemente, a protagonista encontra em sua filha seu maior ponto de apoio. A adolescente passa a questionar a mesmice de vida que a mãe leva, incentivando-a a assumir seu outro lado, mesmo não sabendo nada do sonho. O novo comportamento da filha mostra que quem mudou era ela, a mãe, que passou a perceber nela a voz feminina que amplia o coro da necessidade de mudança. Sua filha já nascera outra, em outros tempos e seu comportamento não lhe desperta inveja, pelo contrário. É por meio dele que Stessa vislumbra o seu outro lado de mulher proibida, o que a faz questionar se essa sua outra parte não seria a sua parte melhor. Tal inércia da protagonista diante do leque de mudança que lhe é proposto parece se justificar na sua condição de mãe. Stessa não tem coragem para mudar, porém vislumbra que ela contribuiu com a formação de uma nova identidade feminina ao colocar no mundo outra mulher, nascida em um novo tempo, por isso, capaz de levar a termo o que ela não conseguiu.

O conto se encerra com uma ameaça de Stessa: “qualquer hora não volto”. Ao mesmo tempo em que a protagonista parece tomar coragem para assumir seu outro eu, tudo fica no plano da possibilidade ao indicar que ainda haveria muito para percorrer, que tudo não passa de uma vontade. As imposições “legais” de seu papel como esposa e mãe ainda permanecem: “estou aprendendo a trocar de lugar com ela” (99). O processo é lento, há muitos dogmas que precisam ser ultrapassados: “Estou entrando no seu papel, enquanto ela se diverte no meu, executa as minhas tarefas com todas as suas artimanhas: o café fraco, a comida requentada, a filha negligenciada, as gaiolas sujas, e a casa que caia aos pedaços. Ela não tem, como eu, culpa por qualquer coisa menos caprichada” (100).

Em um contexto mais amplo, Stessa representa os anseios das mulheres que buscam saber qual é o seu real papel. Ela vive todos os conflitos entre ser mulher livre de todas as prerrogativas patriarcais, tais como ser uma boa esposa e mãe de família. Não é, portanto, uma coincidência a protagonista ter o nome de Stessa que, em italiano significa “a mesma”. Dessa forma, o conto sugere que todas as mulheres seriam “as mesmas” donas de casa, preocupadas com o bem estar dos filhos e dos maridos. Entretanto, a narrativa também sugere que “as mesmas” mulheres vivem e lutam pelas mesmas coisas. Assim, esse papel de esposa e mãe passa a ser questionado a partir das lutas feministas, em especial nas décadas de 60 a 70. Para aquelas mais radicais, a mulher não conseguiria ser efetivamente mulher, mãe e esposa, cabendo-lhe optar por este ou aquele papel. Exercendo o

papel imposto, Stessa não se sente bem consigo mesma, buscando construir sua própria identidade. Lya Luft dá um tom universal à fala da personagem ao agregar os conflitos da mulher contemporânea: “Sempre a dúvida: eu não deveria mudar, não podia ser outra? Um pouco menos certinha, isso sim, eu, tão enquadrada e medrosa. Saber dessas minhas dúvidas haveria de magoar meu marido e minha filha, então eles não bastavam, aquela nossa vida, boa apesar de tudo, não me fazia feliz?” (96).

Situação semelhante é encontrada no conto “Encontros” da mesma obra de Luft (2008: 101-105). A protagonista é uma dona de casa que também vive em meio a sua rotina com marido e filhos. Da mesma forma que no conto anterior, o insólito configura o momento da transformação da personagem feminina. A protagonista percebe que há alguma coisa estranha surgindo em suas costas. Logo, descobre que são asas que estão nascendo e como não encontra ninguém para contar o seu segredo, a mulher sai todas as noites para voar. Durante seus passeios noturnos, passa a admirar um homem e, ao se encontrar com ele, descobre que ele também tem asas.

A sua vida diária não lhe preenche mais, mas mesmo assim ela acha que o que é ruim deva mesmo acontecer, pois aquele “era o seu lugar no mundo”. Em todos os momentos que a personagem apresenta as infelicidades de seu casamento, a rotina do lar, seus filhos, ela termina afirmando que deveria ser assim: “Este, é o meu lugar no mundo, pensava, retornando para casa no fim de cada tarde. Esta é a minha tarefa no mundo, pensava, fazendo as compras com a lista do supermercado na mão” (101). Como uma tentativa de se convencer a permanecer desempenhando aquele papel, a protagonista repete diversas vezes a expressão “seu lugar no mundo”, o que faz com ela permaneça naquela sua posição de inércia feminina.

Para Maria Osana Medeiros Costa, a personagem feminina, cujo objetivo principal é salvar as aparências da família, deve “mostrar-se feliz e paciente no cotidiano dos afazeres domésticos, na exploração do seu corpo e na maternidade a que esse corpo estava destinado” (1996: 13). Esse tom de conformidade com a situação entra em contradição com o nascer das asas em vários momentos da narrativa. A personagem não afirma estar insatisfeita com a vida, porém as asas lhe despertam um desejo inconsciente de liberdade. E, como no conto anterior, o elemento sobrenatural, agora o nascer das asas, não assusta a protagonista, que

não sente medo nem repulsa ao descobrir o que lhe crescia nas costas. Nasce, assim, a possibilidade de uma nova vida, uma nova forma de ver o mundo, lá de cima. E é dessa forma que ela encontra alguém que lhe é semelhante, com asas também.

Se nesse conto as asas representam a ânsia da mulher em mudar de vida, a presença de um homem com asas sugere que ele também está insatisfeito. Contudo, somente ter as asas não foi garantia para uma vida feliz. Ambos, a mulher e o homem com asas, sentem-se completos somente quando se encontram, quando as asas de um anunciam que suas insatisfações são partilhadas por mais alguém. O nascimento das asas simboliza o desejo de liberdade da personagem, que com elas pode fugir para onde quiser. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007: 90), as asas marcam a ansiedade por alçar voo com objetivo de ser livrar de uma carga muito pesada, que poderia marcar leveza espiritual, desmaterialização, libertação. Há, no aparecimento das asas, o nascimento de um novo corpo que pode, entre outras coisas, vencer desafios. As asas “jamais são recebidas, mas, sim, conquistadas mediante uma educação iniciática e purificadora por vezes longa e arriscada” (Chevalier e Gheerbrant 2007: 90). Para a protagonista, receber as asas significa mesmo um prêmio por ter sido relegada ao segundo plano por seu marido e seus dois filhos. Mais do que ter vivido à margem, é pela sua nova postura diante da sua situação feminina que as asas lhe são conferidas.

Nas duas narrativas, a mulher vislumbra um mundo de possibilidade, mas que não é concretizado. O medo que permeia os dois textos é da mulher não ser compreendida nem pelos seus próprios filhos e marido, nem pela sociedade e por outras mulheres. No segundo conto, a personagem não vê possibilidade de contar o que está acontecendo para o marido, nem para a sua amiga mais íntima. Eles poderiam “interná-la como doida; iam querer operar e cortar as asas; iam botar na televisão como monstro; iam isolar e manipular em algum centro de pesquisa, sabe-se lá. [...] Como uma mariposa gigante, sobrevoava o cotidiano, enxergando tudo de outra perspectiva, mais completa e mais vasta” (104).

As protagonistas luftianas de suas narrativas de curto fôlego se deparam com dois obstáculos: o primeiro de ordem sociocultural, que aponta uma ambientação em que a mulher já pode revelar seus anseios, mas que ainda carece de certa dose de ousadia para enfrentá-lo; o segundo é onde residem as razões de sua inércia, uma luta com o seu inconsciente, produto das pressões do seu meio.

Medeiros Costa afirma que a linguagem é a “única forma de salvação possível para as protagonistas; é seu encontro com a vida e com a própria identidade, contendo, implicitamente, uma ruptura com o espaço privado doméstico e abrindo um acesso ao espaço público do homem” (1996: 14). O nascer das asas e a nova mulher que surge no sonho permitem às protagonistas se encontrar com o seu eu, compreender realmente o que elas representavam para suas famílias e para si. Ao descobrir suas possíveis identidades novas, as personagens tomam conhecimento do tipo de mulher que elas haviam representado por tanto tempo. É um momento de ambivalência feminina, um momento para se questionar o peso de suas escolhas e de poder romper com sua dupla identidade. O nascimento das asas e a mulher do sonho são metáforas da ruptura, do desejo de mudança, elas marcam o rompimento com o discurso dominante.

As protagonistas dos dois contos de Lya Luft em nenhum momento se ressentem do papel materno que assumiram por vontade ou por imposição. Elas se ressentem é do tratamento que lhes é dispensado pelos filhos e pelo marido. São personagens que não se arrependem de terem casado e tido filhos, elas se arrependem, sim, de viver suas vidas medíocres dentro do lar. As duas personagens culpam a elas mesmas pelo curso que suas vidas tomaram, por terem permitido que isso terminasse assim. São mulheres que, a começar por elas, querem mudar. Ao mesmo tempo em que se culpam, as personagens percebem que elas têm o poder de mudança, representado através dos dois elementos insólitos que saem de dentro delas mesmas: a outra mulher e as asas. Como um *pharmakós*, a mulher em Lya Luft tem nas mãos a espada que pode matá-la ou libertá-la, só depende dela.

Interessante notar que essas narrativas curtas foram lançadas muito recentemente, no ano de 2008, em um tempo em que se supõe que a mulher já tenha galgado os últimos degraus para a conquista de sua emancipação. No entanto, os textos expõem que a mulher pode até ter conseguido a sua emancipação social trabalhando fora, mas que ainda carece se emancipar subjetivamente. Isto é, parece que todos que detinham alguma forma de poder sobre a mulher já lhes cortaram qualquer tipo de amarra, agora só faltaria ela própria se libertar dos dogmas culturais que lhe cingiram o modo “apropriado” de ser mulher.

As ações das protagonistas apresentadas até aqui se revelam como consequência de seu ambiente estabelecido culturalmente. A mulher passa então a diferenciar o seu papel de mãe da sua identidade feminina. Essas narrativas servem

para questionar o determinismo biológico e se revelam como narrativas em que a mulher passou a questionar o seu papel de mulher, antes de qualquer outro. O discurso dominante não é mais velado, as personagens se mostram cientes das mudanças no comportamento feminino, mas elas se mostram temerosas em romper com o padrão. Mesmo sendo narrativas escritas tão recentemente, o insólito ainda se configura como um recurso para falar das incertezas femininas concernentes às novas demandas culturais.

#### 4.4 AS POBRES MÃES POBRES

Ao se considerar a ambientação dos contos selecionados, não houve como não notar que a sua grande maioria é ambientada em centros urbanos e representante de uma classe socioeconômica estável. Mas, haveria mães pobres nessas narrativas? A resposta é afirmativa, porém em um número muito reduzido; dos setenta e dois contos, apenas quatro enfatizam um contexto de diferença e exclusão social. São poucas narrativas em que as ações dos personagens são pautadas pela pobreza; no entanto a ausência desse tipo de ambientação está cheia de significados. Poderia haver certa preocupação com um novo público leitor que após a década de 1960 era constituído por mulheres que queriam ler obras escritas por mulheres. Creio que foi muito mais pontual a tentativa de se propagar uma nova visão feminina da própria mulher do que a de simplesmente querer agradar o seu público leitor. De certa forma, também foi isso que aconteceu uma vez que ele se constituía de mulheres burguesas, moradoras de grandes centros urbanos e que tinham conseguido definitivamente maior acesso à formação universitária. Mesmo sendo outros anseios e particularidades aqueles derivados das angústias econômicas, sempre há um interesse das narrativas por esta que faz parte de um substrato marcado pela categorização social em termos econômicos, a pobre mãe pobre.

A mãe pobre tem espaço em “D.T” de Tércia Montenegro, a pobreza de uma família é responsável pelo vício do pai e leva a mãe a abandoná-lo com as três filhas do casal. Cecília Prada em seu conto “La Pietà”, além de tratar da dor de se perder um filho, desnuda as mazelas sociais e culturais que uma mulher pobre vive. Já os contos “Dorceli” de Tânia Faillace e “A descida do leite” de Lucia Castello Branco servem para tecer um paralelo entre dois modos de se conceber a

maternidade independente da situação social. Nesses contos, há uma relação direta da maternidade e da condição social, em que a pobreza dita as regras da narrativa.

A mãe pobre não é um tipo materno muito comum na literatura de autoria feminina pós-1960. Talvez, o que justifique tal ausência sejam as muitas produções literárias de cunho social, produzidas durante a segunda fase do Modernismo. Depois de muitos anos em que a literatura teve um compromisso social de denunciar as mazelas do povo brasileiro de maneira mais enfática com autores como Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, a geração seguinte tomou outro rumo. Até mesmo aquelas autoras que participaram (mesmo sendo em número pouco expressivo) da Semana de Arte Moderna pareciam distantes do projeto modernista. Constância Lima Duarte aponta que isso ocorrera porque as escritoras daquele tempo “estavam envolvidas em outro projeto – não necessariamente estético – mas principalmente ideológico, visando à emancipação da mulher” (2011: 45); eram escritoras que precisavam se voltar para questões mais urgentes, como “corrigir o atraso social e intelectual em que se encontrava a mulher brasileira” (2011: 46). Notadamente, o estudo de Duarte é muito relevante por apontar que, mesmo em meio à efervescência do início do Modernismo, as mulheres já legislavam em causa própria.

Outro aspecto relevante foi o processo de urbanização pelo qual passava o país, mais acentuado depois de 1950. Isso fez com que o cenário urbano se tornasse majoritário na literatura brasileira assim como a representação de uma nova tipificação social. Outra questão faz referências a tendências da literatura de autoria feminina, que sendo esta muito mais introspectiva, subjetiva da forma de sentir feminino; as questões sociais foram relegadas a um segundo plano, ou simplesmente não apareceram. O que não deixa de estabelecer um paradoxo, pois se com uma nova configuração feminina a mulher passar a sair mais, a ter acesso ao conhecimento e ao mercado de trabalho, seus questionamentos passam a refletir os conflitos da nova forma de ser mulher, mãe e esposa. Ao mesmo tempo em que em ela rompe com seu ambiente privado e se torna uma figura pública, seus textos são cada vez mais subjetivos.

Em “Mãe, o cacete”, conto de Ivana Arruda Leite, a questão social não faz parte da caracterização central do conto, no entanto ela parece configurar o pano de fundo dessa narrativa. Um conto que fala da relação muito estremecida entre mãe e filha desde que esta era pequena. Ele não assume um caráter

dramático devido à linguagem irônica utilizada pela autora, que funciona mais como uma maneira de subverter o comportamento materno mascarando muitas questões principalmente com relação à ausência da figura paterna.

“La Pietà” é um dos contos mais expressivos de Cecília Prada (2004: 169-181). Escrito em 1972 e publicado na sua coletânea *O caos na sala de jantar* em 1978, recebeu quatro prêmios literários no Brasil e no exterior. Ele já foi traduzido para o alemão, o italiano e o espanhol e em 2004 foi publicado no livro *Estudos de interiores para uma arquitetura da solidão*.

O conto narra a história de Damiana, moça pobre que reside em um barraco na Favela da Rocinha no Rio de Janeiro. Abusada sexualmente desde os onze anos pelo irmão, Damiana espera um filho do marido João. Entrando em trabalho de parto, a jovem dirige-se ao hospital onde, depois de aguardar atendimento por longo tempo, mãe e filho morrem durante o parto. A autora intercala fragmentos de um texto jornalístico publicado em maio de 1972, no jornal *Folha de S. Paulo* com o título “Uma obra-prima desfigurada” que noticia a depredação da escultura *La Pietà* de Michelangelo na Basílica de São Pedro em Roma. Como resultado, há um paralelismo que instaura um contraste entre o discurso jornalístico e o ficcional. A ambientação do conto reforça a todo o momento a situação precária que uma mulher pobre e grávida tem de enfrentar: trajetos distantes até o hospital mais próximo, filas intermináveis, o descaso de médicos e enfermeiras. Nesse caso, a maternidade representada em “La Pietà” não assume o caráter sagrado inerente à imagem da escultura *La Pietà*.

A protagonista sofre muitas formas de violência, tanto físicas quanto psicológicas, ao longo da narrativa. Independente da gravidade, Damiana encara esses atos de violência como um castigo, colocando-se como merecedora de todos eles. Essa culpa que a protagonista carrega é explicada quando ela relembra um dos primeiros atos de violência que sofrera quando tinha apenas onze anos, o incesto: “Seu irmão. Tinha ciúme, sempre tinha, de qualquer namorado. Queria ela pra ele só, pegava ela de noite quando era menina, pegava, ela tinha medo e deixava, era puta era puta tinha dormido com o próprio irmão Deus castigava” (171). Abusada pelo irmão, Damiana se culpa por uma vez ter sentido um misto de dor e gozo. Como que para expurgar seus pecados, a protagonista aceita toda forma de sofrimento para que possa ser purificada de seus pecados. A lembrança da violência cometida pelo irmão é seguida por outras que atestam que a personagem sempre foi

abusada por todos os homens que conheceu. Essa volta ao passado é contracenada com o sagrado retomado a todo instante com *flashes* da notícia da depredação da escultura *La Pietà*.

Depois da surra que levou do irmão, a personagem precisa retornar ao centro médico de onde havia regressado há pouco. A distância é mais uma vez enfatizada e as dificuldades para percorrê-la também. No início da narrativa, Damiana percorre o trajeto de ônibus aos solavancos e agora ela faz o mesmo percurso dentro de um caminhão: “Os solavancos do caminhão muito pior que o ônibus mas vai levando vou chegar logo em tudo brutalidade bruto bruto tudo, os homens, o mundo” (171). A falta de vírgulas nessa descrição dá vida às palavras que parecem pular no mesmo ritmo dos solavancos do trajeto. A falta de pontuação também sinaliza a velocidade do que acontece à personagem, não lhe permitindo tempo para compreender e, assim como os inesperados solavancos da estrada, Damiana é pega de surpresa pelas intempéries da vida.

Nesse atendimento, Damiana é bem tratada pela primeira vez por um médico novo. Durante essa consulta, a bondade daquele médico faz com que a personagem busque em sua memória a primeira vez em que foi abusada pelo irmão. O choque entre o homem do presente e o do passado – seu próprio irmão – é marcado pela inércia da mãe de Damiana diante da pequena menina de apenas onze anos sangrando por ter sido violentada. Aqueles que deveriam lhe proteger se omitiram totalmente. Damiana tem mãe, mas não pode contar com ela em nenhum momento do conto e, desde muito cedo, essa mulher aprendeu que a violência da favela começa dentro de casa.

A imagem de Damiana é construída como uma *La Pietà* às avessas ao longo do conto devido às incursões da notícia do que havia acontecido à escultura. Há trecho em que “o *energúmeno atacou o rosto da Santa Virgem, quebrando o nariz e os olhos*” (174) interrompe sua lembrança de abusos, despertada ao mesmo tempo em que é bem tratada pelo médico. A descrição da violação da escultura marca também a violação da personagem deixando marcas não somente físicas.

A violência social que sobreveio foi maior momentos antes do parto. Na terceira vez em que ela percorre a descida do morro, como uma *via crucis*, ela vai a pé. É nesse momento que dois taxistas ao vê-la naquelas condições lhe negam a corrida, mesmo ela tendo o dinheiro para pagar. Conseguindo enfim uma carona, a



personagem vai, durante o percurso, descrevendo a visão que ela tem do mar, renunciando o que haveria de acontecer ao seu menino. A dinâmica do mar, o ir e vir das ondas, ressalta seu caráter de que tudo que é levado por ele também pode ser devolvido, porém transformado. O mar vai, ao longo da jornada, assumindo cores diferentes: “verde palmeira”, “azul calminho”, depois “azul cor de menino”, “cinza parado”, mas também “cor da tristeza” quando ele é associado à imagem de morte que a água representa. Mais adiante ele é verde quando ainda há esperança de que o menino sobreviva. Porém, no momento de dor o “mar pode ser vermelho. Vermelho e quente como sangue” (176), assumindo seu sentido ambíguo, imagem de vida e de morte.

O duplo que a autora estabelece ao contrapor a atenção dispensada para os dois fatos causa mal estar: a multidão em volta da estátua despedaçada contrapondo à solidão da protagonista no hospital onde médicos e enfermeiras lhe ignoram; os pormenores do atentado atravessando a surra que ela leva; a descrição do autor do atentado, um húngaro, geólogo, que residia na Austrália interpondo a descrição do seu irmão bêbado. Dois criminosos, um pobre atacando a pobre, e o rico atacando a imagem esculpida em mármore revelam a inversão dos valores em um mundo dito cristão. Há uma visão crítica construída no momento que é estabelecido o paralelo entre os valores dispensados a Damiana, uma mulher, ser humano, e aqueles dispensados à imagem de pedra.

Enquanto o crime que o irmão cometera fica desconhecido de todos graças ao silêncio de Damiana, o crime contra a figura da “Santíssima Virgem” tem repercussão mundial. Ao nascimento do filho morto, “[n]os braços rígidos, sem embalo, o filho, ela, ambos para sempre fixos – pedra. Para sempre” (181), no momento em que o noticiário avisa que a escultura será recuperada “num bloco de mármore de Carrara” (181), é conferida a ideia de transmutação. A escultura da santa ganha vida na morte não só do menino de Damiana, mas sobretudo na morte da mãe. Damiana foi impedida de ser mãe por um sistema de saúde falido, por uma grande falta de valor humano quando os médicos lhe deixam o dia todo em trabalho de parto sem assistência médica. Esta, aliás, trata a maternidade da mãe pobre como um castigo. As dores do parto são apontadas pelas enfermeiras de plantão como um sofrimento que todas têm de pagar como uma forma de débito a ser cobrado. São mulheres que não se condoem com a dor daquela que é sua próxima por ser pobre. A mulher pobre, no conto de Cecília Prada, não tem o direito de ser

mãe. A santa de pedra ganha vida na narrativa quando Damiana sofre com o mesmo sentimento sofrido por aquela mulher que a imagem representa: a perda de um filho.

Esse jogo do discurso jornalístico permeando o discurso literário acentua outras marcas da narrativa. Aquele assume um caráter público, enquanto o relato de Damiana parece ser amenizado pelo tom ficcional. A linguagem do conto também dita o tom da narrativa, a velocidade dos acontecimentos vai sendo acelerada conforme as dores do parto aumentam. Nesse processo também são maiores as interseções entre os discursos. Quando Damiana chega ao pronto-socorro, os trechos do texto literário e do jornalístico se aproximam muito. O intervalo entre as incursões de cada discurso são cada vez menores – a destruição da estátua e o parto de seu filho – muito mais próximas como as contrações uterinas antes do nascimento.

Damiana é a configuração mais comum de uma mulher pobre no Brasil. É muito jovem quando se torna mãe, quase uma menina reforçada pelas descrições de sua ingenuidade. Negra, pobre e semi-analfabeta, a situação social da personagem é caracterizada pouco antes da exaltação da escultura, podendo ser bem ilustrada com o seguinte fragmento marcado pela diferença da grafia das letras:

Na seção que tinha um nome esquisito Damiana soletrava a custo,  
 “gi-ne-co-lo-gi-a...obs-te...  
 ... que é uma das mais celebres expressões da cultura humana.  
 (170)

Trechos da notícia interrompem a narrativa estrategicamente sempre com o intuito de marcar a diferença do tratamento dispensado a escultura e a Damiana:

- Não é nada não, dona. Pobre tem de ajudar o outro. Eu pegava aquele desgraçado que fez isso e matava.  
 ...O desalmado concentrou a sua fúria assassina na figura da Santíssima Virgem, cujo braço esquerdo demoliu completamente.  
 (173)

O desalmado é quem proferiu os golpes contra a imagem e não aquele que, da mesma maneira, proferiu golpes contra uma mulher grávida. O sagrado nesse conto vai aos poucos sendo relegado à degradação da mãe. Ao lado do ato violento que se comete contra a imagem da mãe esculpida, vários tipos de

violência que a personagem Damiana sofre são narrados: a surra que leva do irmão quando está prestes a dar à luz, o tratamento dos médicos e enfermeiras dispensado a ela, o descaso dos motoristas de táxi que lhe negam a corrida devido ao seu estado.

O texto é fragmentado pelas incursões de três tipos narrativos: a notícia, o narrador da história de Damiana e, diluído no entremeio desses, uma voz de alguém muito próximo do Papa, que na noite do acontecimento estava na antecâmara pontifícia quando ouviu um grito, achando que pudesse ser que o Papa tivesse tido um pesadelo. Dois recursos visuais são utilizados para diferenciar essas duas narrativas paralelas da história de Damiana: a notícia é grafada em itálico e a participação desse novo narrador vem entre parênteses. Este surge ao relatar o momento que antecede o atentado contra *La Pietà*, parecendo ser uma testemunha ocular daquele crime.

Com as incursões desse novo narrador supõe-se que os diferentes discursos se tornam um só. Lá em Roma ele afirma: “De todos os cantos da terra. Um martelo. Enorme martelo erguido, vinha” e, em seguida, descreve o que parecia ter sido o grito do Papa durante um pesadelo. No mesmo momento, Damiana tenta resistir ao sono temerosa de que algo ruim aconteça a seu bebê. Como havia tomado um calmante no pronto-socorro depois da surra de seu irmão, ela acorda assustada como o Papa: “A dor chegando dentro do sono de calmante. Partindo-a. Enorme machado caindo sobre ela. \_ João! ... O menino...” (174). Nesse momento da narrativa, as ações ocorrem paralelas, no mesmo momento em que a estátua é depredada, Damiana começa a entrar em trabalho de parto. Os gritos das pessoas ao encontrarem a estátua e os gritos de dores da Damiana se tornam um só. Lá a estátua sofre os golpes de martelo e ao mesmo tempo Damiana grita aqui com as dores do parto.

Essa transmutação do sagrado da escultura para Damiana é enfatizada quando ela é preparada para uma cesariana de emergência:

*todos os cinquenta fragmentos das partes danificadas serão recolhidos e catalogados e que...*

*... esquetejada, porco sangrado, animal, amarravam suas pernas, suas mãos, uma cruz, ela era a cruz.*

*...a estatua será reparada: ‘Temos os fragmentos do braço e do nariz. Para o olho será muito mais difícil’.*

*... respira, respira fundo. (180)*

O uso de reticências marca, ainda mais, a ligação de continuidade dos dois fatos em um só. Como é possível perceber com a leitura de excerto anterior, as duas narrativas vão ficando muito mais próximas uma da outra à medida que os trechos ficam menores e as interrupções de um discurso no outro acontecem com mais frequência assim como acontece com as contrações de Damiana antes do parto. Esse parto marca a possibilidade de um renascimento da escultura ao Damiana se tornar mãe, porém como lhe é negado esse direito pelo descaso médico, Damiana é transmutada em estátua de pedra: “Nos braços rígidos, sem embalo, o filho, ela, ambos, para sempre fixos, duros – pedra. Para sempre” (181).

Damiana não compreende a dimensão do que está acontecendo a sua volta por ser uma menina ainda. Não é dita no conto a sua idade, mas há elementos que pontuam sua imaturidade, como a presença dos bichos de pelúcia. Ela é uma menina-mãe como também fora representada com feições infantis a própria estátua de Michelangelo. O nome Damiana, cujo significado é aquela que tem forte senso maternal, não deve ter sido escolhido aleatoriamente.

A narrativa sobre Damiana termina assim: a mãe morta segurando também o filho morto nos braços, uma nova *La Pietà*. Tal cena não deixa de reforçar a incondicionalidade do amor maternal de que quando um filho morre a mãe morre com ele. No entanto, a cena final do conto fica a cargo da fala embargada do Papa Paulo VI: ““É o atentado mais grave contra a civilização e a cultura que se cometeu até agora. O mundo exige um castigo exemplar para o culpado”” (181). A contradição mais uma vez é instaurada pela repercussão dos fatos. Enquanto Damiana morre e ninguém fica sabendo, a notícia do crime em Roma se torna mundialmente conhecida. Impossível não se comover e se indignar com a inversão de tais valores, a sacralidade só existe no plano do ideal. A morte de seu filho acabou sendo o maior preço a ser pago, mas não suficiente, sua vida também foi cobrada. E nesse caso, o erro foi de quem?

Em “Dorceli” (1972: 35-43), Tania Jamardo Faillace escreve uma narrativa cuja protagonista rejeita a maternidade. Dalva é jovem mulher resignada por ter se tornado mãe e para quem a maternidade passa a ser muito problemática. Sugerindo que não nascera para ser mãe, Dalva procura se desvencilhar da filha pequena durante toda a narrativa. Foi incapaz de dá-la para adoção, mas depois de três anos sem ter despertado o tal do instinto materno,

Dalva abandona a filha pequena aos cuidados da irmã que já tem cinco filhos para criar.

Dorceli, a filha de Dalva, é descrita com uma consciência muito madura para sua idade. Desde bebê, o narrador revela que as ações da pequena eram propositais, tendo como único objetivo permanecer perto da mãe. Esta, por outro lado, faz o inverso: abandona-a ainda muito bebê em um barraco nos fundos da casa da irmã, sozinha à noite. É durante uma tentativa da mãe de se ausentar, que Dorceli começa a elaborar planos para ir atrás dela. Não são revelados os planos da mãe, e sim os da pequena para impedir que sua mãe saia: “A luz entra pelas frestas do taipal. Dorceli fica atenta. A mãe vai levantar agora. Dorceli choraminga para chamar a atenção” (39). Para que a criança não vá atrás dela, Dalva chegou a amarrá-la na cama, mas descobre que o melhor jeito para que a criança não sinta sua ausência é recolhendo o cachorro para dentro do pequeno quarto, pois deitado no travesseiro ao lado da menina, esta não sente que sua mãe saiu. E é assim que Dalva consegue dar suas escapulidas noturnas sem que ninguém sinta sua falta.

Mais um exemplo das investidas da menina para chamar a atenção de sua mãe pode ser visto no seguinte fragmento do conto: “Dorceli ri, grita, bate palmas, e sai à procura dos chinelos vermelhos. Os chinelos empurram Dorceli sentada no cão. São muito brancos os pés dentro deles. Dorceli segura-se nas pernas, tenta abocanhá-las. As pernas vão andando até que Dorceli desiste e chora” (39). Ao ser revelado a quem pertenceriam os chinelos vermelhos que empurram a pequena para longe, Dalva confirma toda a sua repulsa pela maternidade. Esse desprezo pela menina é enfatizado também quando ela descreve Dorceli “com os rostos das investidas da índia, de sua baba, de seu cheiro” (40).

Repulsa e total indiferença marcam a cena final do conto quando ao entrar no táxi, a menina agarra a saia da mãe, que “desprendendo os dedinhos que amarrotavam sua saia” (43) bate a porta do carro e vai embora sem olhar para trás. A mãe não se condói pela filha nem quando a menina corre atrás dela na tentativa infantil de impedir que ela vá embora: “\_Vê, uma mulher sem coração! Tem coragem de deixar sua filha, tem? Olha como a inocente te estende os braços, olha!” (43). Mas mais uma vez os planos infantis de Dorceli falham.

A descrição das duas irmãs estabelece uma contradição da maternidade: uma com cinco filhos bem cuidados por ela mesma, e a outra com uma

só, fruto de um relacionamento em que ela parece ter sido a amante de um homem. Para Dalva as obrigações da maternidade não significam mais nada além de um grande incômodo. Quando a irmã lhe proíbe de sair, Dalva diz: “\_Claro que vou. Tenho que pensar em minha vida.” (42). Dorceli foi um acidente de percurso do qual ela precisa se livrar logo. O conto evidencia que a pobreza não foi responsável pelo abandono da criança, pois Dalva conseguia um pouco de dinheiro trabalhando, mas mesmo assim, sua filha representa um estorvo. Ela queria continuar aproveitando sua vida, colocando em evidência mais uma vez que o amor materno não é inato, que necessita de um querer materno.

Em contraposição ao conto de Tania Faillace, Lucia Castello Branco apresenta uma mulher que mesmo vencida pelas intempéries da vida não abandona por nada seus dois filhos que estão literalmente morrendo de fome. O conto “A descida do leite”, publicado no livro *Nunca mais* (2000: 49-57), começa com uma descrição lírica de uma mãe a esperar que seu leite desça:

O leite que descera esta noite não é de cabra nem de vaca, nem de água, nem de baleia. O leite que descera não é de tronco de árvore, nem do galho da planta que o menino descuidado arrancou. O leite que vai descer é de fêmea, e da mulher que agora atravessa a rua sem homem e leva nos braços um menino tenro e segura pelas mãos uma menina púbere [...] em breve verão o leite jorrar quente das tetos e isso então parecerá humano ou natural. (2000: 49)

A certeza de que o leite vai descer é garantida desde o título do conto. A esse alimento é conferido um tom sagrado, e ele é assim representado ao longo de toda narrativa, pois a mãe desacreditada de tudo vê no seu leite a única garantia de que os seus filhos não perecerão. O leite é o primeiro alimento que o ser humano recebe, por isso ele é símbolo de abundância, fertilidade e de imortalidade (Chevalier e Gheerbrant 2007: 542).

Joana era viúva duas vezes. O primeiro marido, pai da menina Alice, morrera engasgado e o segundo morreu ao tropeçar em uma pedra no momento em que Joana iria lhe contar da gravidez do seu menino. Essas adversidades conferem a essa mulher a construção de uma identidade materna muito forte: “porque sabia que o leite seria capaz de despistar a dor. A dor do filho ou a da filha? A dor da mãe, ela supunha, porque a dor da mãe é mais forte. A dor da mãe é tão forte que não dói” (2000: 54). Ela fará seus filhos se sentirem bem até

mesmo nos momentos de maior angústia: quando os dois pais morreram, quando chegam do hospital com o menino no colo e não há nada para comer. O leite também encerra a ideia de renovação, talvez por isso a sua descida seja tão esperada.

Apesar da morte rondar a narrativa, ela fatalmente trata de nascimento. O nascimento não é somente de seus filhos, mas de uma mãe forte, pronta a fazer tudo para proteger seus pequenos. Sua filha mais velha menstrua pela primeira vez durante esse período de extrema necessidade. No mesmo dia do nascimento de seu segundo filho, a menina nasce como mulher ao ver o sangue brotar no meio de suas pernas. A mãe a lava e diz que vai ficar tudo bem com a menina, que um dia se tornará mãe também.

A narrativa de Lucia Castello Branco constrói uma imagem perfeita de mãe, contrastando muito com a do conto “Dorceli”. Se os dois contos são ambientados e marcados pela pobreza, “A descida do leite” mostra um tipo maternal disposto a tudo pelos seus filhos. Dalva almejava ascender economicamente para melhorar de vida, sua filha não estava em seus planos, enquanto que para Joana, apesar das adversidades da vida, seu maior propósito é preservar seus filhos, independente da situação.

Seria a condição de pobreza o elemento fundamental para que ocorresse o despertar do instinto materno? Isso pode até parecer possível nos contos “La Pietà” e “A descida do leite”, mas não em “D.T” e em “Dorceli”. Tais narrativas apresentam uma situação maternal que é despertada, ou não, independente de sua classe social ou de seu determinismo biológico. Elas vão mais além. Elas evidenciam que nem todas as mulheres nasceram para maternar e que, talvez da mesma forma que as mães burguesas dos outros contos, elas são mulheres que ainda buscam através da maternidade uma forma de realização. Mais uma vez ser mãe está muito mais associado a valores culturais do que qualquer outra prerrogativa. Uma distinção pode ser apontada com relação à decisão de ser ou não mãe quando as mulheres pobres dessas narrativas parecem ser mães ao acaso, como uma consequência de sua condição feminina; e Dalva, a mãe de Dorceli, pode representar a mulher que, independente de sua condição social, não quer ser mãe.

A mãe pobre não pode ser aquela imagem abdicada em prol de seus filhos, como requer o mito, pois a sua condição econômica não lhe permite tal

luxo. A mulher e mãe pobre é duplamente subjugada. Depende de um sistema precário de saúde pública, não conta com a figura do marido para a criação dos filhos. Conforme mostra a pesquisa do IBGE, os lares carentes são cada vez mais chefiados por mulheres, na ausência ou na presença de seu cônjuge. Seus filhos dependem exclusivamente de sua força de trabalho para sobreviver. Sem acesso a programas de planejamento familiar, a mulher pobre volta ao tempo de suas antepassadas e se torna apenas um repositório de sêmen. À mulher pobre não é dada a opção da escolha entre ser mulher e mãe. Ter filhos na sua condição econômica parece ser sua sina. Ela mesma não consegue se ver em outra situação, pois ao seu redor só essa forma de vida lhe é apresentada. No contexto social brasileiro ainda pode-se falar do estímulo que programas do governo dão para que se tenha um número maior de filhos. Pode parecer senso comum repetir tal ideia, mas há de se questionar sobre um programa que paga o benefício pelo número de filhos. Se a mãe burguesa pensa que o filho pode diminuir a sua liberdade, a mãe carente vê no filho talvez a sua única opção de sustento, uma vez que em muitas regiões do país, se não fosse o auxílio de benefícios assistenciais, a mãe e sua prole literalmente passariam fome. A maternidade, nesse caso, é uma escolha da mãe pobre.

A mãe pobre revela que ser mulher no Brasil pode variar não só culturalmente, mas também depende das imposições econômicas. O interesse pela maternidade pode ser único ou, quem sabe, primeiro, quando não se há tantas opções em jogo. E o fator econômico, nesse caso, tem um peso muito maior do que o cultural ao interferir nas diversas formas de maternar. A mãe das classes mais desprezadas no país repete ou ainda reproduz o modelo de maternidade dos tempos da Colônia, quando não havia poder sobre o número de filhos. A morte, como acontecia, ainda é encarada pela mãe como uma das maneiras de salvação para seus filhos, em casos de extrema pobreza.

A luta das feministas certamente foram de grande valia, no entanto elas mesmas excluíram de suas conquistas outras mulheres, as pobres. Sem ter pelo que lutar, sem se identificarem com tais projetos, a mulher pobre ficou desamparada pelo homem, mais uma vez, e agora também pela própria mulher. Essa é uma das críticas daquelas vozes contrárias ao pensamento de Simone de Beauvoir. Mulher rica, que morava em um hotel, que podia pagar pelos abortos que fez e encabeçou uma das mudanças mais significativas do século XX, porém,



somente aquelas com um mínimo de condição financeira pode partilhar de seus pensamentos e se beneficiar de suas conquistas.

Pode parecer forte, mas a mulher pobre não cumpre seu destino de fêmea ao ter filhos, ela tenta com eles se manter viva. Para essa mulher, é sim natural ter filhos, é natural cuidar deles da forma que for. Essa mulher realiza integralmente o seu destino fisiológico e para ela a maternidade é sua vocação natural, como dizia Beauvoir (1980b: 248). A mãe pobre não acredita que ter filhos seja o auge na sua carreira de fêmea, para essa mãe é sinônimo. Enquanto para tantas mulheres econômica e culturalmente abastadas existe clínica de reprodução assistida, para a mãe pobre não há condições mínimas para se ter seu filho, muitas vezes.

A mãe pobre precisa acreditar na maternidade como instinto, mesmo que ele não exista; mesmo se ela sentir o mesmo que outras mulheres, independente da classe social, sentem quando seu filho nasce. Ela pode ter os mesmos medos e anseios, não sentir nada por aquele pequeno ser em seus braços, mas ela precisa acreditar que o amará devotadamente em prol da sua descendência. Se ela não acreditar no mito, quem irá se preocupar com mais uma criança que só nasceu para aumentar as estáticas? Como não lhe é dada opção, o que resta à mãe pobre é a beleza da idealização da maternidade como seu único detisno.

Ana Lucia Paes de Barros Pacheco, em sua tese de doutorado, procurou investigar melhor a condição da mulher inserida nas camadas de baixa renda e ainda na condição de chefe de família mostrando que sobre a condição dessas mulheres reside uma tripla marginalidade. A pesquisadora afirma que:

Mulher e pobreza são duas condições que conjugam modos de sujeição – de gênero e de classe – que, por si só, já formulam práticas sociais de exclusão. Quando a esta condição soma-se a chefia familiar, a situação se torna ainda mais difícil. Isto porque a existência de famílias chefiadas por mulheres está predominantemente associada a situações de extrema pobreza, tanto pela ausência de um provedor masculino quanto pela maior discriminação a que está sujeita a mulher na sociedade. (2005: 9)

Enquanto Simone de Beauvoir afirmava que o modo de percepção da mulher pela sociedade não poderia ser destino nem biológico, nem psíquico, nem econômico, mas que ela seria “elaborada” e intermediada pelas noções de macho e

castrado para ser qualificada em suas características femininas (1980b: 9), as narrativas de mães pobres talvez nem cheguem a qualificar a mulher como tal. Elas não se sentem como esse sujeito consciente de sua função no mundo tão desejado pelas feministas. Elas não têm condições, talvez culturais antes de qualquer outra, que as leve a questionar as injustiças econômicas, sociais e, até mesmo, aquelas injustiças exercidas por outras mulheres. O que qualifica essas mulheres continua sendo apenas a sua capacidade de procriar, infelizmente. Quem sabe, por essa razão, a maternidade para essas mulheres não tenha tido o significado tão polêmico, como teve para as com um pouco mais de acesso à educação.

Nessa razão poderia haver uma justificativa do porquê a mãe pobre aparecer tão pouco nas narrativas da maternidade nas últimas décadas. Se para a mãe desse extrato social a maternidade ainda tinha alguma razão sublime, ou até mesmo como uma forma de determinismo, isso ia contra o pensamento feminista. A opção de excluir essa temática das narrativas parece evidente, então. Claro que Dalva e a mãe de “D.T” abrem um pressuposto para levar essa discussão mais adiante. Interessante notar que nas quatro narrativas da mãe pobre há dois perfis de maternidade. Em “La Pietà” e “A descida do leite”, as duas protagonistas se dedicam muito aos seus filhos por não terem mais com quem contar. Joana, viúva, sem parente algum; e Damiana que, mesmo casada, se sente totalmente desamparada pelo seu companheiro, cuja participação só é apontada ao ser citado seu nome e desamparada pela sua própria mãe. Já em “Dorceli”, Dalva não se sente totalmente responsável pela filha, já que sua irmã supre todas as carências maternas que ela necessita. Em “D.T”, conto que foi apenas citado, a mãe abandona suas três filhas ao encargo do marido que somente depois que ela vai embora é que irá se demonstrar totalmente despreparado para a tarefa de cuidar das filhas.

As narrativas da maternidade de mães pobres contrariam não só os ideais feministas, mas também o pensamento crítico sobre os textos literários produzidos por mulheres. Se da década de 90 para cá, como disse Elódia Xavier, as protagonistas mulheres passaram a ser sujeito da própria história, “conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento” (2007: 167), então essas presunções fogem a qualquer conclusão silogística que possa ser feita. Se essas mulheres passaram a ser sujeitos da própria história, então não estamos falando das mesmas mulheres, ou do mesmo contexto. Ao excluir a mãe pobre, a crítica literária cria um padrão ilusório de

feminilidade, no qual mulheres como Joana fariam parte somente de um passado longínquo. Se essa exclusão favorece um padrão para se falar de literatura de autoria feminina no Brasil, no mínimo essa crítica precisa ser revista.

Narrativas como essa mostram que romper com um pensar cristalizado sobre a mulher-mãe só foi possível quando à mulher foi permitido o acesso à informação com sua entrada nas universidades, sua saída do mundo privado através do trabalho remunerado. Se isso ainda não ocorreu com uma grande parcela feminina é por que ainda há um discurso predominante e velado que contribui para que ainda exista no Brasil um índice alto, se comparado a países mais desenvolvidos, de mulheres analfabetas, sem acesso algum a qualquer tipo de educação formal. Mulheres pobres não lêem textos sobre mulheres. Desconhecem qualquer razão para que deixem sua condição de indivíduos assujeitados, objetos e até mesmo abjetos. O país dessas mulheres ainda tem 14 milhões de analfabetos, de acordo com o Censo de 2010.

Os quatro contos que esse tópico trata fazem parte da produção de autoria feminina? De acordo com o princípio básico de que esses textos retratam esteticamente a condição da mulher e que representam o mundo pela ótica feminina, a resposta seria afirmativa. No entanto, a mulher não aparece transfigurada, ela não questiona sua identidade nem busca autorrealização. Essa mulher-mãe pobre não encara o lar como um lugar que lhe impede o acesso a um contexto social e cultural mais amplo. Quando pensamos sobre o tema da maternidade, essas mulheres-mães não questionam o seu destino de mulher.

Não há dúvidas de que o movimento feminista acarretou uma mudança radical sobre a condição feminina, mas enquanto essas conquistas não atingirem um contingente de mulheres de todas as classes sociais, muitas e a maioria das mulheres permanecerá reproduzindo o mito do amor materno como garantia de sobrevivência. Em um país que o crescimento econômico não caminha a par do desenvolvimento humano, questões como essa precisam ser levadas em consideração para que uma padronização teórico-literária não mascare as reais condições de uma população multicultural como a nossa.

Se a literatura de autoria feminina reconhece a necessidade de se criar espaços políticos dentro do contexto literário universal, o olhar da diferença precisa de fato reconhecer a diferença dentro do contexto feminino. A alteridade precisa ser levada em consideração dentro do próprio ambiente feminino, pelas

mulheres. Parece que o outro, o excluído, agora são mulheres por outras mulheres. A Ginocrítica, através de sua abordagem cultural, permite esse olhar para o outro. Ela permite reconhecer que ainda há muito que se fazer para que uma crítica feminista tenha real êxito. As divergências culturais reveladas por essas narrativas mostram que a abordagem deve ser ampliada, pois tais narrativas desestabilizam o fluxo das análises dessa pesquisa, uma vez que elas revelam uma condição feminina que não permeia a maioria dos textos, mas o fato de elas existirem e serem em um número reduzido evidencia algo. Há, dentro da produção de autoria feminina, um discurso velado pela própria mulher.

Uma vez que a Ginocrítica se esmera em saber o que a mulher quer encontrar, a resposta estaria na própria experiência feminina, e a mãe pobre é uma dessas experiências. A mulher, portanto, não pode excluir essa realidade para que qualquer forma de abordagem do texto literário vem a ser considerada arbitrária. Resgatar a identidade feminina com essas narrativas talvez possa questionar se algumas associações de inferioridade feminina ainda são mesmo estereotipadas.

Ao se fazer tais considerações acerca desses textos, há evidência forte de que a Ginocrítica é capaz de trazer outros apontamentos sobre a trajetória individual e coletiva da abordagem literária. Assim, com essas questões é possível se vislumbrar um *locus* cultural da identidade literária distinto e a presença da mãe pobre na literatura de autoria feminina possibilita a tal abordagem etnográfica privilegiada pela Ginocrítica. A sua presença comprova que dentro da produção literária feminina há uma subcultura feminina que deve ocupar um espaço maior. Mesmo que retratar as questões da mãe pobre não seja o cerne desse tipo de produção literária, ela existe, logo, precisa ser também abrangida pelos ideais teóricos vigentes. A mãe pobre marca a especificidade do texto literário tão cara à abordagem cultural prestigiada por Elaine Showalter, uma vez que ela reflete uma produção intimamente marcada pela cultura e é fruto do ambiente ao qual pertence.

O discurso sobre a mãe pobre se tornou velado pela própria hegemonia da produção literária de autoria feminina. As ações não só de Damiana e Joana foram frutos de forças culturais e as consequências que tais forças impuseram sobre as personagens parecem ter uma carga dramática muito maior.

#### 4.5 MÃE, PRA QUÊ?

O conto “Mãe, o cacete”, de Ivana Arruda Leite (2004: 213-216), é narrado pela filha única de uma mãe que rompe qualquer laço com o estereótipo da mãe perfeita. O desprezo pela figura da mãe ronda toda a narrativa e está muito claro desde sua primeira frase: “Mãe é uma cruz na minha vida. Nunca gostei da minha e duvido que as pessoas gostem tanto da sua quanto dizem” (213). Ao longo de toda a narrativa, a filha tenta explicar os motivos que a levaram a odiar a sua mãe e, para isso, ela relata os abusos e indiferenças sofridas ao recuperar cenas de seu passado, guardadas na memória.

A dessacralização da figura materna é um conflito para a própria personagem. Como foi aluna de colégio de freira, ela sempre aprendera que era pecado não gostar da própria mãe. De forma irônica, as freiras, mulheres que nunca poderiam ser mães, aconselhavam-na a buscar na imagem da mãe de Jesus algum tipo de consolo, reforçando, assim, a imagem sagrada da maternidade. Postura que leva a filha a desprezar não só a sua própria mãe como qualquer relação maternal que pudesse existir: “Não gosto da mãe de ninguém, nem da mãe de Jesus” (213).

O desprezo por sua mãe começa quando a protagonista estabelece uma comparação entre sua mãe e as de suas amigas: “Eu queria uma mãe de quadrinho, dessas que trocam os filhos com cuidado, dão beijo na testa e fazem o nenê nanar, contam histórias, seguram na mão pra atravessar a rua, cortam as unhas do filho” (213). A partir de então a menina passa a questionar sobre aquela mãe que ela renegava diariamente. Ao conhecer o ideal materno, a protagonista passa a almejar que a sua também fosse assim

Ao longo do conto a acidez com que a filha se refere a sua genitora só aumenta. Para ela, “[m]ãe é sinônimo de atraso, degradação. Mãe deforma a cabeça da gente. O mundo seria outro sem mães. Deus que se virasse pra fazer as pessoas nascerem de outro jeito [...]. Ele não precisou de mãe pra criar a humanidade. A mãe veio muito depois, e por castigo” (213). Em nenhuma outra narrativa da maternidade a repulsa pela figura materna é tão explícita. Não há elementos presentes nessa narrativa capazes de justificar a atitude materna, pelo menos não explicitamente. Ela não é justificada pela situação econômica, social ou cultural. Essa forma de maternação é apontada como uma escolha consciente que a mãe fez. As suas atitudes refletem uma mulher que não escolheu ser mãe, o

nascimento da filha foi consequência da sua vida de muitos relacionamentos. Ao que a narrativa indica, a mãe tinha um caso com o patrão e seu único objetivo era manter esse relacionamento e, para isso, a filha precisava se virar sozinha.

A mãe da narrativa não assume qualquer responsabilidade. Ivana Arruda Leite constrói uma mãe que representa tudo o que uma mãe não deveria ser, tudo que o seu estereótipo condena: a mãe que odiava ver a filha contente, que brigava se ela chorava ou se sorria, que nunca lhe dera um presente. Mesmo tendo “a pior mãe do mundo” (214) e sofrendo violência física, moral, mental, todas possíveis, foi a filha que cuidou da mãe doente depois que ela foi mandada embora do serviço. Quando a mãe morreu, ela exclamou: “Finalmente eu estava órfã” (215).

O conto subverte o ideal materno e parece haver uma conformidade pela ausência da figura paterna. O final do conto, entretanto, dá evidências de que essa ausência do pai é responsável por muita coisa: “E pai... o que é um pai pra você?” (216). O pai não aparece, não é questionada a sua existência ou o porquê de sua ausência, nem pela menina muito menos pela mãe. A pergunta final, propositalmente deixada sem resposta, aponta que o não dito do texto determina que a ausência do pai não foi sem consequência para a vida da filha. Ao não ter referencial paterno algum, é dada à menina, agora adulta e tendo assumido certa forma materna ao cuidar do rapaz que mora em sua casa, uma possibilidade para que possa compreender as atitudes de sua mãe.

O conto traz uma mãe às avessas do arquétipo construído culturalmente, mas que deixa como herança uma mulher que procura alguém para cuidar, alguém a quem ela possa ofertar o que não teve. Essa descrição se choca contra aquela apregoada pelos ideais patriarcais, cujo ideal de mãe a sociedade ainda preconiza. Ele também enfatiza que a mulher não consegue fugir dele quando a protagonista, ao contrário de sua mãe, vê na figura do calouro que aluga um quarto para morar em sua casa a maneira de ser o ideal materno estigmatizado: “Chegou a minha vez, pensei. E vai ser com esse. Fazia comidinhas que ele gostava, jantava com ele, aparecia de camisola na sala, tomava banho de porta aberta, dormia de perna aberta com a porta aberta” (215). Uma mistura de mãe e amante que ela se orgulha em dizer que sabia agradar um homem, sem nunca ter aprendido. O lado materno ficava para aqueles que viam a relação do lado de fora, como o amigo do rapaz que a confundira com a mãe.

Ivana Arruda Leite, por meio de uma escrita irreverente, trata o tema da maternidade com a mesma irreverência. Por usar um recurso enunciativo que chega a beirar o lúdico, a trama não se torna dramática e a ironia com que a narradora já adulta se lembra dos maus tratos da mãe não permite que lhe seja atribuído algum tipo de comiseração. Mesmo que a personagem tenha tido uma mãe tão horrível, ela transparece no final do conto que os traumas são vividos por aqueles que querem, que não haveria uma maldição que invariavelmente seria passada de geração a geração. Os problemas da mulher não estão mais na sociedade, mas sim circunscritos ao lar que, através de textos como esse, são escancarados por uma sociedade que cada dia mais procura expor a vida privada de cada um.

A narrativa de Ivana Arruda Leite trata do universo feminino de uma maneira que foge daquelas narrativas que, muitas vezes, querem tocar de leve assuntos que podem trazer à tona uma situação mascarada da identidade feminina. O foco narrativo da filha não propicia conhecer a visão dessa mãe megera. Esse cotidiano feminino aqui retratado tem uma carga dramática exposta sem nenhuma máscara. Sua narrativa renega qualquer elo possível com o sistema patriarcal e os estereótipos frutos dele. Mesmo com seu tom de tragédia grega no seu subdiscurso, “Mãe, o cacete” convida a um novo olhar para a condição feminina, para as instituições que participam efetivamente da construção de sua identidade. Questões feministas são abordadas de uma forma seca e direta, possível de serem percebidas não nas atitudes da filha, mas no comportamento materno. Ele representa nua e cruamente o que as feministas mais radicais propunham: negar a maternidade, ser uma mulher livre a qualquer preço. A filha, por outro lado, ao estabelecer um parâmetro para comparar a sua mãe a de suas amigas, cria um ideal imaginário sobre a maternidade e, com isso, é a filha que recupera certo desejo em repetir os dogmas patriarcais de como ser mulher.

O humor ácido de sua narrativa culmina quando a protagonista responde ao rapaz que acha que ela é mãe de seu inquilino: “Mãe, o cacete – respondi atordoada. \_ Sou mulher que dorme com ele, que faz a comida dele [...] Deus me livre ser mãe do Rui. Mãe é uma desgraça na vida de qualquer pessoa. Mãe não deixa a gente ser feliz” (216). Se a figura materna é apresentada de forma tão contrária àquela que povoa o imaginário coletivo, o comportamento da filha também é, de certo modo, desviante. Em outras tantas narrativas em que a filha

sofre com o repúdio materno, ela cresce rancorosa, seu ódio pela mãe é refletido em suas ações e ela não consegue avançar na vida por ficar atrelada àquele comportamento. A protagonista desse conto, porém, depois da morte da mãe é como se tudo se resolvesse e ela continua sua vida mais aliviada. O tratamento dado pela autora nesse aspecto surpreende o leitor acostumado àquele padrão apresentado por outras narrativas em que as filhas são maltratadas pelas mães. O comum a se esperar é que ela fosse infeliz, mas não é o que acontece

A narrativa de Ivana Arruda Leite coloca a mulher na expressão máxima da sua natureza, como tantas feministas querem. No entanto, ao fazer isso a mãe é o espelho do comportamento masculino, pois não é mais comum que um pai patriarcal trate seus filhos assim? E ainda não ser acusado pela sociedade e ter esse seu comportamento visto como natural? Há nessa narrativa esse questionamento, se é esse o desejo de tantas mulheres, o que vai acontecer é isso. Ela não deixa de tratar da dicotomia do comportamento feminista e do preço a ser pago por aquelas que o reproduzirem. Claro que a narrativa de Leite leva isso ao extremo. De fato, ela é direta ao apresentar um comportamento feminino patriarcal e questionar, com sua narrativa, se é isso mesmo que as mulheres querem. O perfil crítico da narrativa é estabelecido através de sua forma risível, para a qual as aparências podem engendrar algum engano.

A produção contística de Ivana Arruda Leite sempre procura revelar a mulher na sua multiplicidade de papéis e demonstra o descontentamento dela em atuar, muitas vezes, em situações da qual ela preferiria fugir. Ela procura retratar essa identidade feminina que, em certos casos, não se encaixa no seu papel de mulher. Daí, a tensão entre os papéis essencialmente femininos existir. A autora não procura levantar uma bandeira feminista, e sua produção narrativa revela situações em que a mulher que faz isso também não se sente bem resolvida. Suas personagens femininas, além de questionarem tais ideais, revelam a multiplicidade do ser feminino, e não só seus múltiplos papéis. Nem toda mãe se sente assim, nem toda filha também não. No prefácio de sua obra *Falo de mulher*, Ivana Arruda Leite apresenta o universo feminino que sua obra procura retratar: “Mulher com peruca de fios de ovos, mulher com a lição na ponta da língua, mulher que decifra a própria morte, mulher com cheiro de romã, mulher que vacila, mulher que esperneia, mulher cadela, mulher escorpião, mulher a um passo do passo em falso, mulher prima leoa, mulher doida” (2002) e ainda assim, ela não fala de todas.



## 4.6 OS FILHOS DA MÃE

Há quatro narrativas que centram o seu conflito na relação entre mãe e seu filho homem. Elas surpreendem pelo comportamento materno fugir daquele padrão tão explorado pela psicanálise, o complexo edípico. As mães agora não devotam todo o seu amor ao seu filho e podem parecer egoístas e, até mesmo, seletivas. Como resultado, tais narrativas são construídas em torno do sofrimento de seus filhos.

### 4.6.1 Meu Filho, Minha Culpa

O silêncio do filho mais novo de um casal com dois filhos se contrapõe ao grito da mulher, mãe e esposa na narrativa “A Pedra da Bruxa” de Lya Luft (2008: 13-22). Esses três papéis que a personagem tenta equilibrar ao longo do conto tendem a acentuar que tais incumbências afligem a mulher casada e se centralizam no seu papel de mãe. E é desse último papel que a sociedade ainda espera muito para poder atestar a sua qualidade como mulher, pois para a nossa cultura a mãe é a representante do bem estar da família. É ela quem se responsabiliza e é responsabilizada pela qualidade da vida familiar no espaço privado do lar, onde lhe é atribuído e cobrado um papel além de suas forças.

O conto narra a história de uma família marcada pela morte do filho caçula e como o seu corpo nunca foi encontrado, a mãe vive a eterna ilusão de que um dia ele irá entrar pela sala: “Quando meu filho tão querido sumiu, quando se transformou, se matou, se jogou ou caiu da Pedra da Bruxa, se perdeu no mato – ou saiu voando e nunca mais voltou” (13). A mãe conta como o menino era “difícil”, fechado, calado, descrevendo-o desde o nascimento como um menino sombrio, que tinha prazer na solidão. Recorda que ele sempre quis aprender a voar para ir embora. Incompreendido pelo pai e pelo irmão mais velho – que acabou sendo o preferido do pai por ser uma criança que não exigia tanta atenção e cuidado – a mãe se esforça para poder se chegar a ele. Ela cria uma dependência ilusória e passa a acreditar que o menino dependia muito dela, o que na verdade era o contrário: “O pai não tinha a menor paciência, e se dedicava ao outro. Do mais novo, eu imaginava ser a melhor amiga” (14). O filho menor nunca teve amigos, vivia sempre sozinho e desde muito pequeno chorava bastante. A mãe, na ânsia de alguma

maneira se aproximar dele, fazia de tudo sem resultado. A criança desenhava pessoas sem rosto, por isso fez terapia, mas nem a psicóloga conseguiu adentrar o seu mundo solitário. O pai, com menos insistência que a mãe, também procurou se aproximar do filho, mas logo concluiu que ele era um menino “muito esquisito” (15).

Depois de anos à margem da família, o menino surpreende a todos quando de repente convida o pai para assistir a um jogo de futebol. Porém, aquela alegria súbita que o pai sentira acabou se tornando uma experiência frustrada, pois ao primeiro grito da torcida o menino começou a chorar: “Passei vergonha – disse o pai, e se foi fechar no quarto” (2008: 16). Mesmo tendo decepcionado o pai, o menino o procura de novo para conversar antes de subir numa saliência de rocha chamada Pedra da Bruxa. O pai, desacostumado, deu uma desculpa qualquer e prometeu que quando voltasse do trabalho conversariam.

O menino não voltou de seu passeio. A morte dele é cercada pelo insólito e a presença de um velho da região contribui para isso: “Sim, ele tinha visto, há um bom tempo, um rapaz sair voando do alto daquele morro [...] Pois, dona, aquele voou. Sim senhora. [...] quando olhei de novo a pessoa estava de pé. Parecia um rapaz. E abriu os braços, mas não se atirou: saiu voando feito uma garça, devagarinho” (20-21). A ausência de um corpo para ser velado vai marcar a eterna busca da mãe pelo seu filho. A morte pode ser dolorosa, mas a dúvida dela se torna muito pior e a mãe passará o resto de seus dias à espera do filho.

O voo do filho marcará a morte da mãe e da esposa. Ela se recusa a sair da casa da montanha, abandona, então, marido e filho. A “morte” do filho menor foi mais forte que a vida do mais velho. Questionada pelo seu outro filho, a mãe responde: “Você é o meu filho que existe, é tudo que eu tenho, que seu pai e eu temos, e é bonito, e bom e amigo. Mas seu irmão morreu” (21). Como se sente culpada pelo que aconteceu, a mãe passa a preferir seu filho morto ao mais velho. Mesmo o pai também tendo se culpado, “era pai dele. E na única vez em que precisou de minha ajuda, eu não entendi. Penso nisso cada dia, quando acordo, antes mesmo de abrir os olhos. Eu matei meu filho. Ou pelo menos lhe dei um empurrãozinho” (18), consegue, a sua maneira, sobreviver a toda aquela tragédia. Também ao irmão ele recorreu: “Mãe, acho que naquele dia antes de sair ele quis me pedir conselho. Nunca vou me perdoar”, mas este também volta à rotina de sua vida. Ao longo da narrativa, pai, mãe e irmão repensam todas as vezes que se calaram diante do filho/irmão.

O que agrava o sentimento de culpa da mãe é o fato do filho recorrer ao pai e ao irmão e não a ela. Se não a procurou, seria porque ela não seria capaz de ajudá-lo: “Muito me doía o rapaz não ter procurado por mim. Eu, a sempre atenta, disponível, eu, que me achava tão boa mãe... e na hora fatal ele tinha querido o pai” (18). Há na voz da mãe um tom de ressentimento por não ter sido uma mãe suficientemente boa, por isso a morte do filho atestará a morte da mãe também. Ela não poderá ficar com o filho que lhe restou por não ser uma mãe boa.

A culpa é o tema central desse conto. Vivenciada pelos três integrantes da família, ela foi passageira para o pai e o irmão, mas não o foi para a mãe. Ao relembrar a vida do filho desde o seu nascimento, ela acaba constatando suas falhas e atesta que ninguém será mais culpado pelo que aconteceu ao filho do que ela mesma. A culpa lhe atormenta até mesmo com relação ao filho mais velho, aquele que sempre foi normal: “Talvez, preocupada com seu irmão menor, eu o tenha deixado um pouco de lado, mas ele nunca parecia precisar de mim” (14).

A mulher passa acreditar na versão do velho, pois, assim, seria um apanágio para a morte do filho acreditar que ele virou anjo. Essa ilusão determina a sua escolha de permanecer na casa da montanha:

Meu filho ainda existe, o meu menino voador. Ele voa, e agora de noite às vezes chega aqui nesta velha casa de madeira junto do mato para onde cada vez mais eu venho, já no trajeto o coração batendo forte na esperança de que alguma coisa aconteça. Um dia vou abrir a porta e ele vai estar ali. Ou vou erguer os olhos para a Pedra e avistá-lo de longe. Não importa quanto tempo já se passou: eu sou a mesma, o amor é o mesmo, e a esperança. [...] Um dia vai pousar na grama. Vou abrir a porta e ele vai entrar, [...] e quem sabe pela primeira vez vamos falar de verdade. (22)

Se o filho virou anjo, a mãe se tornou o pior indivíduo aos seus próprios olhos. Quanto mais o filho subia, mais a mãe submergia num lamaçal de culpa, acentuada pela mágoa de não ter sido procurada pelo filho antes deste alçar voo. Uma mãe que não serve para ajudar um filho na hora da necessidade, que não conseguiu ser o referencial esperado pela sociedade. Ao refletir sobre a morte do filho, ela relembra as situações que antecederam aquele episódio fatídico, revelando a frustração ao perceber quão efêmera fora a relação que ela tinha com ele:

Essa foi a sua verdadeira morte: nossa relação tão especial era mentira. A boa vida familiar era falsa. Andávamos sobre uma camada fina de normalidade. Por baixo corriam rios de sombra que eu não queria ver. Ele, meu filho extraordinariamente amado, era irremediavelmente sozinho – eu, que me considerava a melhor das mães de nada adiantei. (13)

Lya Luft, pelo narrar do sofrimento, traz à tona questionamentos sobre a superficialidade dos relacionamentos. Ao perder o filho, a mulher perde não só sua identidade materna como também sua identidade de mulher, como se elas coexistissem. É muito forte no conto, a questão das aparências. Luft critica a estrutura familiar burguesa e da mesma forma o pensamento feminista é colocado em xeque, uma vez que essa mãe não trabalhava fora, estava presente para tudo que seus filhos precisavam, mas mesmo assim de nada adiantou.

Marina Colasanti, em seu artigo “Mãe que trabalha não precisa ter filho problema, não!” (1980), faz uma reflexão sobre aquelas mães madames, que dizem formar um novo grupo de feministas, indo na contramão, permanecendo em casa e se recusando trabalhar fora. Ela diz assim:

Não creio que se eu ficasse em casa o dia inteiro nos agüentaríamos com facilidade. A não ser que o fato de não trabalhar significasse tempo preenchido com cabeleireiros, demoradas sessões de compras, visitas às amigas, atividades beneficentes. Ou seja, que eu compensasse o tempo economizado do trabalho com tempo gasto em futilidades. [...] Não é assim que acontece com grande parte das mulheres que, não trabalhando, se dedicam ‘inteiramente’ aos filhos. (1980: 149)

O artigo de Colasanti presume muitas variáveis na vida de uma mulher que se torna mãe. Maternidade é para sempre, mesmo que um filho tenha morrido, ela continuará sendo mãe; que ser mãe é tempo integral, mas que é impossível ser mãe presente, um misto de ideal, o tempo todo. A mulher, mesmo que opte por ficar em casa cuidando dos filhos, vai encontrar brechas que preencham sua necessidade de se sentir mulher, o que não é definitivamente preenchido somente com a maternidade. A regra da qualidade passa a vigorar sobre a da quantidade do tempo dedicado a um filho. Em “A Pedra da Bruxa”, a morte do filho atua como uma forma de acusação dessa mãe que não consegue ser onipresente, mesmo fingindo estar presente.

#### 4.6.2 Minha Mãe, Minha Culpa

Mais uma narrativa curta do livro *O silêncio dos amantes* ajuda a compor uma poética da maternidade que a literatura pode representar. No conto “Um copo de lágrima” (Luft 2008: 53-62), há a retratação de uma mãe invertida, desviante, narrada pelo olhar de seu filho mais velho. A narrativa tem início com as declarações desse filho já casado que, por não ter conseguido dormir bem nos últimos tempos, sonha com a mãe e é acordado pela esposa na tentativa de tentar acalmá-lo; no sonho, volta a sua infância para tentar compreender seu relacionamento com a mãe. Isso se repete diversas vezes: “No pesadelo preciso salvar minha mãe e não consigo alcançar. [...] Sou responsável por ela mas sou pequeno demais, [...] ela precisa de mim e ao mesmo tempo escapa” (53). As lembranças do marido, narradas para a esposa, revelam as desventuras de um menino que desde muito cedo percebeu que sua mãe não era como as de seus amigos. Os sonhos confirmam para a esposa que seu marido parece ter sido uma criança sem mãe, órfã. A suspeita dela o faz recuar no tempo e no espaço, e talvez ela tivesse razão: ele tinha mãe e ao mesmo tempo era um filho órfão.

O marido passa a relembrar sua infância com seu irmão menor junto de seus pais. Lembra, também, que sua mãe sempre estava com um copo na mão cujo conteúdo ele presumia ser água. Mas, ao longo do seu amadurecimento, o filho descobre: “Não era água: era a sua perdição e a nossa desgraça. Podiam ter sido todas as lágrimas que chorei quando menino: de medo, de vergonha, de raiva, e de culpa por sentir raiva. Do frustrado amor por aquela mãe dominada por algo que eu não entendia, que ninguém explicava, que a roubava de nós” (53). O menino cresce testemunhando a decadência da mãe: “Uma figura instável, sem se dar conta da vida, dos filhos, do marido, de si mesma” (53). Mesmo a empregada tentando suprir o afeto materno, era a falta de estabilidade e de carinho da sua mãe que marca o crescer da personagem.

O vício pela bebida afasta a mãe de seus dois filhos. Durante a narrativa toda, a mãe está bêbada, exceto em um único momento quando arrumada para ir a uma festa com o pai, ela “inclinou-se para que eu a beijasse. Logo se impacientou: – Não precisa me lambar. Você já está grandinho. E amanhã não faça barulho, quero dormir até mais tarde” (55). O momento de lucidez evidencia que aquela é de fato uma mãe desviante. De certa forma, essa lucidez momentânea da

mãe permite que o filho também tenha um comportamento distinto do que ele tinha até então: “Talvez tenha sido a primeira vez que conscientemente me permiti sentir um pouco de raiva por aquela mãe” (56). E são esses sentimentos controversos, amor e ódio, que passam a inquietar o garoto e a persegui-lo até a vida adulta. A obrigação de um filho amar aos seus pais deveria se sobrepor a do amor materno?

O menino é o porta-voz da cultura do mito do amor materno exemplificado em vários trechos da narrativa, como este: “Nos nossos poucos retratos, temos o ar perplexo de todos os órfãos, embora ela inda estivesse conosco. Um ar de indagação talvez injusta: como é que ela nos abandona assim, *como?*” (56). Tanto o comportamento da mãe quanto o do filho se desviam do padrão de amor materno e filial. A representação de uma mãe sob efeitos do vício, que se desvia de qualquer padrão materno estabelecido social, cultural e historicamente, reproduz e exige um comportamento atípico também da criança. É esperado, de certa forma, que os filhos deem trabalho, façam bagunça, sejam mal educados, mas não é o que acontece aqui.

No desenrolar da trama, o pai é a todo tempo convidado a entrar em cena para assumir o controle da situação, porém é enfatizada exatamente a figura impotente de seu pai. Não é somente a ausência da mãe que incomoda o garoto, ela acaba sendo entendida por ele como reflexo de uma ausência talvez maior ainda, a do pai. A personalidade forte da mãe contrapõe à paterna que sempre aceita seus exageros cada vez com mais naturalidade. Como consequência, a figura paterna acaba sendo responsabilizada pelo que aconteceu:

Doía em mim que meu pai fosse um fraco, mais fraco do que ela. Não pôde nos dar o que a gente mais queria: uma mãe como as outras, uma mãe comum, brigando porque meu irmãozinho não queria comer ou porque eu tirava notas ruins, me elogiando ou dizendo ‘essas calças estão curtas, você cresceu neste verão’. Mãe interessada pela saúde do filhinho menor, que o levasse ao médico, que fizesse bolo no meu aniversário, que aparecesse na escola no Dia das Mães, que fosse um pouco feliz. A gente tinha só aquela da qual era melhor ficar longe, sofrendo numa confusão de amor e raiva. (56)

Textos de autoria feminina como esse assumem duas posturas perante a presença masculina na família. Talvez, a mais recorrente nessas produções seja a total ausência do homem como foi visto, por exemplo, no conto “Mãe, o cacete” de Ivana Arruda Leite. A segunda opção para representá-lo é como

acontece nesse conto, ele está presente, mas é um fraco. E sua ausência pode até parecer não fazer diferença, mas é essa ausência que serve de justificativa para infortúnios das personagens. O menino de “Um copo de lágrima” precisa de um referencial masculino que ele não encontra; sabendo o quanto isso o machuca, ele decide atuar como referência para o irmão mais novo, que será seu foco de proteção até a vida adulta.

O momento de epifania do conto marca o amadurecimento do menino e se dá quando ele descobre o que a mãe tinha no copo: “Tudo desmoronou quando entendi que não havia água no seu copo” (58). Depois de um jantar, a mãe se recusa deixar a mesa e faz um escândalo; sentindo-se responsável pelo mais novo, o irmão o leva para o quarto e confessa que dessa vez foi difícil se acalmar. Depois do episódio, ele procura saber se a mãe está melhor: “queria ver se estava bem. Podia ser doente, podia até ser malvada, mas era minha mãe. E eu de alguma forma me sentia responsável” (58). Há uma inversão de valores durante toda a narrativa, o que se contrapõe àquele sentimento de culpa materna do conto “A pedra da Bruxa”.

A culpa neste conto é fardo do filho. Pode ser que tal culpa não o destrua por ele se sentir “mãe” do seu irmão caçula e, de certa forma, de seu pai também, mas ela o destrói por ele não ter conseguido resgatar a mãe do vício. Quanto mais a mãe sofria, mais o menino se sentia responsabilizado por ela. De certa forma, ele se via como a causa do vício da mãe. Ele e o irmão poderiam ser o motivo do vício, a mãe não queria ser mãe e ele como filho mais velho era o responsável. Um auto-ódio pelo seu nascimento, por não ter conseguido fazer nascer também aquele instinto materno que as outras mulheres que ele conhecia tinham, por não ter sido suficientemente bom para fazer a mulher escolhida pelo fraco do seu pai se transformar em mãe. O fraco, talvez, não fosse o pai.

Essa responsabilidade invertida, uma vez que ela é esperada da mãe e não do filho, atormenta o filho adulto. Seus sonhos/pesadelos buscam maneiras de curar a mãe, mesmo que ela não esteja mais ali, mas permanece viva e o atormenta: “Porém continuei obcecadamente desejando que ela se curasse. Que saísse do quarto e se vestisse direito, que nos olhasse com um pouco mais de alegria, que para ela fôssemos mais importantes do que seu vício” (61). A cura da mãe seria a cura do filho. Se ele fosse suficientemente bom teria uma mãe suficientemente boa e estaria perdoado do pecado que lhe persegue – ser filho:

Eu acho que falhei com ela; não fui suficientemente bom e atento. Embora sendo tímido e nervoso, quem sabe eu poderia tê-la ajudado a se curar, a gostar de si, a olhar para nós. Fui um bom menino, mas não adiantou. [...] Deve ser por isso que tenho esse sonho mau: quero em vão salvar minha mãe [...]. Quero ajudar e não posso. Ela corre depressa demais, e eu não sou bom o suficiente. Ou não amo minha mãe o bastante para a salvar. (62)

O menino passa a infância nesse ambiente onde todo sofrimento favorece seu crescimento, um amadurecimento muito prematuro. A cena da mãe encontrada morta revela numa grotesca descrição de como deveria ser o papel tão esperado de mãe. O filho pequeno sai do quarto sem que ninguém perceba: “Devia ter subido na cama, e numa rara exceção a mãe não se retraiu, não reclamou, não o mandou embora. Quando meu pai entrou no quarto, ele dormia aconchegado na morta, cujo rosto, devastado pela bebida e pela angústia, estava singularmente bonito, como eu quase nem lembrava mais” (61). A imagem não deixa de ser mais uma representação de uma *La Pietà* às avessas. Diferente do conto de Cecília Prada, quem está morta é a mãe com o menino vivo no colo.

Nos dois contos comparados, “A pedra da Bruxa” e “Um copo de lágrimas”, há representações de envolvimento maternos totalmente opostos. No primeiro, tem-se aquela que narra sua maior desventura enquanto mãe, mas que é atormentada por um sentimento nada altruísta – não ter sido procurada pelo filho. No segundo, há a representação de uma mãe totalmente desviante do ideal materno, uma mulher que não servia, ou não estava pronta para ser mãe. As duas narrativas são exemplos de textos literários que atuam como um veículo de representação dos ideais falidos pelos quais a mulher foi por tanto tempo subjugada. Se mãe é para sempre, ela o é independente de ter sido boa, como conclui o menino no conto “Um copo de lágrima”: “E nunca nos libertamos de nossa mãe” (61).

#### 4.6.3 Outra Escolha de Sofia

“Sem entrar em pânico”, conto de Sonia Coutinho (2006: 81-93), narra a história de Igor, o filho rejeitado pela mãe que prefere o irmão médico. O narrador que conta a história do protagonista conversa o tempo todo com ele, pedindo-lhe permissão para revelar alguns aspectos de sua vida. A narrativa se inicia depois que o pior havia passado. Igor, já recomposto de seu problema de



saúde e, aparentemente, resolvido a questão da rejeição materna, é acalentado pela voz do narrador: “Passou, Igor, passou” (81). Seu amigo narrador retoma, então, os momentos de dor e humilhação que o protagonista passara não muito tempo atrás.

Igor é doente, tem um problema gastrointestinal que os médicos afirmam ser de cunho emocional. O narrador credita seu problema ao relacionamento com sua mãe: “Constatou, por experiência própria, que se adoece de raiva. Simplesmente isso. [...] Explico que, acima de tudo, Igor, a sua é uma história de ódio. O ódio que sua mãe sente por você e o que você sentiu por ela” (82). Esse conto envolve uma disputa pela herança que o pai deixara ao protagonista e a mãe faz de tudo para que ele não receba nada, ou muito pouco do que lhe é de direito. Ao longo do texto, o narrador argumenta as possíveis razões do desprezo materno:

Por que o ódio que sua mãe sempre sentiu por você, Igor? [...] Será resultado da relação horrorosa que ela teve com seu falecido pai? Para ele, você era o favorito. Sim, para seu pai o primeiro era você, depois é que vinha o médico. Seja como for, você sempre sentiu que, para sua mãe, você é o filho indesejado, nascido (como tantas vezes contou) quando ela ainda era uma menina. (sabendo-se grávida, pulava incessantemente, para ver se perdia você.) Já seu irmão veio alguns anos depois, quando ela já estava preparada – e ela o amou. (84)

Esse trecho da narrativa apresenta uma mulher que não estava preparada para ser mãe, ainda muito jovem engravidada de um homem o qual ela não amava. Igor foi o filho que lhe privou da liberdade de mulher e a destinou a um confinamento doméstico. É muito recorrente nos exemplos narrativos de autoria feminina analisados neste trabalho a mãe repudiar o filho primogênito. Até esse conto, a primogenitura era sempre de filha, e esse embate poderia permitir uma leitura psicanalítica dessa relação filial, mascarando a relação conflituosa da mãe também com o primogênito de sexo masculino, como acontece em “Sem entrar em pânico”. Em todos os contextos são mulheres bastante jovens que seguem a tradição patriarcal de se casar e ter filhos, que não trabalham fora, portanto seu sustento depende exclusivamente do marido. Em todos os contos selecionados nos quais a mãe rejeita o seu primeiro filho, independente do sexo, é explícito que aquela mulher não estava preparada para ser mãe e seu primogênito será a marca da mulher que se renega dar continuidade a esse sistema, mas que ainda não

possui meios para efetivar tal rompimento. Situação muito semelhante ocorrerá quando da análise de contos como “Mortos os pais” e “35º Ano de Inês”, por exemplo.

Há vários motivos utilizados na narrativa para encobrir o real motivo da rejeição materna, como a homossexualidade do filho e a sua escolha profissional. A opção sexual é sugerida pelo narrador como uma das possíveis razões, mas a escolha profissional parece afetar muito mais a relação entre mãe e filho. Diferentemente do irmão, que escolheu a medicina, garantindo, assim, uma vida mais estável não só para ele como também para sua mãe, Igor é simplesmente um cenógrafo que faz bicos, ganha pouco e é doente. Mas além dessas possíveis desculpas para o comportamento de repúdio da mãe, a predileção de Igor pelo pai parece ser mais coerente com o fato, o que leva a mãe a gostar ainda menos dele.

Igor não verbaliza a sua raiva pela mãe. Ela é confessada através do narrador que associa sua doença a esse sentimento que o protagonista nutre pela sua genitora. O mal estar intestinal também é considerado pelos médicos como reflexo de sua dor interior, seu ódio, que é agravado com a notícia da morte de seu pai. Sem poder contar mais com aquele que lhe protegia e sozinho para sofrer a perseguição de sua mãe, Igor fica terrivelmente doente, desenvolve um tumor que o obriga a se internar para fazer uma cirurgia. Nem o irmão médico, muito menos sua mãe aparecem para visitá-lo. Igor é mais uma vez golpeado pela indiferença, quando seu companheiro, assustado com a doença, abandona-o também. É pela fé que Igor encontrará uma forma transcendental de perdão. Sem entender muito o porquê, Igor se aprofunda cada vez mais nas leituras sobre budismo. A sua doença o levou a ter um relacionamento muito próximo com a morte e é ela que lhe ensina o fundamental: “E, quando se aprende a morrer, aprende-se a viver” (93).

A narrativa se assemelha a um diálogo no qual só se pode ouvir a voz do narrador, alguém que sempre esteve ao lado de Igor e conhece muito bem toda a sua trajetória. Esse narrador, no final do conto, afirma: “Sim, eu sei, claro que sua história não é essa, Igor, nem se parece com a sua. Coloquei nela alguma coisa do que aconteceu com você, mas o que importava ficou de fora, não foi?” (93). Essa confissão do narrador deixa transparecer que o que fora narrado até então, apesar de sua deliberada omissão, não é mentira, mas que há muito mais a ser dito talvez sobre a relação entre Igor e sua mãe ou sobre os seus relacionamentos amorosos.

Essa voz encerra a narrativa prometendo para o protagonista, que ainda não conseguiu contar toda a verdade, que irá tentar mais uma vez.

Sonia Coutinho inova com essa narrativa a maneira de tratar o conflito da maternidade, o tornar-se mãe. Em muitos dos contos selecionados, o conflito da primogenitura se dá com o nascimento de uma filha. Esse é o único conto em que o nascimento do filho homem causa o mesmo conflito. Tal característica se torna relevante para marcar ou, pelo menos, questionar como esse conflito é instaurado e suas possíveis razões. Não é possível vislumbrar outra razão a não ser a transformação de uma mulher em mãe em um momento que ela não desejava isso, mas ainda não via meios de impedir ou postergar o nascimento não do filho, e sim o da mulher-mãe. Em todas as narrativas que isso ocorre, há nascimento de mais filhos e será esses outros nascimentos responsáveis pela mulher “concordar” com o seu papel materno. O segundo filho é o preferido independente de seu sexo. No conto “Sem entrar em pânico”, o segundo filho consegue despertar todo o sentimento materno que Igor não foi capaz. Ao se fazer uma comparação com outros contos, a situação é a mesma: a mulher se torna mãe sem quere e por isso o filho se torna indesejado. Portanto, não é o primeiro filho o culpado pela rejeição materna, mas sim o período em que isso acontece, quando a mulher não vê outra opção a não ser repetir o destino biológico mais uma vez. Quando ela alcança certa maturidade, quando já se conhece como mulher e compreende melhor a dimensão de sua identidade feminina, o segundo filho chega como um sentido de completude; quando os passos foram respeitados: ser mulher, esposa e, daí, mãe.

Se Simone de Beauvoir afirmou que não se nasce mulher, da mesma forma essas narrativas enfatizam que não se nasce para ser mãe. A mulher precisa antes disso, se tornar mulher, como bem disse a filósofa francesa, tornar-se esposa, compreender-se nesses papéis, ter uma dimensão maior de direitos e deveres dessas funções. A maternidade, para ser bem realizada, precisa respeitar essas etapas, caso contrário o filho mais velho carregará a culpa por ter tolhido sua mãe de outras fases de sua vida que precisavam ser completadas antes de sua chegada. Essas narrativas refletem que nem a mulher, nem o filho têm consciência disso, porém o fato desse tipo de conflito ser tão recorrente, ele deve ter um espaço maior nas discussões sobre a poética da maternidade.

Uma questão relevante para desmistificar o mito da mãe perfeita aponta que uma mesma mãe não ama seus filhos da mesma maneira. Essas

narrativas em que a relação maternal com o primogênito é tão conturbada problematizam a questão na cena ficcional. Tal conflito parece ser estabelecido inconscientemente uma vez que não é o filho em si que é o problema, é o contexto de sua chegada; ele instaura questões para essa mulher que até então sua condição feminina de representação e continuidade de costume não lhe afetavam tão diretamente quanto o nascimento dela como mãe. O tornar-se mãe apenas como um reflexo da demanda cultural revela os conflitos identitários dessa mulher que até então ela acredita ser ideal.

Mesmo que as personagens femininas de Sonia Coutinho configurem, em sua maioria, mulheres urbanas, livres, há a presença constante daquela que insiste em reproduzir os ideais patriarcais na tentativa de ser aceita pelo seu ambiente provinciano. Esse choque entre o interior e a cidade grande tem como principais atores as mulheres e seus conflitos de identidade que serão resolvidos ou não, muitas vezes, devido a sua ambientação, por essa razão a força cultural pode agir como determinante das escolhas femininas. Lúcia Helena diz que “a narrativa de Sonia Coutinho evita a grandiloquência. Sua arma afiada é uma sutil ironia amarga, com que corta, entre lances por vezes mínimos, a pesada carga de mitos que envolvem a imaginação romântica sobre a mulher” (1990: 94). As implicações desse processo de desconstrução identitária perpassam problemas de ordem principalmente cultural que marcam ideologicamente o discurso feminino.

Mesmo que suas personagens mulheres-mães ainda lidem com a frustração do limite alcançado por suas perspectivas, as protagonistas de Coutinho são as que mais contribuem para que se tenha um arcabouço capaz de se construir uma poética da maternidade. Por ter textos escritos ao longo de quatro décadas desde 1970, seus contos ajudam a compor um perfil que reflete a busca incansável pela identidade feminina e pela identidade materna pautada pelas influências socioculturais que tanto marcaram tal processo. São narrativas que servem, no mínimo, para o questionamento, para fazer refletir sobre as conquistas femininas e suas consequências; um discurso literário que desde o princípio se pautou em trazer à tona discussões que antes habitavam somente o âmago da identidade feminina da mulher-mãe. As mudanças nesse comportamento materno são apontadas principalmente pelo olhar da filha/filho, sempre correlacionadas ao contexto social, histórico e cultural da produção dos textos de autoria feminina. Rosana Patrício enfatiza que o universo social dos textos de Sonia Coutinho “fornece os elementos

externos que são pontos de partida e fonte de informação para a escritora, no processo de transfiguração do real no texto literário” (2006: 22). Sonia Coutinho, assim, não se esquivava das questões em torno da emancipação feminina, mesmo que essa trajetória tenha sido marcada por frustrações, por uma incansável busca de realização pessoal, mas que servem, sempre, de questionamento dos caminhos trilhados pela mulher almejando alcançar sua plenitude feminina.

Tal processo ainda não acabou, e as narrativas mais recentes de Sonia Coutinho comprovam isso. Seus contos de *Ovelha Negra e Amiga Loura* de 2006 ainda falam da busca por um momento de calma na saga identitária feminina. São textos em que agora é mais pulsante a busca pela plenitude materna. Nesse livro recente, a autora recorre à temática da maternidade em quatro contos, além de falar de outras questões ainda sem solução para a mulher em outros. Sua obra contística mostra como é o universo feminino do ponto de vista da própria mulher, que nos seus contos são sujeitos da enunciação. É um trabalho focado na construção de uma identidade feminina posterior à década de 70 e que vem até se revelando como um material capaz de refletir o percurso feminino até o presente momento. Rosana Patrício conclui seu estudo sobre os romances de Coutinho afirmando:

Em sua ficção, Sonia Coutinho problematiza os dilemas da mulher moderna, diante das escolhas a fazer. De um lado, aceitar a manutenção do status familiar conservador, subordinado-se à lógica; de outro, buscar a liberação que implica na liberdade de pensar, escolher e agir, mas eu pode trazer a solidão, a carência afetiva e outros tipos de limitação. Esta dialética permeia a narrativa da autora de forma bastante crítica, mostrando personagens em situações de tensão entre as duas ordens de valores, a dos papéis antigos e a dos desafios da emancipação (2006: 173).

Nos seus contos os dilemas da mulher moderna também se configuram o problema central dos conflitos femininos, muitos deles atrelados principalmente a questão apontada por Patrício da “manutenção do status familiar conservador”. São mulheres que tentam a todo custo fazer com que isso aconteça, entretanto elas não se percebem como sendo elas mesmas as mais prejudicadas com isso. A mãe de Igor é um bom exemplo dessa mulher que acreditou que dando continuidade aos costumes e desprezando suas inquietações seria feliz. Doce engano. O filho, mais uma vez se torna vítima de um sistema que sua própria mãe

ainda acredita ser a norma a ser seguida. A frustração materna de “Sem entrar em pânico” se caracteriza somaticamente na doença do filho, que sem tomar conhecimento das reais questões maternas, faz parte de mais uma fatalidade do destino, aparentemente.

#### 4.6.4 Meu Marido, Meu Filho

No conto “O que a gente não disse” de Lya Luft (2008: 39-45), é apresentada uma típica dona de casa que relembra a vida que teve com o marido até aquela manhã quando o encontrou morto embaixo de uma árvore. Desde o início da narrativa, a esposa se culpa pelo suicídio do marido como se ela tivesse falhado na sua tarefa de mulher perfeita: “Apenas cumpri minhas tarefas, e sei que fui uma boa mulher para o meu marido” (39), mas ela também se constitui como uma narrativa às avessas da tragédia grega *Édipo rei*.

No conto de Lya Luft, o marido tem um segredo que não é revelado para a protagonista do conto. Na tragédia grega, Jocasta, mãe e esposa de Édipo, é quem detém o conhecimento da verdade e seu filho-marido é quem se recusa saber a verdade. Mesmo com toda a insistência do velho Tirésias e com as peças do quebra-cabeça a sua frente, Édipo insiste em ignorar toda a verdade. Em “O que a gente não disse”, o esposo guarda seu segredo, é ele que se suicida e, diferentemente de Édipo, quem se recusa em saber toda a verdade é sua esposa.

A narrativa se inicia com a seguinte declaração da esposa: “Eu não estava preparada, nem quando parava para pensar na vida tinha imaginado aquilo” (39). Ela já demonstrar saber do segredo, que não é revelado para o leitor em nenhum momento, nas primeiras linhas do conto. Assim como Édipo, a esposa se recusa saber a verdade, mas quando ela relembra os dias passados ao lado do marido, sua memória começa a apontar que ele, em diversas ocasiões, havia tentado revelá-la:

Nos olhos uma expressão que só mais tarde entendi: era o seu último olhar – e ele não me disse nada. Eu, que toda noite dormia a seu lado, nada percebi. Ou vinha notando de um jeito difuso uma tristeza, quem sabe um desejo de falar, ele que era tão contido? [...] Quase voltei, quase perguntei o que havia. Mas desisti e fui em frente, com a leveza dos que ignoram. (39)

É depois de sua morte que a esposa saberá da verdade ao juntar as pistas dadas por ele antes de morrer. Mesmo percebendo que havia algo de errado, como Édipo, a esposa prefere “a leveza dos que ignoram”. Ela ainda diz: “Em vez de indagar, varri minha breve inquietação para debaixo do tapete, como a gente costuma fazer. E se eu tivesse perguntado? E se ele tivesse me dito? E se eu tivesse merecido saber? Isso me atormentou por longo tempo. Eu me sentia culpada. Hoje, acredito que não saber é o que torna a vida possível” (40). O desconhecimento da verdade parece agir como um atenuante de uma possível culpa pela morte do marido que a mulher pudesse ter. Porém, a insistência em narrar que a rotina dos dois era quase perfeita revela que havia uma possibilidade da esposa saber que alguma coisa iria acontecer. E foi devido a essa rotina que ela é a primeira a encontrar o marido morto embaixo de uma árvore.

O que marca essa narrativa é o silêncio, o não dito. As palavras possíveis só são proferidas depois da morte do marido quando a esposa relembra os momentos em que os dois preferiram se calar. A protagonista diz o seguinte sobre a razão pela sua escolha do silêncio: “Palavras usam máscaras de tragédia ou nariz de palhaço, abrem campos queimados até a raiz da última plantinha, como os que se estendem entre nós. Eu achava que estava tudo bem, a vida era assim, casamento era assim, com sua dose de silêncio e desencanto” (42). O silêncio ainda continua sendo preferido pela esposa quando indagada pelos filhos sobre a verdadeira razão do suicídio do pai.

Outra imagem muito recorrente na narrativa e à qual é atribuída a razão pela morte do pai é a da árvore sob a qual ele fora encontrado. Não foi uma escolha sem importância eleger aquele o lugar ideal para se matar. O marido tinha uma predileção por aquela árvore e a escolhe como seu sepulcro. A rotina do casal era tão bem conhecida que é essa cumplicidade que leva a mulher a encontrá-lo debaixo da árvore duas horas depois de injetar um líquido em seu braço: “Sentou-se na sombra ampla e maternal que lhe faltara toda a vida, isso ele dizia, eu nunca tive mãe de verdade. Mas falava sem raiva, aparentemente sem sofrimento” (40). O marido sempre mencionava, todas as vezes que passavam pela árvore, que deveria ser muito bom dormir embaixo dela. Como sempre a repetia diversas vezes, a frase perdeu efeito e se impregnou na rotina da família.

A imagem da árvore no conto é associada à imagem da mãe, daquela que está sempre lá, fincada com suas raízes a esperar pelo filho: “quando

cheguei junto dele quase vomitei. Estava morto. O rosto um pouco voltado para cima, corpo encaixado numa concavidade do tronco, como um berço preparado só para ele” (41). Não há como não atrelar a imagem do homem “dormindo” nos braços da árvore à obra *La Pietà*. A esposa assume, com a morte do marido, a responsabilidade maternal pelo que acontecera ao seu marido/filho. Ela se culpa por não ter sido boa o suficiente para ser considerada pelo marido digna compartilhar seus tormentos. Como ele não teve mãe, procurava nela a mulher que representaria seu ideal materno e que ela não foi capaz de ser. A procura por uma mãe acaba sendo maior que o amor que a mulher e os filhos lhe devotavam. A esposa presume que o ideal de mulher que reproduzia seria suficiente para amenizar qualquer tipo de problema que a relação matrimonial pudesse vir a ter:

Vivia ocupada sendo feliz, tentando fazê-lo feliz, organizando família, parindo filhos, levando as crianças para a escola, indo às reuniões de pais. Estava distraída sendo fútil, sendo alegre, sendo realizada com meu marido amado e meus filhos saudáveis, gastando pouco em roupas minhas, botando termômetro quando um deles estava com febre, fazendo bolo nas tardes de sábado. (43)

Ao assumir uma postura diante da morte do marido como se estivesse enterrado um de seus filhos, a esposa se lembra do nascimento deles e associa esse momento inicial da vida à morte: “Morrer devia ser como parir a si mesmo” (43). Com a morte do marido, a protagonista acaba instaurando um processo de autoconhecimento, pois pela morte ela consegue ver além das aparências. Vê-se como uma esposa fracassada, uma mãe de quem os filhos cobram a morte do pai. A esposa e a mãe dedicadas não foram suficientes para perceber que algo estava errado com o marido e sua relação: “Apesar de todos os pratos que lavei, das camisas que passei, da casa que limpei, dos lençóis que dobrei, das flores que botei na sala, do muito que economizei, dos filhos que pari, cuidei e encaminhei, do carinho bom que partilhei – não tive grande valor para ele” (44). Nesse conto, Lya Luft retrata uma mulher totalmente devotada ao seu destino, aquele que fora instituído culturalmente e que a fez seguir o padrão ideal de esposa e mãe – não só dos filhos mas também do marido –, porém isso não foi suficiente. A complexidade do ser humano e de suas relações acaba sendo mais conflituosa do que qualquer norma imposta culturalmente.



A ausência materna afetou aquele homem profundamente que nem mesmo a esposa mais perfeita pôde preencher a ausência de sua mãe. Para Freud, em sua *Conferência sobre Feminilidade*, o homem só se interessaria pela mulher no seu papel maternal, atuando como sua própria mãe: “É nessa identificação (com a mãe) que ela adquire aquilo que constitui motivo de atração para um homem; a ligação edípica deste à sua mãe transfigura a atração da mulher em paixão” (2010: 267). A explicação freudiana, de que um casamento só será seguro se a esposa conseguir tornar o seu marido também seu filho, é problematizada na narrativa de Lya Luft. Retomando o mito de Jocasta, a esposa se culpa não só pelo que aconteceu, mas não ter sido um equivalente à altura da mãe do marido faz com que ela se culpe também pelo desejo inconsciente dele em tornar-se seu filho. Essa relação incestuosa estabelecida no plano do inconsciente é recuperada no conto quando a esposa relembra que a única coisa que atormentava seu marido e que ele lhe confessara era um sonho: “A única estranheza dele, que eu lembre, era aquele sonho que de vez em quando relatava. Estava sendo chupado por um funil, estreito e vertiginoso, que girava, e no fundo via-se um buraquinho minúsculo, a morte” (41). Claramente, essa descrição se refere a um parto, provavelmente o seu. Mais adiante, a imagem do parto é citada pela protagonista que associa o nascimento à morte e se indaga: “Na morte, o que estará nascendo?” (43)

O suicídio do marido revela toda essa relação conflituosa vivida por ele. No início do conto, a protagonista diz: “Eu não estava preparada. Nem quando parava para pensar na vida tinha imaginado aquilo. E não era muito de pensar na vida. Apenas cumpri minhas tarefas, e sei que fui boa mulher para o meu marido” (2008: 39). A narrativa de Luft traz uma mulher marcada duplamente pelo fracasso de esposa e mãe de seu próprio marido. Mulher ao moldes “ideais”, ela se configura como a personagem que agiu certo, que procurou seguir as leis do casamento feliz. Sendo uma mulher e mãe aplicada aos seus filhos, a protagonista se assusta ao perceber o que ela representava para o marido. A fronteira é muito tênue entre as duas figuras femininas que percorrem a vida do homem e são responsáveis, segundo Freud, por sua formação psíquica. Se na tragédia grega de *Édipo Rei*, Jocasta se suicida ao saber de toda a verdade, no conto de Luft o suicídio do marido atua como uma maneira de suprimir e, assim, não revelar os verdadeiros sentimentos que ele

nutria por sua esposa. Mesmo que esse conflito edípico se realize inconscientemente, é na tentativa de suprir o horror de uma suposta relação incestuosa que o marido se mata.

A escolha da árvore como uma metáfora para voltar para o colo da mãe contribui para que a presença feminina seja responsável pelo seu nascimento e pelo seu fim. Freud afirma na conclusão de seu texto “O tema dos três escrínios” que

a mulher que o dá a luz, a mulher que é a sua companheira e a mulher que o destrói; ou que elas são as três formas assumidas pela figura da mãe no decorrer da vida de um homem – a própria mãe, a amada que é escolhida segundo o modelo daquela, e por fim, a Terra mãe, que mais uma vez o recebe. Mas é em vão que um velho anseia pelo amor de uma mulher, como o teve primeiro de sua mãe; só a terceira das Parcas, a silenciosa Deusa da Morte, toma-lo-á nos braços. (2006: 325)

A árvore assume na narrativa a função de uma personagem associada à figura não só de mãe como também a de amante. Depois de refletir sobre o que ela realmente significava para o marido a esposa desabafa: “Valor tinha essa que o aguardava e o acolheu debaixo da árvore que apontou milhares de vezes passando por ela de carro, e repetia sem notar que se repetia: - Olha só, parece uma grande mãe. Como deve ser bom dormir ali embaixo” (44). E mais adiante: “logo estaria para sempre com sua poderosa amante, que afinal venceu” (45). Ao estabelecer essa associação final da imagem da árvore com sua mãe e como sua amante, a esposa parece revelar que descobrira toda a verdade. Ao juntar essa lembrança ao do sonho de seu provável nascimento, há claramente uma associação de um homem que jamais quis se afastar de sua mãe, que desejava para sempre estar unido a ela, como uma criança em seu ventre.

#### 4.7 MATERNIDADE CLANDESTINA

A clandestinidade se sustenta, principalmente, devido ao seu caráter de ilegitimidade, e é isso que acontece no conto “Mortos os pais” (2007: 7-54), de Sonia Coutinho. Uma mãe se vê usurpada de sua função reprodutiva e nunca irá se sentir mãe de sua filha; conseqüentemente esta também crescerá na clandestinidade uma vez que nunca se sentiu como filha, mas sim como aquela que

vive ilegalmente dentro de um espaço que ela chamará de lar somente devido às convenções sociais. Durante o velório dos pais que morreram em um acidente, a filha mais velha busca através dos fios da memória entender a relação conturbada com sua mãe. É através da recuperação de seu passado que ela passará a entender sua mãe como mulher e todas as consequências de seus atos.

O conto publicado primeiramente em 1978 foi relançado em 2007 em uma coletânea sob o título *Os venenos de Lucrecia*. A narrativa se passa durante o velório dos pais de uma engenheira bem-sucedida, que tem por volta de quarenta anos. Durante os arranjos do velório, a filha procura relembrar o tempo passado junto daqueles que agora estão mortos e quem ela tanto desprezara ao longo de sua vida. Puxados pelo fio da memória, os fatos acabam por levá-la a uma compreensão de sua identidade, pois com a morte dos pais a filha acabará por se entender e perdoar aqueles que ela culpava até então. As mágoas mais profundas são da mãe. Ela está em todas as suas lembranças como aquela que nunca se enquadrou aos moldes do mito do amor materno – mulher abnegada, capaz de amar incondicionalmente seus filhos. Esse tipo de mãe ela só conheceu com o nascimento de seu irmão.

Mais do que marcar uma relação de amor edípico, a recusa da mãe em amar sua filha está também fadada pela cultura patriarcal. Seus pais são o casal típico desse sistema, a mãe casara-se cedo, dona de casa submissa e seu pai ostenta o emblema do provedor, do “Grande Fazendeiro/Advogado”. As lembranças sobre a mãe trazem à tona muitas cenas esquecidas por ela, cenas que ao serem resgatadas vão aos poucos justificando, de certa forma, as mais derradeiras ações do Pai e da Mãe, sobretudo desta: “Pois a você ela parira jovem demais, tinha apenas 17 anos e então (ela própria lhe contou sorrindo como de uma criancice), quando se descobriu grávida de um homem a quem nunca amara [...] com o qual se casara ainda menina para satisfazer os pais” (51). A lembrança da confissão que um dia a mãe lhe fizera, permite que a mulher-filha consiga, agora já madura, compreender as imposições do sistema patriarcal impostas à mãe. Esta, ao parir uma filha mulher, vê na sua descendência uma repetição do seu destino. O descaso demonstrado pela filha se revela como o ódio ao sistema ao qual as mulheres eram fadadas. Sem opção e sem poder escolher, ela se tornava de certa forma culpada ao trazer ao mundo mais uma sofredora que iria, indubitavelmente, dar continuidade à sina de mulher: “Que horror, ser mulher! Nascemos para sofrer!” [...] quando nada

conseguiam e enfim se submetiam (que outra saída?), coisas de fêmeas frágeis/feridas” (49 e 50).

As lembranças da filha fazem com que ela não só passe a compreender sua mãe como nunca havia feito antes, como também a si mesma. A opção por um casamento sem filhos, com uma posterior separação, todo sucesso na sua carreira de engenheira ela alcança como uma maneira de mostrar à mãe as novas possibilidades para a mulher de seu tempo. Mas, mesmo amarrada àqueles padrões, a única opção da mãe era achar que a filha deveria continuar a reproduzi-los. A filha odeia sua mãe por vê-la sofrer na sua prisão domiciliar e, ainda por cima, gostar de viver assim ao exigir que ela andasse conforme tais regras: “a Mãe que tanto se esforçou para enquadrá-la em seus moldes (as prendas domésticas a adquirir, o bom marido rico a conquistar)” (47). Odiava sua mãe por ela não exaltar a sua liberdade de mulher, liberdade que lhe custou tão caro e não foi reconhecida por aquela que já havia sofrido com a falta dela:

Pois era preciso, sim, absolutamente preciso que eles testemunhassem até o fim os seus sucessos, que a Mãe comprovasse o quanto se arranjara bem, sem a ajuda dela, que verificasse sempre, todos os dias, a cada minuto como ela saiu de casa para travar uma batalha de homem e ganhou – assim a respeitando, já que não pudera amá-la. (54)

A raiva que ela sente pela mãe vai sendo recordada até ela se lembrar do principal causador desse sentimento que é o fato de seu irmão ter sido eleito como preferido. O filho mimado era o orgulho da família, “seu irmão que nunca dera trabalho, o que comia com gosto, em vez de passar os dias chorando pelos cantos, ah, ele, o alegre, o simpático, o risonho e o afetivo, ele em que a Mãe encontrara ‘todo o consolo para uma vida sacrificada’” (49). Ao se aproximar do caixão da mãe, a filha desabafa para si:

O quanto você me repetiu que eu era uma fraca e acreditei, [...] que eu seria incapaz de tomar conta de mim mesma [...] eu, a feia, eu, a desajeitada [...] eu que só fiz dar desgosto [...] ah, era mesmo muito difícil você imaginar que pudesse, como fiz, construir minha vida longe de você. (49)

Sua impressão de ser desprezada para que a mãe pudesse amar livremente seu irmão justifica muitas atitudes tomadas pela personagem, como a de

não ter filhos. Com a retomada do seu passado, é revelado que não foi opção exclusivamente sua, e sim um conselho da mãe que a protagonista seguiu: “‘Case, se quiser, mas nunca tenha filhos, às vezes é a pior coisa que pode acontecer com uma pessoa’. E talvez tenha sido este o seu único conselho que seguiu” (p.51). A mãe passa a ser de certa forma compreendida quando ela se mostra como uma mulher, que na sua época não pôde contrariar os ideais de familiares e, sendo uma obrigação, ela se torna mãe para fazer parte dessa sociedade. É como se a mulher casada daquele tempo precisasse comprar seu passe, logo sendo a filha a que nasceu primeiro, ela sofre todos esses sentimentos controversos, mas não é só isso. Se fosse assim, o irmão, também, teria sua carga de culpa, porém o fato de ser mulher faz com que a filha herde o mesmo gene “defeituoso” das mulheres que precisarão cumprir com o seu destino essencialista de procriação.

Agora os tempos são outros. Não somente um tempo em que a mulher pode trabalhar fora e ser economicamente independente, mas ela também pode renunciar ou escolher pela maternidade. A data de 1978, quando o conto foi publicado pela primeira vez, marca esse limiar entre as gerações das mulheres que precisavam procriar para serem aceitas e essa nova maneira de ser mulher. De alguma maneira a mãe invejava a filha por ela ter nascido em uma época tão distinta da sua, quando à mulher já havia a escolha. O mesmo sentimento não é transferido ao irmão, obviamente, por ser homem, por ele já fazer parte de uma sociedade que o venera e abre as portas que precisar. O fato é que não foi o nascimento do irmão que lhe deu o título de mãe, e sim o dela.

Outra característica dessa narrativa de Sonia Coutinho é a presença constante da viagem. Primeiramente, a filha precisa viajar para o velório dos pais; seu irmão está em viagem pela Europa; o acidente dos pais ocorreu durante uma viagem; ela pretende ir ao Japão para um congresso ainda naquele ano. Mas a viagem mais longa e significativa se dá ao seu interior ao refazer a história da própria família. Ela retoma o passado longínquo dos pais ainda solteiros e aos poucos essas lembranças parecem peças de um quebra-cabeça que irão auxiliá-la na sua jornada interior: “E então relembra, para se reconfortar, da tenacidade com que empregou esses últimos 20 anos de sua vida (marcha para os 40, não é mais nenhuma criança) no minucioso trabalho de reconstruir a própria personalidade” (52). Tais lembranças a levam exclamar sobre a tão sofrida vida de seus pais e há uma possibilidade de compreensão, de expurgar os erros que eles cometeram. Seus

pais são lembrados como “o eterno incompreendido, ele era órfão! [...] A Mãe nunca foi além do curso primário, não teve nenhuma oportunidade” (53). Mas a protagonista está ciente de que a “perigosa piedade ameaça destruí-la, ah, eles foram muito mais infelizes do que ela” (53). A última viagem da protagonista acontece quando ela relembra o passado e conclui “como ela amava seus Pais!”. Ela vê nesse momento epifânico o que poderia ser a sua fraqueza e, com medo de agir sob essa emoção e ficar vulnerável, ela decide ir embora sem ter ao menos enterrado os pais.

Ao rever a vida de seus pais, a protagonista acaba por compreender a sua relação com eles, sustentada pela memória, ela acha e define o seu lugar. Pelo reviver dessas lembranças pela memória, a protagonista coloca ordem em seus pensamentos, elegendo o que deve ser esquecido e o que deve de fato ser lembrado. A dor do luto, mesmo que relutante em senti-la, faz com que a protagonista escolha o que lembrar. Uma vez que seus pais não retornariam a oprimi-la, haveria na ocasião do luto uma necessidade de julgamento – se houve alguém errado na história, haveria de fato sido seus pais? Ela estaria livre, então, de qualquer acusação?

Nenhuma das personagens do conto tem nome, seus pais são referenciados como Mãe e Pai. O uso de versais dá uma ideia de generalidade, como se todos os pais e mães, independente do nome, agissem da mesma maneira que os seus, como se fosse um padrão paternal e maternal a ser seguido. Um padrão no qual a mãe não deve amar a sua filha, sua relação deveria ser marcada por conflitos gerados a partir do desprezo da genitora e um pai austero impossibilitado pelos dogmas patriarcais de demonstrar alguma afeição pela filha. No conto, a versão da filha é narrada por um narrador que, por vezes, mistura-se com a voz do seu próprio pensamento marcado pelo uso do itálico para diferenciar os dois atos enunciativos. As lembranças da personagem parecem ser também as lembranças do narrador, elas se misturam durante toda a narrativa.

No fim do conto, há uma previsão para o seu futuro: “Pois o resto será, decerto, uma longa história de continuar e continuar, não lhe restando senão a certeza de que, estando os Pais mortos e ela, com isto, sozinha, cabe-lhe agora simplesmente [...] esperar a sua vez” (54). Diferentemente, ela esperará pela morte, porém estará sozinha, sem filho algum que venha providenciar o seu funeral. Ao rejeitar a maternidade, por estar vivendo em um momento sociocultural muito distinto

daquele de sua mãe, ela já poderia evitar a gravidez ao contrário da mãe que cumprira seu destino biológico, a filha crê ter feito a melhor escolha.

Essas duas mulheres da narrativa demarcam tempos e formas distintos de ser mulher. Para a mãe da protagonista, para ser reconhecida como mulher, primeiramente ela deveria ser mãe, já para sua filha, o caminho é inverso. A protagonista procura com suas escolhas demarcar sua identidade como mulher não mais atrelada ao determinismo biológico, uma das razões que a levam a optar por não ter filhos. Judith Butler procura argumentar a noção de construção de um ser feminino a partir da afirmação de Simone de Beauvoir, de que a mulher não nasce mulher, torna-se. A autora explica que nesse processo de construção a mulher sempre está sob uma compulsão cultural que influencia sobremaneira esse processo (2003: 27). Assim, a narrativa de Sonia Coutinho apresenta a construção de duas personagens mulheres marcadas profundamente por tal compulsão. Elas representam dois modos distintos de ser mulher, ou melhor, de se tornar mulher. Para a mãe da protagonista, o corpo se configura como elemento chave para a construção de sua identidade feminina uma vez que é a partir do “bom funcionamento” dele que ela será inserida, ou não, na condição de feminilidade de sua época. Muito diferente é a noção que a filha tem do corpo, uma vez que ela não precisa provar que ele funciona, e bem, através da procriação.

A identidade da filha se constitui muito mais além de sua fisiologia ou anatomia. Seu corpo se torna um construto social a partir do que ela quer fazer com ele. A autonomia sobre seu corpo é fundamental para que a filha construa sua identidade, não mais atrelada ao homem, já que nos tempos de sua mãe, o “bom” funcionamento do corpo dependia exclusivamente da participação do homem ao fecundá-la. Não só o poder do corpo deu poder à mulher como a exclusão de qualquer participação masculina para a sua definição de gênero. Butler ainda afirma que “‘o corpo’ aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma” (2003: 27). Para a mãe, seu corpo deveria aceitar passivamente esses significados culturais, mas já a filha se constitui ela mesma a dona de seu corpo. Ela decide as influências culturais que devem ser refletidas nele.

Essas personagens se constituem como exemplares femininos profundamente marcados por suas posições históricas e sociais que ocupam e

representam. O choque entre mãe e filha é o choque entre as dicotomias desse tempo, o que mostra o lado polivalente que a palavra “feminino” encerra. Enquanto sobre a noção do que viria ser o homem não há discussão, a mulher se mostra como múltiplas identidades nos seus múltiplos papéis. Todavia, é no papel social da maternidade que as duas protagonistas procuram marcar a identidade de cada uma, o que revela que a maternidade assumiu um peso cultural diferente ao longo da história. A filha se constitui o Outro não mais em relação ao homem, mas em relação à outra mulher graças às marcas de seu tempo. O corpo feminino passou a ser o seu instrumento de liberdade, e não mais a razão de sua exclusão.

O dualismo estabelecido ao se construir duas personagens de tempos culturais distintos revela toda a gama de questões que envolvem a mulher e seu tempo. A personagem Mãe é projetada através da imagem negativa do modo ser mulher; não somente pela relação conflituosa com sua filha, mas por toda a carga cultura que resido sobre ela. Diante de uma mulher que declarou não querer ser mãe está a imagem de uma mulher fraca ou que ainda não tinha como romper com seus ditames culturais. O auge do conflito identitário dessa mulher é quando ela reconhece que sua filha conseguiu o que ela mesma queria para si e, mesmo assim, repudia essa mulher forte que sua filha se tornara.

Esse processo dual de construção de mulheres não é mais um discurso embotado acerca das representações femininas que refletem todo um contexto sociocultural, pelo contrário. Os textos de autoria feminina que apontam o dualismo entre duas formas de ser mulher mostram a luta de uma em permanecer na lógica patriarcal e aquela que já conseguiu se desvencilhar dela. Para essa, não é mais o homem que tenta frustrar suas conquistas, e sim outra mulher, no caso sua própria mãe. Esse tipo de conflito entre mulheres marcadas diferentemente pela cultura é uma marca de repetição na produção contística de Sonia Coutinho.

Uma leitura sociológica dessas tramas aponta para o conflito interno que se instaura nas mulheres de épocas distintas. Além da discussão sobre identidade feminina, essas narrativas apoiadas em uma leitura sócio-histórica apontam como a identidade de gênero pode reivindicar essa leitura. O fato de o embate ser estabelecido entre duas mulheres já supõe que o poder androcêntrico não mais rege as ações femininas, o que evidencia que a literatura produzida no Brasil durante a década de 1970 já pressupunha um discurso essencialmente feminista. Além das narrativas de Sonia Coutinho, os textos de Tania Jamardo



Faillace, produzidos na mesma década, também demarcam senão a realidade de tais conquistas, pelo menos o desejo muito grande de tê-las. Porém, os textos das décadas seguintes não deixam de apontar que de fato a realidade feminina mudou, e muito.

#### 4.8 HERANÇAS MATERNAIS

Nas próximas análises, a herança se configurará como elemento comum entre todas elas. Essa herança, porém, nem sempre estará relacionada às economias deixadas de pai para filho. O que as mães dos quatro contos desejam é que suas filhas sigam seus passos, que elas continuem a propagar a mulher dos moldes patriarcais e quando isso não acontece, o conflito de gerações é instaurado. Três narrativas de Sonia Coutinho e uma Tânia Jamardo Faillace compõem o quadro das mães patriarcas, mulheres que não são felizes devido ao seu papel de submissão aos seus maridos e ainda mais por terem servido apenas como reprodutoras. E quando suas filhas resolvem rejeitar essa “herança” a mãe, aquela infeliz, revela-se como a grande detentora da moral e dos bons costumes. As narrativas, também, envolvem a questão financeira, de fato há uma herança para a filha receber, mas que lhe será negada pela própria mãe como uma forma de castigo. Se houve mulheres que sofreram por romper com os dogmas patriarcais, as personagens a seguir são bons exemplos disso.

##### 4.8.1 Sob Mão de Ferro

A trama que rege a narrativa “Ovelha Negra e Amiga Loura” (2006: 13-20), de Sonia Coutinho, é marcada pelo conflito de gerações entre a protagonista, Ovelha Negra, e sua mãe. Ela se inicia assim: “Já posso contar essa história [...]. Sim, já posso falar da Amiga Loura e de Solinas” (13). Sua protagonista, distanciada pelo tempo, admite, agora adulta, poder falar do seu passado. Quando a personagem faz isso, ela declara que as mágoas daquele tempo anterior já não machucam mais. Poder falar de traumas e decepções sem rancor só é possível quando eles não causam mais nenhum dano, não passam de meras lembranças. Às vezes, essas lembranças parecem nem serem mais suas.

A narrativa é marcada temporalmente: “Foi em 1971 que” (13). Essa marca temporal é proposital para que se tenha dimensão das ações que a personagem toma com relação, principalmente, a sua mãe. Se o rompimento da amizade com Amiga Loura parece ser o tema central, ela apenas mascara a real intenção de sua protagonista: narrar as desventuras que teve com sua mãe. Ela diz: “Naqueles anos 70 havia pessoas que rompiam com tudo, família, religião, o que fosse. Gente jovem e sonhadora, que queria virar o mundo de pernas para o ar” (13). Essa é a descrição da própria protagonista, ela é o emblema para as mulheres dessa década. O romper com tudo significava para elas romper com o sistema que ditava as normas de comportamento feminino; com o sistema que determinava o que uma mulher deveria fazer para ser aceita não só pelo homem, mas fosse avaliada também por outras mulheres. O discurso patriarcal era tão forte e manipulador, que a própria mulher fazia cumprir sua lei para que ele fosse passado de geração a geração. A mãe de Ovelha Negra é essa mulher. O conflito entre mãe e filha não teria o mesmo sentido se ele não fosse datado, pois é na década de 1970 que os ideais feministas começam a produzir seus frutos. Por isso, é interessante notar que a mulher não terá que lutar diretamente contra o homem, mas, sim, contra o ideal feminino que a própria mulher acreditava até então.

Esse distanciamento temporal permite que a protagonista já se sinta confortável em falar sobre o fim de uma amizade de trinta anos entre ela e Amiga Loura; a personagem Ovelha Negra se apresenta transgressora e Amiga Loura é a que se enquadra nos moldes ditados pela sociedade para ser aceita. Talvez por pertencer à aristocracia, era-lhe mais cômodo ser assim, no entanto, essa nunca foi a preocupação da Ovelha Negra. As marcas da aristocracia estão estampadas na cor de pele de sua amiga: “clara, como a de uma europeia. Enquanto Ovelha era morena, [...] e se parecia mais com a população modesta de Solinas” (2006: 14). Porém, não será devido a sua cor de pele que será nominada de Ovelha Negra, mas muito mais pelo seu comportamento transgressor.

A família da protagonista é um exemplar perfeito dos ideais patriarcais vigentes. Pertencente à classe média alta, o pai nunca se envolveu com a criação dos filhos – sete irmãos criados só pela mãe. A voz narradora parece sugerir que talvez por esse motivo a mãe se tornara uma mulher amarga “e acabou virando uma Velha Cruel” (14). De maneira preconceituosa, a mãe não aceita o relacionamento da filha com pessoas de classes sociais inferiores, o que leva a mãe

a preferir Amiga Loura a sua própria filha. No decorrer da narrativa, há outros motivos que justificam a rejeição da mãe pela filha:

Ovelha era inteligente, mais inteligente do que seus irmãos homens. Por causa do seu brilho e estranheza, sua mãe, sendo linda e burra, resolveu castigá-la. Aos dezoito anos, ela foi tirada da escola e obrigada a aceitar um empreguinho qualquer [...] enquanto esperava marido. Estudar muito, fazer curso universitário, isso era coisa para homem, disse a Velha. (15)

Mesmo sendo sua mãe, Ovelha Negra começa a ser desprezada por ela por ser inteligente. Ovelha Negra se mostra capaz de fazer o que a mãe não conseguiu. Esse tipo de inveja permeia muitas outras narrativas de Sonia Coutinho. Uma inveja pela ousadia, pela transgressão, pela liberdade que outra mulher, no caso sua própria filha, tinha em não mais aceitar calada seu destino biológico de procriar e servir a um marido que era emblemático de todo o sistema. Ovelha é a voz da mulher que não se encaixa mais nesses padrões e está disposta a pagar o preço que precisar para fazer o que sua mãe achava ser coisa para homem: estudar, fazer faculdade.

A figura do marido é mais uma vez diminuída, o que passa a ser uma característica da literatura de autoria feminina desse período. Nesse conto específico, ele continua sendo aquele patriarca que nunca se envolverá com seus filhos: “Seu pai era doente [...]. Os sete irmãos foram criados só pela mãe” (14).

O casamento era visto por Ovelha Negra como a única maneira de fugir de sua família. Mesmo sendo um recurso de fuga, a decisão da filha em se casar dá à mãe uma momentânea felicidade uma vez que sua filha fica casada por pouco tempo. Ovelha Negra, fazendo jus ao nome, larga o marido e vai morar no Rio de Janeiro. Logo, sua família, residente em uma cidade pequena, repudia a filha, principalmente sua mãe. A predileção desta pela sua amiga é acentuada pela separação da filha e ainda mais quando Amiga Loura se casa com um homem muito rico e tem seis filhos, realizando assim o desejo da mãe de Ovelha.

A amizade de Ovelha Negra e Amiga Loura serve para confirmar que nem todas as mulheres querem romper com o passado. Como Ovelha diz, ela era “uma mulher convencional, do tipo que não esquece sua boa base de conforto” (16). Desde o seu título, a relação das duas é enfatizada, porém é mostrada tomando rumos muito distintos. Ovelha Negra fica sabendo que durante a

negociação da venda da fazenda, o laço entre sua mãe e sua amiga se estreitam ainda mais. Até esse momento, a relação conturbada entre as duas parecia não ultrapassar o limite do razoável, no entanto, durante a disputa dos bens a filha se dá conta que a relação conflituosa está tomando rumos além do aceitável. Ela confessa a um amigo que: “Talvez o começo do fim fosse a excessiva admiração da minha mãe pela Amiga Loura, que ela considera a encarnação de todas as chamadas virtudes femininas” (17).

O narrador do conto em raros momentos participa da narrativa: “Aqui, ela conseguiu – ah, eu, o escritor, não quero explicar como, é complicado” (15). É interessante como o narrador se posiciona. Ele assume o papel de escritor do conto. Isso é interessante, é um homem que narra. Sonia Coutinho parece querer se distanciar, não se comprometer com a narrativa ao dar voz a um homem que tem orgulho em criar uma mulher corajosa e ousada para aquele tempo. A história poderia ter mais crédito contada por um homem? Pode ser que a intenção seja essa mesmo, se o narrador é o escritor, foi ele que permite, de certa forma, o nascimento de uma personagem mulher transgressora.

A mãe vê na amiga a filha que não teve, aquela que partilhava suas aspirações, que perpetuaria a “espécie” de mulher que ela julgava ideal, mãe e esposa, e assim, no fim de sua vida, poderia morrer com o senso de dever cumprido. A relação mais próxima entre a amiga e sua própria mãe confirma na filha as suas suspeitas: “Ovelha conclui que as duas pertenciam ao mesmo tipo bem definido: eram matronas de província” (17), princípios pelos quais a protagonista sempre lutara contra. A negação de se encaixar nesse sistema é o que melhor justifica seu nome – Ovelha Negra.

A rejeição da mãe pela filha é declarada quando foi decidido vender a casa da fazenda de sua família. Devido ao fato de seu avô ter deixado em testamento que Ovelha deveria receber mais dinheiro pela venda da propriedade que seus irmãos, a mãe logo intercedeu a sua maneira para que isso não acontecesse e, se dependesse dela, sua única filha mulher não receberia nada. O auge da renegação de sua mãe foi lhe negar qualquer quantia em dinheiro quando ela mais precisava dele. Fato interessante que acontece depois dessa decepção foi ela começar a menstruar fora de época, “sem estar preparada – e um sangue escuro, quase negro, escorria por suas pernas. Era o resultado do choque que acabara de levar” (18). Com a recusa de sua mãe em ajudar a única filha mulher em

um momento de extrema necessidade, faz com que Ovelha Negra finalmente aceite o fato de ser rejeitada por aquela que deveria ser o seu porto mais seguro – sua mãe. Como num processo abortivo, Ovelha sangra para fazer nascer uma nova mulher que, não sem resignação, acaba aceitando a sua condição de exclusão. Ela admite que não foi fácil lhe ter sido negado o dinheiro que era seu por direito, mas “o pior foi a total rejeição da minha mãe a mim, a manifestação do seu ódio” (18).

Uma vez que recusara a se enquadrar nos moldes os quais sua mãe achava ideal para toda a mulher, ela sabia que se a filha tivesse dinheiro iria levar o seu plano de fugir de tal ideal definitivamente: “Mas a perda do dinheiro foi também o fim de um antigo sonho meu – o de parar de trabalhar em empresa e fazer afinal um curso universitário” (19). A sua própria mãe se torna seu principal algoz, é ela que representa todo o ideal machista, patriarcal contra a mulher. A postura da mãe mostra o quanto a própria mulher acreditava no discurso do homem cujo principal ideal era confinar a mulher no seu mundo privado, o lar.

Esse conto mostra como o discurso dominante do homem repercutiu na forma de maternidade da mãe, pois ela opta em seguir e se enquadrar nas normas esperadas para uma mulher a amar a sua única filha mulher. Por isso, ela transfere para a amiga Loura o amor esperado de uma mãe. O mito do amor materno perpetua-se aqui desde que a filha também se enquadre nele como toda mulher que “deveria” fazer. Uma vez que ela se nega a isso, o autor fictício do conto afirma: “Eu, o escritor, imagino para Ovelha um arquétipo que contraponha ao da Loura. O dela seria o da Mulher Maldita, Lilith, uma bruxa. Figura que é alvo de crueldade e castigos.” (18).

A dor pelo rompimento de uma amizade de longa data é na verdade a dor pelo rompimento com sua própria mãe. Ovelha se aproxima de Loura, vendo nela o que ela mesma não poderia dar a sua mãe, acaba sendo a escolha da filha que ela não poderia ser. Além dos nomes das duas personagens, o antagonismo entre elas é recorrentemente marcado ao longo da narrativa: a amiga gostava de romances água-com-açúcar, ela preferia poemas agressivos; ela gostava se relacionar com outras pessoas desaprovadas pela sua mãe, a amiga fazia o contrário. Esse caráter dúplice do conto reflete a luta interna que se instaura na mulher desse momento, aquela que quer romper com a tradição. A mãe representa aquelas que nunca conseguirão fazer isso, nem ao menos almejam em fazê-lo, evidenciando aquelas mulheres que veem nas lutas feminista um ideal equivocado,

que “gostam” da situação subalterna na qual viveram até então. A Amiga Loura enfatiza ainda mais este conflito de gerações e, sendo ela da mesma geração de sua amiga que não se contenta com o papel que sempre fora atribuído ao ser do sexo feminino, mostra que sempre haverá aquelas que permanecerão subservientes aos ideais culturais e sociais conservadores. A imposição social e cultural cobrava de Ovelha o que ela não mais podia dar. Ela toma consciência de que sua escolha de recusa aos padrões esperados de uma mulher foi determinante para que não fosse aceita nem pela sociedade muito menos pela sua mãe: “Ora, ela agora era uma mulher pobre, que não tinha marido. Tornara-se invisível. Já a Loura, sua imagem era imponente. Uma espécie de arquétipo feminino que tendia a inspirar veneração. A Grande Mãe?” (18).

A compreensão de si mesma acontece quando Ovelha admite, finalmente, que nunca poderia ter sido outra pessoa para agradar a sua mãe. Sua vida ganha sentido quando ela “desiste de Entender as coisas” (19). Aceita e aprende a não esquecer o passado, mas a conviver com ele como “a poeira, o orvalho e as rosas da vida que ficou para trás” (20).

O conflito entre mãe e filha marca o fim de uma hegemonia patriarcal. A mãe de Ovelha Negra é o representante derradeiro de um sistema opressor, que possuiu por tanto tempo o discurso do dominante. As atitudes da protagonista, mesmo que aparentemente não tenha saído vencedora dessa trama, mostra um discurso do dominado não mais silenciado. Claramente fruto de um contexto cultural, as ações da matriarca encerram um período e dá lugar para que um novo tempo para a mulher seja instaurado. As ações maternas podem parecer um contrassenso para a mulher contemporânea, porém elas não deixam de refletir o quanto o ambiente cultural determina as ações das mulheres, como previsto pela Ginocrítica.

Esse conflito de gerações, que mostra a luta para a permanência de um sistema contrário às conquistas feministas apoiado pela matriarca da família, também é tema central de outras duas narrativas de Sonia Coutinho: “Mãe e filha (I), ou Domingo de Páscoa” (2006: 29-37) e “Mãe e filha (II), ou Tango na feira (2006: 55-60). Em ambas narrativas, a mãe surge como inimiga da filha, tira-lhe não só o dinheiro da herança, como também se apropria da neta. A mãe-avó, representante do marido que já morrera, vê-se na posição daquela que seria responsável em

manter viva a memória do marido. A filha-mãe será a protagonista apunhalada pela própria mãe.

Em “Ovelha Negra”, a filha prefere não dar continuidade àquela geração de mulheres ao optar por não ter filhos. Já nas outras duas narrativas, é na descendência que reside a nova posição feminina. Elas não são datadas como “Ovelha Negra”, mas parecem refletir um momento distinto daquele do conto anterior porque a mulher, assim como Ovelha, nega-se a seguir os preceitos do sistema, recusa-se a viver infeliz ao lado do marido, porém ela opta por ter filhos. Vale ressaltar que nessas duas novas narrativas, ela tem uma filha, outra mulher para estremecer o conflito. Essas protagonistas revelam uma nova identidade feminina, que já superou as barreiras do patriarcado e se vê segura em dar continuidade, agora, a sua geração.

A maternidade se apresenta para essas protagonistas como uma maneira de trazer ao mundo outras mulheres corajosas como elas foram. Por outro lado, essas novas mulheres nascem no meio de um conflito de gerações e é pedido que elas tomem partido, decidam-se a quem seguir: a sua mãe ou a sua avó. O que não é feito é apresentar a essas novas mulheres os verdadeiros motivos do conflito, e como elas são “roubadas” ainda pequenas, as personagens-netas tendem a preferir a avó uma vez que somente o discurso desta lhes foi apresentado. Nessas duas narrativas, a matriarca não aceita o comportamento da filha, há um discurso de inveja velado pelo rancor. Assim como Ovelha fora castigada, as duas protagonistas também serão. No entanto, a avó se valerá da neta para alcançar seus objetivos, roubando-a ainda pequena, na tentativa de corrigir seu erro de não ter sido capaz de criar uma filha de acordo com o seu padrão ideal de mulher. As duas mães sofrerão com a ausência da filha roubada pela avó.

O embate entre mãe e filha é o embate travado entre mulheres de dois momentos distintos. Aquela mulher fundamental para a formação da nação brasileira não queria perder o seu posto e a sua supervalorização passou a ser ameaçada quando sua filha quis claramente matar essa falsa ideia vendida e comprada por séculos de dominação patriarcal no Brasil. A nova mulher compreende, enfim, que a supervalorização da mulher-mãe como um elemento imprescindível para a civilização brasileira não passava de um engodo. Mães como a de Ovelha Negra e tantas outras vão além de um conflito psicanalítico mal resolvido, elas representam a luta por manter viva a memória de um passado

ufanista na tentativa de continuar vivendo essa doce ilusão de que a mulher havia mesmo sido importante não só para a sua família, mas para a nação.

Tais narrativas da maternidade se configuram como uma frustrada tentativa de “musealização”, para usar o termo proposto por Hermann Lubbe e revisitado por Andreas Huyssen (2000: 27); sendo ela uma maneira de manter viva uma memória falsa pela valorização memorialista de um período. Como um espelho, a filha reflete a imagem de mulher na qual a mãe não se reconhece, porém ele não deixa de refleti-la uma vez que a imagem que a mãe vê é dela mesma, uma imagem, porém, de frustração. Isso pode ser visto nas explicitações de fúria materna quando elas se lembravam de quando se descobriram grávidas do primeiro filho nas narrativas “Sem entrar em pânico”, “Mortos os pais” e tantas outras. Então, de certa forma a filha reflete os mesmos anseios sentidos pela mãe que, marcada profundamente pela cultura de seu tempo, não conseguira fazer o que a filha agora pode. Como forma de punir a filha, a mãe resgata a ideia de passado que ela passou a acreditar ao longo do tempo na tentativa de suportar sua opressão.

O papel que a cultura tem sobre a formação de identidades é indiscutível. Por outro lado, essas narrativas cujos atores do drama familiar são mãe e filha recuperam uma imagem que perpassa o tempo e questiona o papel que a cultura teria na formulação ou na resolução desse conflito: a madrasta e a princesa dos contos de fadas. Tanto Branca de Neve quanto Cinderela, para citar apenas duas, precisaram lutar contra seu inimigo para conquistara liberdade. O inimigo comum dessas personagens, no entanto, era outra mulher, sua madrasta. A mulher nessas narrativas ditas infantis sempre mostrou um homem-pai muito fraco, incapaz de assumir uma posição contrária à determinação de sua nova esposa, mesmo tendo ciência, muitas vezes, das maldades cometidas contra sua própria filha. A madrasta, mesmo sendo ela também mãe, como no caso de Cinderela, não demonstra nem um sentimento maternal para com a enteada. No caso de Chapeuzinho Vermelho, a protagonista sofre os infortúnios por ter desobedecido a sua própria mãe, que vê neles um castigo bem merecido pela filha. Enfim, é o conflito da mulher com outra mulher que marca muitas trajetórias literárias. Na produção de autoria feminina não é diferente. O embate se dá entre a mulher-filha com a mulher-mãe, na maioria das vezes.

Quando Judith Butler afirma: “Assim como as superfícies corporais são impostas *como* o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma *performance*



dissonante e desnaturalizada, que revela o *status performático* do próprio natural” (2003: 210) ela procura promover a discussão de que o gênero é um ato de inscrição cultural sobre uma base material ou corporal em que o sexo se configura. Porém, como ela mesma aponta, há um aparato cultural que organizaria o encontro entre o instrumento e o corpo, e que haveria uma imposição de que os corpos são obrigados a se aproximar de um sexo real e um sexo fatural, “mas nunca podem realmente fazê-lo” (2003: 210). Assim, a questão da maternidade trava uma luta entre esse corpo marcado pelo sexo real, mulher logo mãe, e aquele em que a mulher não quer mais inscrever nele as tendências culturais de seu tempo. A mãe de Ovelha e tantas outras são mães-madrasta por terem sido culturalmente “obrigadas” a inscrever nos seus corpos as demandas culturais e assim se tornarem mães.

Essa nova postura feminina é marcada não pela recusa do casamento, mas pela liberdade que essa filha-mulher tem de escolher com quem se casar, como fizeram as princesas dos contos de fadas. Além de se casarem por amor, essa mulher passa a considerar a instituição do casamento não mais para toda a vida. Se ela não estiver satisfeita, separa-se e se casa, ou não, com outro. A expressão da vontade da princesa também questiona os padrões culturais do próprio casamento que foi alterado ao longo da história. Independente do momento cultural, parece que mãe e filha competem para que cada uma possa ser a representante ideal do seu gênero.

Teresa de Lauretis aponta que “a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc.” (1994: 206) são conceitos derivados de uma significação maior de gênero e que tais derivações acabaram se transformando em limitação do pensamento feminista, por permanecerem atrelados ainda ao pensamento patriarcal. Por isso, mesmo textos de autoria feminina incorrem no erro de assim continuarem apenas a produzir um ideal de gênero baseado apenas na diferença sexual. Para que isso não ocorra, a narrativa de autoria feminina não deve perder o foco de sempre articular as diferenças entre as próprias mulheres, uma vez que essas diferenças estariam pautadas entre um mesmo sexo. A mesma autora chama a atenção para esse perigo e assume que nos escritos feministas dos anos 80 havia um potencial epistemológico de

conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de uma outra forma; um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito 'engendrado' não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido. (1994: 208).

Paradoxalmente, a mulher quando se torna mãe precisa recorrer à diferenciação tradicional de sexo. Essa nova mulher da modernidade acaba entrando em conflito quando a sua identidade de gênero acaba "precisando" de sua identidade biológica. Nesse processo não há como isso não acontecer, e a própria mulher em nome de um desejo seu de ser mãe precisa desfazer e reconstruir a própria noção de sujeito que ela tinha até então. Mesmo que a mulher não veja mais sua identidade dependente de seu corpo, quando ela resolve ser mãe um sentimento duplo que a confunde é estabelecido. Ela volta a ter de se apoderar de noções primárias da biologia e da fisiologia de seu corpo. Logo, o gênero feminino continua a ser uma representação construída que quando associada a sua forma derivada, aqui no caso a maternidade, ele precisa ser desconstruído e reconstruído histórica, social e culturalmente de novo. A experiência da maternidade não permite que a mulher, logo depois do nascimento de seu filho, volte a ter a mesma noção de gênero feminino como antes. A maternidade talvez seja uma das formas mais agressivas de transformação, uma vez que ela exige uma constante revisitação de conceitos.

Quando Teresa de Lauretis estabelece a relação que o gênero tem com outras entidades, ela conclui que "gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social: em outras palavras, representa um indivíduo por meio de uma classe" (1994: 211). Posto que a mulher depois da experiência da maternidade não deixa de ser mãe, existe a possibilidade de haver duas maneiras de ver o mundo: uma considerando a sua visão de gênero apenas feminino e outra através da lente da maternidade. A mãe como um gênero social e feminino se (re)constrói mediante as influências culturais que variam de uma época para outra, de um espaço para outro, entre tantas outras variantes.

Se a apresentação de gênero é uma posição social, não só o fato de se apresentar como masculino ou feminino são suficiente no caso da maternidade. Ao se intitular "mãe", a mulher ainda precisa situar a sua posição

social, a mãe pobre ou rica, a mãe boa ou má, a mãe de menino, de gêmeos, de filhos adotivos, mãe solteira. Enfim, o processo de identificação e subjetivação feminina pela maternidade não é tão simples assim. Se a noção de gênero prevê que a mulher evite ser “engendrada” como mulher, pertencente ao sexo feminino, processo chamado de *interpelação* por Althusser, quando ela se torna mãe não há como fugir disso. Ela passa pelo processo de sexualização já que o homem não tem como gerar um filho em seu ventre, pelo menos ainda não. Por essa razão talvez, que a crítica feminista se apóia na noção de gênero, mas quando a maternidade entra em cena, não há outra forma a não ser uma identificação sexual.

A escolha pela maternidade, já que ela passou a ser uma escolha, reflete ironicamente aquela que a mulher faz para ser vista como um sujeito feminino. Talvez, por essa razão a maternidade parece condizer mais às correntes pós-feministas que procuram reter a mulher na sua feminilidade, logo a maternidade serviria bem a esse propósito. Por outro lado, a corrente pós-feminista retrocede a muitas outras conquistas e reposiciona o sujeito feminino na antiga significação binária dos sexos masculino/feminino.

As narrativas de Sonia Coutinho e Tania Jamardo Faillace representam o cerce de toda essa discussão. O conflito de gerações é encabeçado por mulheres que acreditavam em sistemas distintos um do outro. A maternidade nessas narrativas se torna o elemento que representa a posição de sujeito dessas mulheres. Ovelha Negra e a filha de “Mortos os pais” renegam a maternidade por ela ser vista como uma maneira que atrela a mulher à antiga forma de tipificação feminina, a qual a mulher não era um sujeito, e sim objeto sem vez nem voz. Alain Touraine diz que “hoje não é nosso meio social que está em crise, mas nossa própria individualidade” (2007: 55) e é nessa individualidade que o dilema da maternidade reside, uma vez que ele coloca o indivíduo em conflito com ele mesmo: a maternidade é capaz de interferir e modificar a forma de se constituir no mundo? É a dúvida dessa mulher contemporânea, fruto das indagações epistemológicas acerca de seu papel no mundo social. Essa construção de si, para Touraine, é uma “construção de uma sexualidade a partir de uma experiência do corpo [...]. Daí a importância extrema do corpo como espaço de relação a si e de construção de si” (2007: 56 57). Esse domínio sobre o corpo feminino pela própria mulher está atrelado à busca do que lhe é prazeroso, elas passam a seduzir ao tomar consciência do poder que seu corpo tem. Mas esse domínio também envolve a sua

identidade materna ao recorrer ao seu próprio corpo para gerar a vida. O sociólogo francês considera a importância da noção de gênero para reagir ao erro naturalista que opunha a mulher ao homem quando eles eram colocados como espécies opostas. Porém, ele afirma:

A fraqueza da idéia de gênero, mesmo que ela defina a mulher como uma construção social, reside no fato que ela não especifica esta construção social do gênero, já que todas as condutas humanas e quase todas as relações sociais são construções sociais. Em uma sociedade diferenciada e multicultural, fomos rapidamente obrigados a reduzir a noção de gênero a uma simples função de reparação dada a multiplicidade de construções sociais do sexo à qual assistíamos. Breve e rapidamente: a definição de gênero como produto da construção de funções sociais diferenciadas soou como insuficiente. (2007: 58)

Essa insuficiência da definição de gênero é gerada quando a mulher não é mais um produto de dominação masculina e quando ela não consegue abranger a multiplicidade feminina na sua função materna e precisa retomar a noção de corpo real de Judith Butler para acontecer, pois a gravidez é uma conduta da natureza. Já quando a mulher é mãe, ela pode voltar a ser um sujeito que desconsidera tais questões se ela não amamentar, por exemplo. Mas a gravidez na definição de gênero precisaria ser um ponto anexo a essa teoria se ela não considerar as condutas sexuais.

Por ser constantemente permeada por questões do essencialismo e naturalismo, a única opção de muitas correntes feministas é excluir a maternidade, construindo um sujeito social incompleto. Para concluir a questão, pode-se recorrer mais uma vez a Touraine, que ao refletir sobre a sexualidade, gravidez e maternidade, afirma: “Elas [as mulheres], mais do que os homens, vivem em companhia das forças da vida e da morte, e confrontadas com a construção sempre inacabada da sexualidade, e em familiaridade com a imagem da criança nascida delas” (2007: 65). Ovelha Negra e as demais personagens militantes representam a morte da mãe exclusivamente essencialista, mas também não fazem nascer uma mãe plena sob o ideário de gênero de Judith Butler. Isso mostra que a constituição de identidade materna ainda não foi amplamente discutida e resolvida por um arcabouço teórico.

#### 4.8.2 O Silêncio das Aparências

O conto “Orquídea” (68-73), primeiramente publicado na coletânea de Sonia Coutinho intitulada *Os venenos de Lucrecia* em 1978, trata de uma relação entre mãe e filha aparentemente muito distinta daquela retratada em “Ovelha Negra e Amiga Loura”. A narrativa começa com os preparativos para um jantar que a protagonista oferecerá para alguns casais amigos em sua casa. Mulher casada, de classe média alta, é em tudo amparada pela empregada. Enquanto a mulher se veste com seu traje novo, vermelho, e muitas joias, também se veste do papel esperado dela – o de dona de casa sempre pronta, cheirosa para o marido. Aqui começam as alusões a uma mulher aos moldes de uma sociedade patriarcal, mas, ao mesmo tempo, há indícios de que há algum conflito entre a imagem esperada e o que a protagonista realmente deseja: “sua beleza é de mulher ruim?” (68). O texto não deixa claro se essa é a dúvida do narrador ou da própria mulher, que agora pronta se olha no espelho e no final do parágrafo ele a descreve: “áspera é a sua acidez de sua beleza no espelho, a madrasta de Branca de Neve” (68). O jogo das aparências é instaurado então, e de forma alguma, ele será despropositado.

A perfeição do jantar que será servido, todos os detalhes revistos e aprovados, a descrição da casa conferindo certa ostentação, não estão em consonância com o que a personagem sente no seu íntimo. Ao vistoriar os cômodos da casa, há certas pistas de que há alguma coisa errada: “Dentro do incrível silêncio da casa! Que repercute de repente em seus rins como uma advertência de perigo iminente. Um lobo emboscado na floresta onde nos perdemos sozinhos? [...] (O silêncio é inaudível acorde de violino com as cordas tensas demais)” (69).

Logo depois do passeio sombrio pelos “bosques” da casa, a mãe chega. Mostra-se orgulhosa pela filha bem casada, morando em uma casa no melhor bairro da cidade. Começa-se a perceber, então, a sua importância na narrativa: “Pois, como se entrasse no exato instante em que pode vislumbrar o coroamento de uma missão – parada no meio da sala, a mãe espia esta obra que, no fundo, é sua” (69). E chega se perguntar “quem vai entregar as medalhas ao mérito?”. A mãe se realiza através da filha que conseguiu tudo o que ela não pôde ter: casa, marido, *status* social.

O texto mostra uma cumplicidade muito grande entre as duas, mas essa cumplicidade está pautada numa total obediência a sua mãe: “acho que não

vou comprar nenhum vestido novo, minha mãe, faz muito bem, minha filha, não viajaremos de férias, minha mãe, faz muito bem, minha filha, as duas concordaram que aquele ano o marido não deveria trocar o carro por um modelo último tipo” (69). A figura que a mãe assume é de controladora, até mesmo sobre o marido. Fica em evidência que todas as preocupações da mãe são para que sua filha seja melhor que as filhas de suas amigas.

As orientações da mãe, que em um primeiro momento parecem ser advindas de uma extremada preocupação maternal, revelam-se aos poucos, como uma inversão de papéis, como uma versão feminina do modelo de um pai patriarcal que tudo decide. A mãe foi a responsável pela escolha de seu marido, procurando um jovem de boa família, o que em outras palavras significava ter certa quantia de posses, engenheiro promissor: “ambas sentiram que o marido estava plenamente preenchendo o-que-dele-se-poderia-esperar” (70).

Ao sair da casa da filha, depois de verificar com seus próprios olhos que está tudo como deveria estar, a mãe lhe dá mais uma recomendação: “E – ‘quando vierem os filhos, tudo estará perfeito’, [...] estabelecendo a diretriz da próxima missão” (71). Ao pensar nos convidados que virão para jantar em sua casa, a filha se lembra que uma das convidadas se tornara mãe recentemente e “está tão feliz em seu papel de mãe! (Lembrando agora a frase de despedida de sua mãe – como a ideia de que agora deverá ter filhos lhe causa simplesmente horror!” (71).

Nesse conto, há uma inversão pela recusa da maternidade. No conto anteriormente analisado, por não ter tido uma mãe que se encaixasse no estereótipo da mãe perfeita, a filha não queria ter a experiência da maternidade temerosa em repetir a mesma experiência com sua filha. Agora, a recusa parece se dar pelo mesmo motivo, porém, com certa dissonância. A mãe aqui é aquela que se enquadraria aos moldes propostos culturalmente de como deveria ser uma boa mãe. Mas, o que no fundo se mostra, é uma mulher que oprime a filha por tentar se realizar através dela. Fruto do sistema que exigiu a presença das mulheres à beira do fogão por tantos séculos, como ela mesma afirma ao sair da casa da filha: “seu pai deve estar esperando por mim há muito tempo, para jantar” (71), ela se realiza com as conquistas da filha por ser ela mesma a maior escrava do marido. Impossibilitada de alçar tais conquistas, ela de certa forma obriga sua filha a conseguir o que tanto ela almejou para si, mas que o fizera por não ter sido forte o

bastante para se livrar do seu destino de mulher – casar, ter filhos e ser uma boa dona de casa.

Durante o jantar, todos os convidados elogiam sua casa, mas uma declaração representa metaforicamente o seu estado de espírito: “era uma pena ‘estar situada numa ladeira tão íngreme’” (71). A casa e a mulher são a mesma coisa, por fora são lindas e por dentro estão submergidas em seus silêncios: “Dentro do incrível silêncio da casa! [...] A casa está enorme demais em seu silêncio” (69). Essas características físicas da casa compõem as pistas de como a filha se sente e que se revelará no final.

O narrador age como aquele que decifra para a mulher o que acontece a sua volta. Depois que os convidados jantam, ele narra: “Mas a verdade foi que, por este ou aquele motivo, nenhum dos casais quis demorar-se um pouco mais, além do tempo que impunha educação” (72) e continua a adiantar que alguma coisa está errada quando se refere ao marido: “ele jamais se detém para analisar ‘pequenos detalhes’, ‘sutilezas sem importância’” (72). Assim como a mãe que julga a felicidade da filha pela aparência da casa, assim também o faz o marido ao admirar a sua esposa. Ambos se contentam com as aparências, mas casa e protagonista vão aos poucos fugindo para os cantos.

O momento epifânico do conto é quando, ao seu final, o narrador revela o que há de errado com a mulher: “Você: caminha para o banheiro, tira a roupa toda sem cuidado nenhum, apanha uma das duas toalhas penduradas, estende-a no chão de mármore muito polido, deita-se de costas sobre ela, apóia a cabeça na parede, flexiona as pernas entreabertas [...] e torna a pensar no menino” (72). O menino que então se revela ser o motivo de seus pensamentos inquietantes é seu vizinho adolescente que ela espia todos os dias da janela da sala: “sua carne dourada de músculos suaves apenas começando a se delinear, seus lábios vermelhos, o branco calção de esponja molhada desenhando todos os contornos de seu pequeno sexo [...] seguramente ele nunca esteve com mulher nenhuma” (73).

No desdobramento que o conto assume, a protagonista é nomeada pela primeira vez: “Orquídea começa a se acariciar outra vez” (73). De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2007: 664), orquídea é uma flor que os antigos chineses usavam para expulsar influências perniciosas como a esterilidade. Por isso, ela também é um símbolo de fecundação. Apesar da personagem se mostrar avessa à maternidade quando sugerida pela mãe, a cena final contribui para revelar uma

mulher acorrentada a sua mãe e ao marido, mas ao mesmo tempo é caracterizada como um ser que está no seu limite de obediência. Ao vislumbrar o menino da sua janela, Orquídea demonstra todo o seu descontentamento com vida superficial que leva e passa a ser outra, um duplo de si mesma. Em um jogo de aparências, ela satisfaz sua mãe e seu marido e de maneira paradoxal vive vitoriosa a sua solidão.

A relação ambivalente entre mãe e filha é estabelecida quando a mãe tenta se completar na filha, buscando realizar o que não conseguiu. E a filha busca a todo o momento romper com essa identidade dupla que lhe foi imposta desde o seu nascimento através de um rompimento com a identidade materna que insiste em lhe perseguir. É devido a esse conflito que Freud explica como o complexo de Édipo pode ser mais difícil de ser resolvido pela filha do que pelo filho. Quando a mulher se torna mãe, ela revive o seu Édipo e ao mesmo tempo ela impõe a sua filha uma imagem materna que esta recuperará no devido tempo quando também se tornar mãe, principalmente se tiver uma filha. Um ciclo de sucesso ou de frustração pode se tornar um destino feminino. É a tentativa de se fugir desse destino que muitos conflitos entre mãe e filha acontecem. Tânia Rivera aponta um caminho para solucionar o conflito:

A condição de mãe talvez ressalte algo de fundamental à mulher: a necessidade de se reinventar, uma vez que não há para ela lugar fixo, assumir-se outra e com isso abrir para a possibilidade de *criar* – uma outra, um filho. Inventar-se como mulher, a partir do rígido lugar de mãe que lhe é oferecido, e poder tornar-se também, se for o caso, uma mãe-mulher (e não mais a mãe (mulher) que vimos em Freud) (2000: 195).

Nos dois contos, “Mortos os pais” e “Orquídea”, a mãe é o elemento chave para a construção identitária das personagens. Se no primeiro a filha de certa maneira culpa a ausência mãe pelo desenrolar de sua vida e a responsabiliza pela sua recusa da maternidade, no segundo a sua presença constante é responsabilizada pela filha que nunca pôde conseguir o que desejava, sempre conquistando o que a mãe sonhara para si. No seu íntimo, a filha entende que o tal sentimento materno não passava de um jogo de interesses, do qual a única vencedora seria sua mãe. Orquídea, a filha, não se realiza nos sonhos da mãe, na vida que ela conquistou para ela. Acaba aparentemente infeliz por não ter



conseguido romper com os obstáculos impostos pela sociedade à mulher e procura se realizar na solidão.

A tentativa das mães em transferir suas ideias para suas filhas foi frustrada. O nascimento de uma nova geração de mulheres é recorrente em todas essas análises dos contos de Sonia Coutinho. A maternidade aqui representada não envolveu em nenhum momento a figura do homem e a descendência não foi mais dele, e, sim, de uma nova geração de mulheres. Por isso, foi tão enfático o nascimento de filhas. A maternidade nessas narrativas se constitui como um território selvagem, como aquele proposto por Elaine Showalter (1994: 48), ao excluir definitivamente a maternidade do espaço patriarcal.

#### 4.8.3 A Mãe Patriarca

Na narrativa “O 35º ano de Inês”, homônima do título do livro (2002: 11-53), de Tania Jamardo Faillace, a protagonista é apresentada no dia em que completa seu trigésimo quarto aniversário. Mulher adulta, porém, solteira, mora com a mãe viúva em uma cidade pequena. Uma mulher que começa a ser narrada já na fase adulta, depois dos trintas anos enfatiza a sua busca pela autorrealização. Essa mulher é enclausurada pelos ideais da mãe, pelas suas crenças populares, e que, sem se resignar, sempre obedeceu à mãe. Sua principal prisão é o silêncio, o medo de falar, uma vez que falando, sua mãe seria a primeira vítima do discurso que ela não tem coragem de proferir. Seu silêncio a coloca totalmente à margem de ser uma boa companhia para a mãe: “Desde pequena, só fala quando a gente lhe pergunta as coisas [...] sem-graça... E depois, não serve de companhia para a gente. Depois que as irmãs casaram” (12). Irmã mais velha, nunca se casara pensando em ser companhia para mãe, mas essa a repudia principalmente por isso. Inês, através do seu silêncio, representa os ideais patriarcais por tanto tempo apregoados: a mulher deveria ser submissa, aceitar calada o que lhe era imposto.

Sua mãe vivera em outra época, quando o casamento representava para a mulher a única maneira de se livrar de um pai opressor. De certa maneira, o casamento abria-lhe uma possibilidade de sair de uma vida aprisionada. Porém, a mulher logo percebia que o que havia acontecido era simplesmente uma troca de prisão e o matrimônio se efetivaria como sua definitiva exclusão da vida pública. Em tempos não tão longínquos, o casamento também era visto como uma maneira de

ascensão social, uma vez que se seu marido fosse de posses ela poderia melhorar o seu *status*. Mas as vantagens nem sempre se sobrepunham à vida de privações pela qual a mulher passava. A única esperança para essa esposa era a morte do marido. Somente assim, ela poderia assumir a total responsabilidade sobre o lar e sobre os filhos. Cristina Ferreira Pinto lembra, porém, que “casando-se novamente, o marido assumiria a direção de tudo e a mulher deveria submeter-se à sua vontade, perdendo os direitos que tinha adquirido com a viuvez” (1990: 34). Deve ter sido por essa razão que, nos tempos de nossas avós, a preferência era por manter-se viúva a se casar novamente.

A mãe de Inês não tem nome e não é chamada de mãe nenhuma vez em toda a narrativa. Além disso, ela herdara com a morte do marido todo o poder que ele representava, por isso não ter nome reforça ainda mais a permanência do marido, ou do seu poder que assim permanecia na família. Inês, a única filha que ficara morando com a mãe, mal se livrara do pai autoritário, seus ideais se “reencarnaram” com o surgimento de uma mãe diferente – a mãe patriarcal – que além de prover os cuidados mínimos necessários para a sua prole procurou fazer com que a moral da família sempre viesse em primeiro lugar. Carlos Magno Gomes indica que, “com o enfraquecimento da imagem do pai, a autoria feminina se consolida como uma crítica cultural do patriarcalismo” (2011: 104). É o que acontece nessas narrativas até agora, o pai morreu, foi embora, ou simplesmente é um mero figurante na narrativa.

Nelly Novaes Coelho, no prefácio de *Desafiando o cânone* (1999), estabelece algumas marcas da autoria feminina na literatura brasileira. De acordo com ela, haveria uma internalização da ideologia do opressor, cuja voz mais emblemática viria da matriarca. Aquela presença feminina “poderosa e ditatorial que, na história da dominação da mulher, atuou como importante agente educador, responsável pela transmissão dos valores patriarcais” (1999: 13). As obras cuja presença dessa figura é emblemática reforçam um paradigma alicerçado sobre uma consciência de opressão castradora que a família tradicional exercia sobre outras mulheres.

A matriarca do conto de Faillace não é uma representante do mito do amor materno e a sua autoridade se revela ao determinar como a sua filha deveria agir e demonstra pouco amor por ela. A mãe sempre se referia a Inês de modo a machucá-la. Os outros também falavam dela, “[m]as eram só as opiniões da

mãe que costumava lembrar – tinham certo peso, davam-lhe uma forma, um volume... Quando queria saber quem era, bastava sintonizar a memória... ‘Grande demais, não sei a quem foi puxar... Nenhuma roupa lhe serve... Tem um jeito masculino, essa menina’” (12). Interessante que a protagonista não sabia quem ela era, e quando procurava por sua identidade não encontrava outra a não ser aquela que sua mãe pronunciava de forma tão altiva e ríspida.

Inês tentou durante sua juventude dar outro rumo para a sua vida. Queria trabalhar e não largar os estudos. Para isso, passou a estudar à noite contrariando todos em sua casa, principalmente sua mãe. A busca pela educação formal marca a tentativa da protagonista em buscar sua interação com a sociedade. A luta pelo direito de trabalhar e estudar representa a única forma da mulher buscar sua emancipação. Essa foi a primeira tentativa da personagem em sair do seu ambiente restrito, se tornar um ser social. Essa etapa é frustrada devido a uma aventura que ela teve uma noite ao voltar da escola. Ela percebeu um homem, o bêbado da cidade, deitado atrás de uma cerca. Quando se deu por conta, Inês estava em cima daquele homem, beijando-o furiosamente. Quando ela cai em si, quase sem compreender como aquilo poderia estar acontecendo, ela volta para a casa e desiste de tudo.

A lembrança dessa noite vai lhe causar alucinações por um bom tempo. Ela nunca conseguira compreender como e por que aquilo aconteceu. Reflexo de uma tentativa inconsciente de emancipação também do corpo, Inês sente que no seu íntimo algo lhe falta ser preenchido para que possa ser uma mulher plena. Ela tem certeza que isso não acontecerá através do matrimônio nem pela maternidade como ocorrera com suas irmãs. Agora não trabalha fora, passa os dias a faxinar a casa. A rotina era fixa: limpar, fazer as compras, assistir à novela com a mãe, requentar o que sobrou do almoço e depois iam dormir. Sua relação com o pai não é muito falada, apenas que, mesmo morto, o sustento ainda vinha dele por ter deixado as duas com uma boa condição financeira. E a vida que tinha com a mãe passava uma ilusão de perfeição e é dessa aparente naturalidade que Inês quer fugir.

O aniversário de Inês faz irromper outras situações levam a narrativa a prosseguir por caminhos inimagináveis, até então, para a protagonista. É neste aniversário que ela toma consciência da sua situação feminina não só enquanto filha, mas também enquanto mulher. A mãe não se lembrava do

aniversário como sempre o fizera e logo procura reparar o erro, porém muito mais preocupada com o que suas vizinhas iriam dizer: “Não pensassem que ela era uma mãe assim tão desinteressada, tão comodista, que deixava passar as datas significativas” (14). O aniversário de Inês revela outro motivo a ser celebrado quando sua mãe, em meios aos preparativos, lembra-se que passara sete anos tentando engravidar até conceber Inês. A celebração do seu nascimento é na verdade a celebração daquela que conseguira cumprir o seu destino de mulher de forma plena diante a sociedade – ser esposa e mãe. Seu destino biológico e cultural estava cumprido.

Inês tem algum inconformismo dentro de si que vai, ao longo da narrativa, sendo revelado. Ao perceber a mão da mãe, ela afirma que “[e]ra uma mão de velha. E sua voz era uma voz de velha [...]. A mãe ficara estacionária tanto tempo ... era só ela que envelhecia dentro daquela casa” (16). É marcante quando Inês se percebe envelhecendo, talvez esteja até mais velha que sua mãe, reflexão que leva Inês a expor o seu discurso velado. Ainda que seja somente para o leitor, ela vai revelando aos poucos um desgosto por aquela vida criada pela sua mãe: “Sabia muito bem que seu interior era, na verdade, uma floresta densa, quente, barulhenta, molhada... porém isso a inquietava como um imenso, absurdo, total paradoxo” (16). A narrativa de Faillace expressa uma urgência que a mulher tem em lutar contra as forças de um sistema falido, mas que insiste em perdurar; contra a sociedade para reestruturar sua vida, de ter o direito a uma vida constituída por ela mesma. A partir da comemoração pela troca de idade começa a ser construída uma nova Inês mulher e filha.

A mãe passa muito tempo tentando arrumar-lhe casamento, mas todas as tentativas são frustradas, pois já que a mãe lhe acha fria, apática e sem-graça. Inês também se conforma, de certa maneira, com o seu destino de filha solteirona, que não se casara para cuidar da mãe. Seu conformismo perdura somente até o dia do seu aniversário: “Foi a partir dessa tarde e dessa noite, a tarde e a noite da confirmação de seu aniversário, que ela recomeçou a impacientar-se” (22). Ao sair de casa, à noite, para pegar um pouco de ar, Inês se senta embaixo de uma árvore, “Lá embaixo, a árvore estava viva e comia. Comia sempre, incessantemente” (23). Como a árvore, Inês se sentia viva apesar de sua aparência de filha doutrinada, de mulher cujo destino só poderia ser aquele mesmo. Mas o seu aniversário mudara definitivamente Inês. A árvore, assim como Inês, representa uma

constante regeneração. Assim como ela se nutre do solo ao qual está enraizada, Inês se alimenta de toda a tradição familiar que sua mãe insiste em perpetuar.

No dia seguinte, foi à cidade fazer compras, e na volta tem um relacionamento relâmpago com um desconhecido que ela conhecera dentro do ônibus. Inês segue aquele desconhecido até a casa dele e tem sua primeira relação sexual. Apavorada com o seu novo comportamento, ela afirma que “Preservara tanto tempo a sua virgindade, que esta acabara envelhecendo e desvalorizando-se. E sem propósito algum. Sem proveito algum para ela e para ninguém” (30). Ter seguido os dogmas culturais impostos à mulher não lhe trouxera nenhuma vantagem, pelo contrário. A virgindade tão valorizada pelo homem patriarcal, que almejava se casar com uma mulher jovem e virgem, agora tinha sido depreciada porque estava velha.

Esse episódio leva Inês a refletir sobre a sua identidade de mulher, “Deixara-se ir de um dia a outro, sem procurar saber alguma coisa. Sobre a vida. Sobre ela mesma. Agora não era ninguém. Mas nunca fora. Passara despercebida e embrutecera em sua solidão” (30). Deixar-se levar pela mãe lhe impediu de saber, de pelo menos buscar saber, quem ela realmente era. Inês sempre acreditara ser aquilo que os outros – sua mãe, suas irmãs, seus cunhados – pensavam e a faziam pensar que era. Inês não resolve se descobrir, saber quem era aquela mulher de 34 anos de maneira profusa, pelo contrário, busca saber quem é, mas da maneira que sempre foi, calada, comedida.

A partir desse ato impensado de Inês, ela começa a agir como uma mulher caçadora, indo atrás de homens que possam lhe satisfazer sexualmente. O primeiro e mais longo caso de Inês será com um feirante, um rapaz de pouco mais de vinte anos. Eles passam a se encontrar com frequência todas as segundas-feiras em um casebre no meio do mato. O rapaz passou a lhe ensinar, “Mas você não sabe nada mesmo? Desse tamanho e tão crua?” (34), atuando como seu mentor sexual. De forma carinhosa e com paciência, diferentemente do primeiro homem de Inês, esse ajudou Inês a ser mulher: “O rapaz era paciente e sentia-se orgulhoso em suas funções de monitor” (37). Inês é conduzida a percorrer as partes do seu corpo que ela ainda não conhecia e também a viajar pelo corpo masculino. Seu mentor lhe ensina a vagar pelos caminhos antes ermos de seu próprio corpo e pelo dele. Esse ensino foi tão profícuo que Inês se colocará numa posição muito superior nos seus relacionamentos futuros, decepcionando-se com os homens, aparentemente donos

da situação, quando na verdade ela não se sentirá satisfeita por nenhum deles depois do que aprendeu com o feirante.

Na narrativa, ocorre uma mudança quando Inês se desloca do seu mundo onde vivia isolada dentro de casa para o centro comercial da cidade. É lá que ela tem sua primeira decepção amorosa com homem do ônibus e o seu segundo caso de amor, o único bem sucedido durante toda a narrativa. Esses dois principais relacionamentos amorosos contribuem para a formação da personalidade social da protagonista: “Inês estava mudando. Cortou o cabelo. Bem curto, descobriu-lhe a nuca e as orelhas. A mãe protestou: ‘Mas que idéia mais estapafúrdia!. Já tens um jeito masculino.... Agora, com esse cabelo *à La homme*, estás muito pior!’”(38). A protagonista não se incomoda mais com os comentários de sua mãe e passa a agir de acordo com o que ela conhecia agora de si mesma. Nunca pudera escolher nem a roupa que deveria vestir, nem usar uma blusa de uma cor que ela gostava se a mãe não concordasse. Nunca pode descobrir do que gostava realmente. O processo de distanciamento da mãe para se descobrir quem a filha era nunca acontecera com Inês. Buscar elementos tão distintos do gosto da mãe permite à protagonista a construção de sua identidade pelo contato com o Outro, a alteridade permitirá Inês um autoconhecimento. Esse processo era conflituoso para uma mulher que até então fora obediente, mas ao mesmo tempo fundamental para a construção de uma nova imagem feminina para a qual o conflito de geração é fundamental.

Sua posição de filha educada não lhe permitia desobedecer à mãe, que depois da morte do pai, passou a fazer o que ele fazia, a repetir o mesmo mandamento patriarcal ao qual ela, como mulher, fora subjugada a vida toda. Inconscientemente, reproduzia na filha o mesmo que o marido lhe fizera. A mãe passou a exercer o papel do pai patriarca, uma vez que o que era mais importante era manter as aparências. Sempre preocupada com o que os outros poderiam dizer sobre sua filha, a mãe tentou, em vão, persuadi-la a permanecer na prisão que ela mesma ajudava a manter. Assim, como a honra do pai e do marido estaria em jogo se a mulher não cumprisse seus mandamentos, a mãe de Inês se via como aquela que herdara a função paternal dentro de casa. O novo comportamento da filha só atestava que ela havia falhado na sua tarefa de “mãe patriarcal”.

Ao ouvir os comentários da mãe sobre sua nova aparência, Inês

sabia que isso não era verdade. Tomava consciência de seus quadris largos, bem nutridos, de fêmea inconfundível... de seus seios redondos, bonitos... desmascarava a mentira de sua insipidez loura, o mito da morena misteriosa... e livrara-se aos poucos de seu disfarce de solteirona pacata. Foi abandonando as cores discretas que atenuavam seu colorido forte, ousou ser ainda mais vermelha, branca e loura. Comprou roupas de corte bem masculino, e surpreendeu uma mulher agressiva e muito feminina no espelho de seu quarto. (38)

As mudanças de Inês incomodaram até suas irmãs que nunca se preocuparam com a felicidade da irmã mais velha que vivia na clausura enquanto elas viviam na aparente liberdade de seus lares. Inês sempre acreditou que essa liberdade que o casamento trouxera para suas irmãs seria apenas momentânea, de fachada. Na intimidade, Inês via suas irmãs como reféns do mesmo sistema que a aprisionara na casa da mãe, a diferença era somente o seu algoz. A própria mãe reconhece que a liberdade da mulher, da sua fuga do espaço doméstico, era a fórmula para conquistar o seu espaço. Reconhecia que a mulher poderia pensar por si mesma: “Voltara a ir ao cinema, a ler... até pensava, de vez em quando” (38).

José Carlos, o feirante, teve de se mudar. Inês “sempre soubera que as coisas não durariam para sempre, mas tivera a confusa esperança [...] de readaptar-se a sua vida de antes, um pouco mais adulta, um pouco mais realizada, um pouco mais certa do que queria” (40). A ausência do feirante fez com que Inês percebesse que era observada pelas outras pessoas. Inês tentou outra vez, foi ao cinema e flertou com um rapaz bem mais jovem. Ela se sentia dona de si, muito diferente do seu primeiro encontro. Tinha aprendido muito com o feirante, o que lhe fez odiar a noite com um rapaz que pensava saber de tudo, mas que não sabia mais do que ela. Sentiu-se muito superior àquele menino. Essa nova tentativa de relacionamento a frustrou tanto que ela decidiu não sair mais de casa porque “não valia à pena”. O sexo passou a ser encarado por Inês assim como faz o homem, houve uma inversão de papéis. Era ela quem flertava, ela cobiçava somente os corpos: “Agora ela sabia. E a consciência exata do que se passava nela, ainda tornava as coisas piores, aguçava seus sentidos de modo quase doloroso. Não sou um animal – dizia-se. Porém, qual era a vantagem de não sê-lo?” (48).

A sua promessa de permanecer em casa não durou muito, “Saía três ou quatro vezes por semana, agora. Nem sempre arranjava um parceiro” (49). Inês se resignava com os homens por complicarem as coisas. Uma mulher que toma

as iniciativas nem sempre era vista com bons olhos nem pelos homens, muito menos pelas mulheres. O que Inês fazia assustava, havia nos homens certa desconfiança, um tipo de medo de perder o controle quando a mulher toma as rédeas de sua relação. Por isso, “Difícilmente ela se encontrava duas vezes com o mesmo homem. Confundia-os todos. Procurava não falar com eles, esquecê-los como indivíduos, buscar um grande parceiro coletivo” (50).

Repentinamente, a mãe de Inês comunicou que iria passar um tempo na casa da outra filha e que sua outra irmã viria conversar com ela: “Eu não queria. Mas todos acharam que a coisa estava indo longe demais... Espero que vocês não briguem – e aqui houve um murmúrio: ‘a memória do teu pai’” (52). Pela primeira vez o comportamento de Inês era digno de atenção, porque estava maculando os ideais patriarcais que a mãe preservava mais ainda na figura do pai morto. O comunicado da mãe acendeu em Inês uma repentina necessidade de fuga, de ir embora para bem longe dali. Num ímpeto, foi arrumar a sua mala. Mas os trinta e quatro anos que vivera aprisionada à mãe foram mais fortes do que ela podia imaginar. Sentindo uma tristeza profunda, Inês vai até o fundo do quintal e relembra quando era criança e se balançava na árvore. “Mas a quem ela estava procurando enganar? Agora não precisava mais. O lenço era de nylon. Forte” (53).

A escolha pelo suicídio para o fim da personagem se mostra como a única saída para a protagonista. Alguns críticos literários afirmam que na literatura de autoria feminina é muito frequente recorrer ao suicídio ou à loucura para o fim da sua protagonista. Essa forma cabal representa a sua falta de poder diante da opressão do sistema patriarcal ao qual ela pertence. A morte também pode ser vista como uma maneira de se punir por não ter conseguido superar os limites sociais que lhe foram impostos. Inês teve inúmeras tentativas frustradas de escapar de tais imposições, mas o seu final mostra que ela cede a elas. Há na possível morte de Inês um caráter duplice: se por um lado é punição, por outro acabou sendo a única possibilidade de se libertar da prisão do lar, de se libertar de uma “mãe patriarcal”, de fugir dos olhares de suas irmãs, cunhados e da vizinhança. Enfim, Inês poderia se decidir por ela mesma.

Nicole Loraux aponta o suicídio como um recurso para os infortúnios da vida, mas, sobretudo seria uma solução de mulher. A morte por enforcamento seria uma morte tipicamente feminina, muito recorrida nas tragédias gregas, como Jocasta, Fedra, Leda, Antígona (1988: 31). Outra característica da morte de Inês é o



uso de um lenço, que de acordo com Nicole Loraux seria objeto de adorno, sedução e também de morte. No enforcamento não há derramamento de sangue, por isso não haveria um processo de purificação. Loraux também associa a morte por enforcamento ao casamento, “ou melhor, à supervalorização da condição de esposa (*nymphé*) – e o suicídio sanguinolento à maternidade, pela qual, nas dores ‘heróicas’ do parto, a esposa se realiza plenamente” (1998: 39). O enforcamento pressupõe corpo a balançar, buscar alçar voo com sua morte e dessa forma conseguir liberdade. A morte de Inês não é narrada, ela é sugestionada, por essa razão não se vê o corpo de Inês, há uma presença silenciosa. Sua morte é o preço a ser pago por não ter adentrado ao mundo masculino das instituições em que a presença masculina dita regras e é imprescindível como o casamento e os filhos. A árvore também é associada por diversas culturas, à capacidade de procriação da mulher. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, há certos costumes em que mulheres estéreis amarram lenços vermelhos aos galhos de árvores como uma forma conjurar a má sorte (2007: 87).

Nesse conto, Tânia Jamardo Faillace faz uma reflexão sobre a condição da mulher e procura situá-la num novo espaço e momento – há sempre uma busca por outra realidade distinta daquela em que não podia ser sujeito, apenas objeto do sistema. Seu texto questiona uma aparente ordem, inserindo pelos conflitos internos e com seus pares, no caso sua mãe e irmãs, uma mulher que não mais ignora ou silencia a cultura a sua volta. Explicitamente, não foi revelado se sua mãe e irmãs sabiam o que Inês fazia fora de casa. Há apenas insinuações como quando todas as irmãs levam a mãe para jantar fora pela primeira vez e deixam Inês em casa. Quando a mãe, no final da narrativa, resolve ir morar com a outra irmã e avisa que viriam conversar com ela. De certa forma, a família passou ver Inês como uma subversiva já que, se não sabiam o que ela fazia, deduziram que só podia ser algo errado. Ao sair de sua posição passiva, Inês passa a incomodar e é quando, pela primeira vez, faz-se notada.

As mulheres representadas pela literatura a partir da segunda metade do século XX, mesmo que ainda não se tivesse conseguido uma conquista plena – mostram que o caminho fora aberto e que adiante deveria se questionar sempre, não aceitar imposições, mesmo que para isso se pagasse um preço muito alto por isso. Mas a ousadia que resplandece dessas produções atestam que o

preço que a mulher pagava ficando alienada ao mundo a sua volta era mais alto ainda e já havia sido debitado por muito tempo.

O desfecho dessa obra confirma o que Cristina Ferreira Pinto afirma: “o final da narrativa feminina resulta sempre ou no fracasso ou, quando muito, em um sentido de coerência pessoal que se torna possível somente com a *não* integração da personagem no seu grupo social” (1990: 27). A morte de Inês não acontece somente no final. Tentaram matá-la por trinta e quatro anos até que ela decidisse, finalmente, lutar pela sua vida, não mais vivendo a vida que sua mãe havia planejado para ela.

A mãe cujos ideais patriarcais ainda estão muito arraigados é representante da “Mãe Pata” ou como Clarissa Pinkola Estés chamou em sua obra *Mulheres que correm com os lobos* (1994) de “Ambivalente”. A mãe do patinho feio não conseguiu ficar com seu filho “diferente” porque assim ela não seria aceita pela sociedade e seus dogmas culturais. Estés afirma que a mãe que se rende aos desejos da comunidade em detrimento de seu filho representa aquelas que ao serem isoladas pela comunidade temem algum tipo de risco à sua vida (1994: 221). A mãe de Inês não consegue lidar com sua filha “diferente” devido à condição cultural na qual ela cresceu e aprendeu como ser mulher e mãe. Ao ver que sua filha não quer mais seguir esse modelo, quer romper com eles, a mãe se vê no dilema entre amar sua filha incondicionalmente ou seguir seu instinto de preservação. Com idade avançada, a mãe não encontra forças para romper com os ideais culturais que acabam se revelando mais fortes do que o amor materno. Logo, o instinto de preservação existiria, mas o amor materno não.

Outra interessante constatação é que a mãe de certa forma inveja a coragem que a filha teve ao quebrar os laços dessa maldição cultural. A filha, aparentemente, pode parecer derrotada, mas na verdade ela vence como uma guerreira batalhadora e ganha o prêmio por ter conquistado uma nova vida para todas as mulheres que virão de sua descendência. A sua mãe foi a última covarde. De acordo com Estés (1994: 222), a mãe inserida e normatizada pelos ideais culturais de sua sociedade vive o dilema entre ser aceita pela comunidade, o que evitaria serem ela e sua filha castigadas, e o amor instintivo de mãe. O que se viu em todos esses contos é que este último nunca aconteceu, atestando que o amor materno não é instinto e sim um sentimento nascido e regido sob imposições culturais, que se revelam muito fortes.

Mas como as mulheres, no caso desses contos, conseguiram romper as amarras culturais se uma mulher carrega como legado a imagem de sua própria mãe e tende a perpetuar os mesmos valores que ela teve? Esse complexo materno, chamado assim pela psicologia junguiana, pode ser rompido quando a mulher se emancipa principalmente ao ter acesso ao conhecimento. Isso irá lhe proporcionar meios para questionar os dogmas culturais que regiram os comportamentos de suas antecessoras, aqui, no caso, sua mãe. É necessário também que essa mulher-mãe tenha qualidades que em muitas culturas foram por muito tempo destinadas somente ao homem. A coragem é a primeira delas. Foi tendo coragem que as personagens de Sonia Coutinho conseguiram romper com a cultura da maternidade regida pelo patriarcalismo. O mesmo não acontece com a protagonista de Tania Faillace. Inês questiona, rompe com os grilhões culturais que regiam a vida da mãe e de suas irmãs mais velhas, mas ela não consegue viver na mesma comunidade que lhe acusa de infratora, e se suicida.

A cultura do patriarcado regeu os homens e também as mulheres por muito tempo, mas ela começou a fenecer quando se sobrepôs a valores morais que passaram a ser mais relevantes. Estés afirma que “quando uma mãe é forçada a escolher entre o filho e a cultura, existe algo de repulsivamente cruel e irrefletido nessa cultura. Uma cultura que exija que se prejudique a própria alma para fazer cumprir as proibições é na verdade uma cultura muito doente” (1994: 224). A crueldade dessa cultura já era sentida por muitas mães, mas é muito recente o surgimento daquelas que se encorajaram na empreitada de romper com ela.

Para se estabelecer uma poética da maternidade a partir dessas narrativas de autoria feminina, é necessário compreender como são estabelecidas as relações de mulheres com outras mulheres, com suas mães e com suas filhas e, até mesmo, suas irmãs. Também convém compreender como essas relações são reflexos do contexto social e cultural, levando-se em consideração outras questões, tais como: classe social, raça, gênero, entre outras.

Algo pontual para se afirmar é que essas narrativas acontecem dentro de um espaço, denominado por Elaine Showalter como “zona selvagem”. Uma vez que esse espaço “significa uma área só de mulheres, um lugar proibido para o homem” (1994: 48), a experiência da maternidade se configura como selvagem uma vez que ela só é permitida ao homem na sua condição de filho. E mesmo tendo oportunidade de adentrar esse espaço, a maternidade para ele habita

o campo do imaginário. Ter a chance de falar da experiência da maternidade de um lugar privilegiado, o da mãe para outras mães, esses textos resultam numa forma de arte genuinamente centrada na mulher, “cujo projeto comum é trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar” (Showalter 1994: 48 e 49).

Além dessas narrativas apontadas, há mais textos em que a mãe ainda procura determinar o destino de sua filha. Além dessa similaridade, o fato da filha não conseguir se desvencilhar de sua mãe austera pode marcar a falha de suas protagonistas em romper com ideais androcêntricos. Mesmo representado um espaço-temporal contemporâneo, tais narrativas evidenciam que os ecos do patriarcado são bem presentes e ainda apregoados pelas mães. Isso acontece, por exemplo, no conto “Cartografia”, de Cíntia Moscovich (2004). Narrativa em que a personagem, apesar de conseguir ser independente economicamente, ainda não cortou o cordão umbilical que a liga a sua mãe, desiste do seu curso de mestrado e volta a morar com ela.

Outra situação muito comum entre mãe e filha é a que vive a moça solteirona, como é chamada. São filhas que abdicam de tudo para se dedicarem exclusivamente a suas mães, quase sempre doentes, até o fim de suas vidas. Essas moças chegam à conclusão de que a maneira que vivem é totalmente sem sentido algum. Essa situação tratada no conto “Estela Dalva”, de Ivana Arruda Leite (2002) e em “Luar no beco”, de Maria de Lourdes Teixeira (1978). Essa situação reflete o dilema vivido por muitas mulheres que compreendem essa carga de cuidar da mãe como destino e cumprem com o compromisso, temerosas de serem castigadas.

Essas narrativas que ainda representam a mulher covarde e, por isso, infeliz, configuram um discurso absurdo para a mulher de hoje. Isso acontece devido à presença da matriarca, que procura dar continuidade ao poder do marido, ainda que na sua ausência. São filhas que também aceitam tal destino em obediência àquele que só existe pela permanência de seus valores patriarcais assumidos pela mãe. O conflito nesses textos é instaurado apenas na consciência da personagem. Uma vez que lhe falta iniciativa para dar novo rumo a sua vida, ela jamais verbaliza para alguém o seu desgosto com aquela vida, muito menos para a mãe.

Ao refletir as situações vividas por mulheres que, aparentemente, preferem permanecer subjugadas ao patriarcalismo e que impõe isso às demais

gerações de mulheres, os textos literários vão circunscrevendo certas características de uma poética da maternidade. Se isso é possível, tais textos poderiam configurar a primeira fase desse momento. Esses textos, marcados pelo conflito entre os dogmas de duas gerações de mulheres e que uma delas declara não mais estar satisfeita em reproduzir os papéis escritos por esses dogmas, datam um novo começo para o texto literário da maternidade. São narrativas que, apesar de evidenciar o sofrimento das primeiras mulheres a romper com o sistema, datam o fim de uma opressão feminina. Não são somente as personagens que marcam o fim e o começo de uma nova leva de protagonistas, mas, também, marcam uma produção de autoria feminina não mais disposta a compactuar com o discurso do dominante; essas escritoras não fazem mais parte do grupo silenciado e nem suas personagens. Não há, depois dessa conquista literária, mais a necessidade de encontrar o discurso silenciado diluído pelo dominante, pois esse já não mais impera. A conquista da autoria feminina passa, agora, a delinear outra perspectiva da própria história literária, objetivo primordial da Ginocrítica.

#### 4.9 AMOR DE MÃE, UMA MALDIÇÃO

O livro *A falta*, de Lucia Castello Branco (1997), trata de uma intensa e conturbada relação entre mãe e filha. Há mais de uma narrativa de curto fôlego nesse livro em que a história de Theresinha e sua filha é contada, são elas: “Cuja mãe não disse”, “A retirada”, “Nêsporas na garganta”, “Teresa”, “Introdução à mãe”, “Ela”, “As assinaladas”, “Um rio estreito entre nós”, “Armatia” e “A segunda vez”. Ao percorrer o conjunto desses contos, a ausência materna se revela como uma maldição de família passada de geração em geração.

Já se passaram vinte e três anos desde que a mãe partira para sempre daquela vida simples que levava com seu marido e dois filhos. O conjunto de narrativas analisado parte do reencontro com essa mãe e sua filha mais nova, agora com vinte e cinco anos. A mãe, depois da separação, casou-se de novo, teve três filhos e se tornou uma atriz famosa.

O primeiro conto, “Cuja mãe não disse” (7-12), é narrado em terceira pessoa. Esse é o único conto que depende da figura do narrador e ele se constitui elemento fundamental para se conhecer o íntimo das duas personagens, ele é a voz audível das suas memórias e lembranças. Os demais serão sempre

narrados em primeira pessoa, ora pelo olhar da mãe, ora pelo da filha. O reencontro de mãe e filha será marcado pelo não dito, por um discurso que reluta para se estabelecer, afinal elas não passam de duas estranhas que compartilham a mesma história, porém definida pelas armadilhas da memória. Principalmente as lembranças da filha. Por ter sido abandonada aos dois anos de idade, o que ela pensa saber e sentir sobre a mãe fora construído a partir de lembranças frugais de uma mente infantil, de relatos contados pelos outros e pelas notícias sobre a mãe, que, agora uma atriz famosa, são obtidas das folhas de jornais.

Uma criança de dois anos de idade não teria condições de formular seus pensamentos angustiantes em relação a sua mãe. Com o passar dos anos, a filha começa a entender o que se passou e cria a imagem de mãe que ela não teve. Admite que não conhece aquela mulher que agora está a sua frente, a quem ela chama de mãe. A filha revive as poucas situações em que a mãe esteve presente e muito mais aquelas marcadas pela sua ausência, recria aquilo que ela deveria ter pensado e sentido quando sua mãe partiu:

– Não sei – disse a filha. – Não sei mesmo se vai doer em você porque não te conheço e a minha memória é falha porque afinal eu só tinha dois anos e agora tenho vinte cinco e tudo o que sei de você é o que dizem os jornais sobre o seu estúdio, a sua gravadora, seu marido, os seus cinco filhos-peixinhos, [...] minha mãe, aquela mistura de madame Mim com bruxa Medéia que nem a beleza dos meus sonhos tem, meus Deus, como a vida é tão cheia de realidade.  
(9)

Há, em toda a narrativa em que mãe e filha se encontram dois momentos que se entrecruzam a todo instante: o do enunciado e o da enunciação. Este sempre dá pistas do que irá acontecer, o que será explicado. Com essas marcas é possível desvendar muitos mistérios que envolvem a alma sofrida não só da filha, mas também da mãe. Por ter sido esta que abandonara seu lar, ela é julgada e declarada culpada por esse crime, pois mães relapsas não são aceitas pela atual sociedade, uma vez que elas deveriam ser o modelo de perfeição. Mas essa mãe também sofreu e ainda sofre, o que é revelado entre um conto e outro, logo poderia haver um motivo capaz de absolvê-la. Como uma ação destruidora em cadeia, uma maldição passada de geração em geração na família de Teresa será revelada e ela passará a ser compreendida pela filha.

Teresa é o nome da mãe durante a enunciação: chique, elegante, imponente. Muito diferente daquela do tempo do enunciado: Theresinha. Um nome considerado pela personagem muito comum, por isso não combinaria em nada com as ambições daquela outra mulher que morava, naquele tempo então, dentro dela:

onde está o meu ar teatral da mãe das imagens do cinema e da TV, onde está o meu sopro angélico-diabólico que contra tudo pode já que contra tudo pôde naquela noite em que um tailleur me apertava a cintura e os meus dentes então mais brancos, recuperados por um tratamento dentário que aquele santo homem resolvera pagar (não, você não vai assim com esses dentes estragados pros braços do teu novo homem, tomo esse dinheiro, compra um tailleur novo e pelo amor de Deus cuida desses dentes). (8)

A imagem de Theresinha era daquela mulher de máscaras, que busca em seu guarda-roupa as inúmeras formas de representar, principalmente a de boa mãe e a de boa esposa. Por não estar mais contente com rotineira atuação desses papéis, Teresa larga seu “santo” homem, sua família perfeita para morar com outro e construir uma nova família. A troca de nome nesse momento da narrativa pode explicar, de certa forma, por que aqueles papéis nunca a satisfizeram. O nome de Teresa pode ter sido escolhido aleatoriamente, mas na sua origem grega ele significa ceifeira e caçadora. A opção deliberada de não ser mais reconhecida pelo diminutivo de seu nome, Theresinha, é a maneira de não mais minimizar as qualidades de seu nome. A substituição passa a ser uma característica sua, que para ser caçadora, primeiramente ela teve que ceifar algo, talvez a vida de sua filha.

É em meio desse turbilhão de lembranças que o reencontro acontece. A filha vai até a nova casa da mãe com o coração cheio de rancor, com a garganta prestes a desabafar todos os insultos que pudessem ofendê-la, mas as palavras não lhe saem da boca. Ela está a maquinar seu pensamento desde quando tomou consciência de que uma mãe não deveria agir assim pela absorção de um padrão de maternidade ideal criado pela sociedade. A filha sofre e diz em pensamento, da mesma forma acontece com sua mãe que também sofre e não consegue verbalizar o que sente:

Mas a mãe não desistia. Como também a filha que, apesar de seu jogo interno de verdade, bem que gostava um pouco daquele *script* Almodóvar depurado, com clichês sem muito pudor e com sua dose regular de melodramaticidade. Meu Deus, ela pensava, o que farei depois com essa cena, com essa vida tão cheia de realidade? (11)

Esse discurso que se realiza apenas no plano do pensamento é muito marcante nessa narrativa. Nem a mãe, nem a filha verbalizam, em nenhum momento, o discurso que foi por tanto tempo elaborado, o que justifica o título dessa narrativa: “Cuja mãe não disse”.

A menina, com a revisitação da memória, encontra a cena de sua vida em uma família aparentemente feliz quando ainda morava com sua mãe. Com o distanciamento temporal e seu amadurecimento, pôde, então, compreender o que tudo aquilo representou para ela: “E mesmo aos dois anos de idade a menina já podia compreender, não exatamente ali, mas depois, quando então revisitasse na memória aquelas cenas em torno daquele velho sofá esgarçado, em que tudo não passava de um incorrigível *script* barato” (12). Com a conversão das imagens gravadas em seu inconsciente e com tal distanciamento temporal, sua dor aumentará ainda mais. A razão a leva reconhecer que nunca foram felizes de fato, era uma doce ilusão da qual a mãe sempre tentara fugir. Viver nas telas um papel que não era seu até era aceitável, mas representá-lo em sua casa, em seu lar era insuportável: “a mãe já era uma personagem, um sol, um astro fulgurante, uma atriz” (12).

Ela não espera muito do reencontro com a mãe, mas sabe que ele precisa acontecer para esclarecer de uma vez seus sentimentos contraditórios. Um pouco antes do reencontro, a filha tem um sangramento muito intenso. Esse sangramento fora de tempo assume o caráter metafórico na narrativa. O sangue alude à parte emocional da alma humana, está vinculado a um estreito laço afetivo. Ao encontrar sua mãe, a hemorragia parece jorrar para fora a intensidade do seu desejo de tê-la, da plena relação mãe-filha, como se ali ocorresse o seu parto. Mas também, pode representar um desejo incontido de violência. A dor da rejeição que sentira por tantos anos é extirpada dessa maneira. O fato de ir ao encontro de sua mãe se mostra como símbolo de grande sacrifício para a protagonista, mas tal esforço ainda assim valeria a pena pela possibilidade de fazer nascer, ali, a sua mãe. É a esperança de poder transformar aquela mulher distante em algo mais próximo e, assim, suprir toda a sua falta. Precisava reencontrar a mãe para deixar



para trás vinte e três anos de vida baseados num possível relacionamento, numa memória que pode não ser a verdade, numa memória criada. A hemorragia da filha passa a representar um novo nascimento dela como mulher plena, que não estaria mais atrelada aos seus pensamentos.

O título “Cuja mãe não disse” se contrapõe à narrativa na qual quem fala mais é a mãe. No entanto, ele se refere ao que a mãe não disse ao longo de sua vida e ao que a filha sempre esperou ser proferido por ela: ouvir sua mãe chamá-la de filha. Esta fala bem menos durante o conto, há em seu pensamento um discurso de ódio, mas ao mesmo tempo covarde, pois só se instaura em seu pensamento:

Ou então o que, sua cretina, por que não fala, sua vagabunda, por que não diz pelo menos aqui que estamos trancadas e ninguém nos vê, por que não diz milha filha, por que não pega seus olhos de verdade, seus olhos reais como seu absurdo cigarro e olha pra mim de verdade e não através de mim, por que não desiste de uma vez desse cinema, dessa película barata que tanto terminamos, que jamais terminaremos de ensaiar? (11)

A filha ainda tem esperança de que aquele encontro possa transformar toda aquela situação, mas o que de fato acontece é a confirmação de seu triste pressentimento: sua mãe não aprendera a ser sua mãe. Ela havia aprendido a ser mãe de “cinco filhos-peixinhos” que tivera com o segundo relacionamento. Sua mãe continuaria a lhe oferecer “suas homeopáticas doses de inesperado amor” (9). O reencontro termina da maneira menos esperada pela filha, são conversas frouxas entre duas desconhecidas.

No segundo conto, “A retirada” (13-17), é narrada a saída do apartamento da mãe depois daquele reencontro de aparências, quando mãe e filha pegam um táxi para o aeroporto. Esse conto é narrado pela filha, que, decepcionada, vê que o mundo teatral da mãe persiste em reger seu comportamento de atriz, por isso, a filha acha que todas as falas da mãe são frases de efeito que não se encaixam naquela situação vivida pelas duas. São frases sem nexos, ditas para preencher um vazio que só aumenta naquela realidade tão teatral. Rever aquela mãe-atriz foi fundamental para que ela desconstruísse o mito de mãe que ela mesma havia criado e esperava ver naquele reencontro. Mas a protagonista se depara com uma situação totalmente falsa, como uma peça de teatro na qual a mãe

insiste em ter o papel principal. O que foi de grande valia para que ela desmitificasse toda aquela importância que creditava ao papel de mãe: “era então aquela que um dia eu não chamaria de mãe [...] De onde saiu essa mulher? [...] Ela também não era bonita como eu imaginava [...] cabelos de uma oleosidade quase repelente [...] a voz de uma estridência inesperada não me trazia um afeto, um nome, uma recordação” (14).

Durante o trajeto, a mãe tomou a mão da filha “com uma inusitada delicadeza, era então aquela que um dia eu não chamaria de mãe” (13). Assim, a filha antecipa sua decisão de nunca mais rever aquela mulher que é ao mesmo tempo tão íntima e tão distante dela. A filha poderia ter ido sozinha para o aeroporto, mas ir acompanhada pela mãe reforça para a protagonista a necessidade de ser abandonada por ela: “Mais uma vez ela me manda embora, mais uma vez vamos nos separar. Desta vez, quem sabe, para sempre” (14). A filha tem muitos problemas de saúde, sobretudo estomacais. Sua dor de estômago ela sabe, agora adulta e durante a despedida no aeroporto, que não é a sensação de fome que pensava ter, mas sim uma úlcera: “Essa dor se chama apenas dor. E talvez ela não passe de uma das múltiplas manifestações do abandono” (14). Ser abandonada novamente, agora adulta, propicia à protagonista uma maneira de romper não só com aquela mulher que se negava constantemente em ser sua mãe, como também lhe oportunizava expurgar aqueles sentimentos que poderiam interferir na relação dela com seus futuros filhos. Entender as razões do abandono é, também, poder ser curada de suas dores.

Há nesse conto um elemento místico, o hexagrama 62 do Tarô, nome dado aos 64 símbolos que constituem o I Ching. O de número 62 não foi usado aleatoriamente, ele representaria o sucesso para os pequenos, um momento em que ele seria recompensado pela sua persistência correta e esclareceria a relação entre o excesso e a carência, bem como harmonizaria essas duas faces do destino. A protagonista relembra sua persistência em saber o significado desse hexagrama pelo oráculo no momento que em que está prestes a se desvencilhar daquela mulher, que a partir de então ela se libertará. Ele confirma para a filha que ela fez tudo que estava ao seu alcance para ter a sua mãe de volta, e que a resolução desse conflito de certa forma suprirá, a partir de então, a sua carência materna.

O próximo conto que narra a saga do encontro/reencontro de Theresinha e sua filha é “Nêspervas na garganta” (22-27). Nele, a mãe relata como foi a sua saída de casa no ano de 1958 e, para isso, ela se transporta para aquela tarde de sábado na cidade de São Conrado e conta todos os planos para aquele dia fatídico para todos. Ao narrar os fatos que a filha tanto recrimina, Theresinha pode dar a sua versão da história.

Ela parece uma mulher que influenciada pelos novos comportamentos feministas toma coragem para dar outro rumo para sua vida, a qual ela acha totalmente sem graça: “Mas vou-me embora daqui. Esta cidade já não me comporta. Este apartamento já não é meu, não é meu este homem, não são meus estes filhos [...] Meu Deus, quando é que tudo começou?” (22). O relato apresenta uma mulher que até aquele momento fora guiada pelos padrões de uma sociedade burguesa, centrada agora no espaço urbano e que para isso precisa repetir ou incorporar ideais desse espaço social para ser classificada como adequada. Entretanto, essa mulher de repente se vê como aquela que fizera tudo sem pensar, que apenas repetia o que tantas outras faziam, mas que por alguma razão decidiu mudar.

Nesse conto, é a primeira vez que sua mãe é apresentada como vítima e não mais como aquela mulher fria a qual sua filha se referia. Ao se lembrar de sua infância, Therezinha revela: “Quando eu era menina e minha mãe para sempre me deixou, o que mesmo que senti? [...] mas agüentei firme [...] cresci, casei, cuidei dos irmãos mais novos para depois poder abandonar para sempre este homem bom. Um homem bom era tudo o que eu queria. Uma família. O pai e a mãe novamente juntos” (23). Depois de expor diversas razões para se convencer por que abandonara aquele homem bom, a lista de seus motivos não serve como justificativa alguma: “Vou-me embora porque ele é bom, e eu que sempre fui amarga como as nêspervas, jamais suportei um homem bom” (23). A protagonista abandona marido e filhos, não para buscar liberdade, querer aproveitar a vida como tantas outras fizeram naquele momento. Ela o faz para constituir outra família, com um “homem torturado com suas dores incuráveis” (23) com o qual ela terá cinco filhos e para os quais ela será uma mãe boa, abnegada, o ideal materno com o qual a filha do seu primeiro casamento sempre sonhara. Isso é muito inquietante no conto, trocar o que aparentemente é perfeito por uma relação que exige compartilhar dores e frustrações com o marido. Ela admite que talvez ele não seja um pai tão bom assim

como era o seu primeiro marido, “mas algo no seu olhar me diz que ele sabe (como eu) que a vida não pode ser assim tão rasa e casual” (24). Theresinha, que, nessa nova relação passa a se chamar de Teresa, não quer viver uma vida teatral também em casa, ela não quer ter mais uma vida com um *script* perfeito, pois acredita que isso deva ser relegado somente ao palco.

As mudanças do comportamento feminino a partir da década de 1960 podem servir para justificar as atitudes da personagem, embora a continuidade da narrativa também revelará outros motivos. Essa mãe que abandona seus dois filhos com o marido, pois este seria melhor “mãe” do que ela o fora, como ela afirma, se culpa pela falta de amor. Ao lembrar a sua infância, a mãe acaba relatando que também sofreu com a falta não só de sua mãe como também a do pai, e acabou sendo criada pela irmã mais velha. É nesse momento da narrativa que a verdadeira razão pelo sentimento de repulsa que sente pelo marido vem à tona. Por ser responsável pela irmã mais nova, Theresinha se casou com aquele homem para que a irmã tivesse um pai: “Casei-me com ele para proteger Margarida [...]. Casei com um homem-irmão, dei a ela um tio-pai e fizemos uma estranha família incestuosa” (25). Ao lembrar a sua responsabilidade em cuidar de seus irmãos, Teresa revela que se culpa pela irmã mais nova ter caído no mundo com o primeiro homem que lhe apareceu e ela não ter, no mínimo, tentado impedir. Essa experiência com sua irmã foi, de certa forma, a maneira de testar seus instintos maternos e que resultaram em fracasso. Assim, a protagonista se vê incapacitada de criar seus dois filhos, pois há um medo de fracassar novamente. Para reforçar a ideia de que alguém não pode dar o que não tem, a personagem não consegue viver nessa perfeição aparente de ter marido bom, um razoável padrão de vida, dois filhos e explica: “Por isso vou-me embora para sempre desta casa. [...] Vou-me embora porque não suporto olhar para duas crianças que me chamam de mãe como se isso fosse possível (25).

A narrativa dá pistas de que essa mãe desnaturada não deve ser julgada: “Tenho medo do passado, pois sei que ele me persegue como uma maldição” (26). Assim, essa mãe que não se encaixa no estereótipo cultural vigente dá indícios que podem existir outras razões para justificar sua frieza materna. Ao deixar a casa, ela descreve que as crianças fingem estar tudo bem, continuam brincando, porém: “não brincam eu sei. Como eu também não brincava no dia em que olhei nos olhos de minha mãe e eles tinham uma lágrima presa no canto” (26).

Somente no conto “As Assinaladas” (50-53) que o pecado da mãe é justificado. O conto é narrado pela filha que ao lembrar da história de sua avó passa a compreender sua própria mãe, aquela que junto com suas seis irmãs foram abandonadas pela mãe delas. Esse relato justifica a mãe se referir a sua sorte como uma maldição, da qual a filha busca, agora, escapar:

Tudo começou com minha avó, e hoje eu ainda sofro por isso. Boa parideira, ela teve sete. Sete filhas, sete meninas que cresceram à sua revelia. Sete cabritas pensava. Sete bezerras desmamadas, eu pensaria mais tarde. Sete mulheres estúpidas e desmesuradamente fortes que sobreviveram a seu desamor. Sete vacas, sete galinhas, sete bestas sem freio que arrombaram porteiras, atropelaram criancinhas, invadiram cidades, abusaram de suas moças e degolaram seus homens. (50)

Nesse conto, há ênfase em contar que a avó abandonou suas sete filhas à beira de um cais, quando partiu em um navio para nunca mais voltar. Ela também foi embora por não suportar um homem bom, mas que é descrito como um homem que falava treze línguas e que diante daquela mulher não conseguia proferir nenhuma palavra. A narrativa evidencia que esse comportamento da avó atuaria como uma maldição que suas filhas carregariam para sempre: “Deixava (pela segunda vez, mais uma vez) suas sete cabritas, agora já grandes e fortes, prenhes ou cheias de filhos que mais tarde elas também abandonariam, sentados na beira do cais” (51,52). A lembrança da neta que ainda muito pequena presenciara aquele abandono e depois de adulta compreendeu não só a atitude de sua mãe como as de suas tias se propõe a romper com essa maldição familiar: “Jamais serei uma delas” (53).

A história de Teresa e sua filha evoca a todo o momento alguns pressupostos da psicanálise. Isso fica mais evidente ainda quando ela relata que da mesma forma que abandonara seus filhos, ela também fora abandonada por sua mãe. Nancy Chodorow, ao resgatar os princípios de Freud, dá às teorias psicanalíticas, que foram por tanto tempo chamadas de machistas, um olhar pelo viés feminista e consegue, com isso, avançar e atualizar os estudos freudianos, principalmente ao que tange a relação mãe-filha. Ela e muitos outros estudiosos reconhecem o quanto a relação da filha com sua mãe na primeira infância pode influenciar a sua forma de maternar mais tarde. Isso foi demonstrado mais

calmamente no capítulo inicial desse trabalho, inclusive com apontamentos semelhantes feitos por Simone de Beauvoir.

Na análise dos contos, a retomada dessas questões parece ser de grande valia. Quando Theresinha passa a cuidar de sua irmã mais nova, ela busca inconscientemente voltar aos primeiros cuidados que teve com sua própria mãe na tentativa de reavivar o que aquela relação teve de melhor: os cuidados que a mãe dispensa ao seu bebê logo ao nascer. Chodorow afirma que a “maternidade pode ser um empenho (fantasia) de reparação dos males que a mãe cometeu (também fantasiosamente) aos filhos (seus rivais). Por outro lado, pode ser um modo de voltar à sua mãe por males (fantasiosos) que ela lhe causou” (1990: 120). Pode ter sido como uma tentativa de acertar as contas com sua mãe, que ela resolve cuidar de sua irmã. Claro que as razões para essa “maternação” entre irmãs revelam a Theresinha a impossibilidade de ser mãe, e a maldição passará para a sua filha, como um sistema cíclico sem fim.

Uma das mais recorrentes mágoas da filha no conjunto desses contos é em razão da mãe, em nenhum momento de sua vida, ter-lhe chamado de filha. No conto “Introdução à Mãe” (40-42), Teresa escreve uma carta que nunca mandará a filha, e é no vocativo dessa carta que pela primeira e única vez ela a chama de “minha filha” (40). Nessa narrativa epistolar a mãe admite: “jamais te perdorei não me amares assim como eu nunca te amei, mas como um dia amei minha mãe, entendes?” (40). Parece que aqui há a grande revelação de todo o conflito de gerações. Teresa confessa que amava sua mãe e que por isso tinha sofrido tanto com o seu abandono. Ela espera que a filha também a ame da mesma forma, porém acaba agindo da mesma forma que sua mãe. A diferença pode estar na idade em que cada uma foi abandonada. Teresa já era mãe de dois filhos quando sua mãe foi embora e sua filha tinha apenas dois anos quando ela resolve fazer o mesmo. Ela ainda menciona que a filha jamais poderá entender essa situação “porque quebraste o ciclo e tiveste filhos, um, dois, a quem não abandonaste, mãe, por que me abandonastes? assim os filhos não perguntam às mães, mas aos pais” (41).

Por ser uma carta que a mãe confessa que jamais a filha irá ler, somente o leitor passa a se condoer de Teresa. Ela é escrita quando a personagem já está velha, internada em um hospício. A carta não entregue fala de coisas que nunca foram ou seriam ditas como “minha filha” ou “querida mãe”. Mesmo

reconhecendo que nunca amara aquela filha, Teresa espera seu perdão para morrer em paz.

Nesse conto, mais uma vez a primogenitura da filha acaba por atestar seu destino. Assim com os contos de Sonia Coutinho, a mãe declara não gostar da sua filha mais velha: “minha filha, eu tive sete. e nenhum deles me dói assim como o espinho que és. (41). Com mais esse exemplo, é possível fazer uma leitura do papel que o nascimento de uma filha tem para uma mulher que não se sentia preparada para ser mãe. Em todos esses casos, a primeira filha é responsável pelo nascimento da mulher como mãe e se esta apenas seguia o ideal essencialista feminino, ela repudiará sua filha, e não é só por esta razão. A questão do primeiro filho ser do gênero feminino também colabora para que se compreenda que a mulher, que não queria ser mãe, foi responsável por colocar no mundo mais uma mulher que faticamente irá dar continuidade a essa “maldição” se não intervir conscientemente. É possível também afirmar que essa conjectura pertence a mulheres que se tornaram mãe na década de 1960, no auge das conquistas feministas, quando à mulher eram apresentadas outras opções além da procriação, mas elas ainda vislumbravam isso apenas como uma possibilidade e não uma certeza. Maldição esta que de fato foi radicalmente quebrada com a efetiva disseminação dos métodos contraceptivos na década de 1970. A filha de certa forma também percebe que o seu nascimento causou alguma coisa não muito boa em sua mãe: “Juro que não fui eu que a mandei para longe, juro que não fui eu quem engendrou essa cena, [...] juro que não desejei isso tão furiosamente como desejaria mais tarde” (48).

A memória infantil tem papel fundamental para a filha já adulta. O seu presente é constituído por uma vida criada a partir de *flashes* de sua lembrança de quando ainda era muito criança, com apenas dois anos de idade. O seu passado, na verdade, incomoda por não ser real. A protagonista duvida dele, pois ela, de certa forma, sabe que o passado foi moldado pelas tramas de seu inconsciente. Conveniente, ou não, para ela, as memórias vão se revelando à filha adulta um lamaçal perigoso de se acreditar. A filha-mulher, quando volta a ter contato com sua mãe, percebe que ela quer que sua memória se encaixe, faça sentido, que possa explicar toda aquela relação tumultuada entre as duas.

Esse novo relacionamento maduro entre elas revela que a memória da mãe é muito diferente da que a filha tem. A mãe volta ao passado de uma forma

mais serena. Ela não duvida do que viveu, para ela aquilo aconteceu mesmo, suas ações foram conscientemente tomadas. E isso parece incomodar muito a mãe, uma vez que ela desejaria que suas lembranças fossem, também, uma história que só ela criara, como fez a filha. Mas não foi isso que aconteceu, seu passado é muito concreto, real, tanto o tempo que viveu com sua mãe quanto o curto tempo que viveu com seus dois filhos do primeiro casamento. A sua separação não foi um sonho e, agora, lhe persegue como se fosse um pesadelo.

Para a filha, o olhar para trás evidencia cada vez mais que sua vida é uma ilusão, que suas lembranças foram forjadas pelo inconsciente de forma que pudesse agregar algum sentido para a construção da sua vida. A personagem já adulta se frustra quando ela começa a perceber o quanto de seu passado fora criado por ela mesma. Se fosse mesmo tudo verdade seria mais fácil odiar aquela mãe pelo que ela fez. Porém, essa dúvida dos fatos reais e os criados parecem diminuir a culpa materna, o que a filha não quer que aconteça. A separação de sua mãe aos dois anos de idade é a gênese de sua formação como filha e, tempos depois, como mãe. A sua memória passa a ser (re)construída a medida que ela é distanciada daquele ponto de formação.

O conto “Ela” (47-49) é o que mais traz à tona as memórias da filha filtradas pelo seu crescimento. Ele começa com a narradora dizendo: “Naquela época (e talvez em todas as outras que o véu do esquecimento ainda não cobriu)” (47). Assim, a protagonista assume, mais uma vez, que o que ela se lembra da mãe pode não ser confiável, pode ser criação sua, fruto da imaginação de uma menina machucada pelo abandono materno. Outro exemplo dessa memória construída pode ser visto com o seguinte trecho: “‘Ela vai embora’, eu pensava. ‘Desta vez ela vai’. E contava até trinta e sete” (47), coisa que uma criança de dois anos ainda não faz. Outro exemplo: “‘Essa mulher sofre de tédio’, eu pensava, pois ainda era uma menina e a escassez de palavras e sentimentos febris então me garantiam certa pureza” (48). E a protagonista vai revelando ter ciência de que muito do que ela pensa saber e sentir sobre a mãe pode ter sido orquestrado ao longo do seu amadurecimento.

Às imagens infantis foi dada voz enquanto a menina crescia, alimentando seu sentimento de rejeição, graças aos relatos de seu irmão mais velho. O irmão, cujas lembranças não têm espaço nessa narrativa, é o que trará



racionalidade para lembranças inconscientes que ficaram guardadas no íntimo da memória da irmã:

Eu, como sempre, nada saberei dizer sobre o sentido ou sobre os fatos. Meu irmão, ao contrário, aquele que tudo viu e tudo soube, não se cansará de repetir, para meus ouvidos surdos, essa cena desmesurada da infância: nossa mãe tentara escrever ali, justo ali naquela massa de cimento fresco, a palavra que seus não-gestos nos impediram de pronunciar: – mamãe. (63)

Maurice Halbwachs afirma que não é possível recordar os fatos vividos por uma criança na primeira infância, e isso por que suas impressões ainda não foram formadas por um ente social (2004: 42). Então, a lembrança de ser abandonada aos dois anos de idade só existe porque o fato foi recontado para ela, quando já era maior. No conto, o relato daquele dia é recontado pelo seu irmão mais velho, que será responsável também em reviver outros momentos que os dois passaram com a mãe, como por exemplo, os raros e curtos passeios que faziam com ela. Mesmo que a pequena filha de apenas dois anos se lembrasse mesmo do dia em que a mãe saiu de casa para nunca mais voltar, foi através de intervenções de outros que ela foi capaz de atribuir algum sentido aquele evento. Possivelmente pelas incursões do pai e do irmão.

Sobre essa capacidade de reter uma memória puramente individual, mesmo tendo outras testemunhas de um mesmo fato, Maurice Halbwachs diz:

Mas será que não existem lembranças que reaparecem sem que, de alguma maneira, seja possível relacioná-las com um grupo, porque o evento que reproduzem foi percebido por nós enquanto estávamos sós, não em aparência, mas realmente sós, cuja imagem não se desloca no pensamento de nenhum grupo de homens, e que nós recordaremos deslocando-nos para um ponto de vista que não pode ser senão o nosso? (2004: 41).

Por essa razão, a memória coletiva dos personagens não é a mesma. Halbwachs afirma que, na base de todo o pensamento social, haveria uma consciência puramente individual ao que ele chama de “intuição sensível” (2004: 41). A percepção de um fato vivenciado por mais de uma pessoa permaneceria individual, e seria capaz de afetar a escolha do que guardar. Por outro lado, “não há na memória, vazio absoluto, quer dizer, regiões de nosso passado saídas de nossa memória de sorte que toda imagem que ali projetamos não pode agarrar-se a

nenhum elemento de lembranças e descobre uma imaginação pura e simples, ou uma representação histórica que nos permaneça exterior” (Halbwachs 2004: 81).

O discurso, a fala proferida, poderia ser a chave para solucionar o mistério da memória da filha. Uma vez que ele não acontece, ela tem que solucionar isso sozinha ao confrontar a realidade que ela presencia agora com a mãe com a imagem materna do seu passado, de suas lembranças. Embora essas lembranças do passado com a imagem do presente concreto venham de fato confirmar muito da sua memória infantil, o presente leva a personagem a percorrer outros caminhos da sua memória que a fazem recuperar outras imagens de sua mãe. Sobre os fatos presentes que podem afetar a construção de uma lembrança, Ecléa Bosi afirma:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. (2009: 55)

A lembrança de seu passado, criado ou não, inflige diretamente na filha adulta. Duvidar dos fatos é o mesmo que duvidar dela mesma, de sua identidade, o que leva a personagem a entrar em crise. Voltar a ter contato com sua mãe, além de reorganizar suas lembranças, propicia a ela reconfigurar sua identidade de mulher, filha e mãe. Ter paz com sua própria história, mesmo sendo ela horrível, traz alívio, marca um novo recomeço para que no futuro esse tempo se revele uma lembrança tranquila a se contar.

Durante o reencontro das duas, as lembranças da filha, formadas a partir de uma memória infantil forjada pelos seus interesses, vão ressurgindo à mente à medida que ela se aproxima de sua mãe. Ela corre o perigo de com esse reencontro destinar suas memórias ao ficcional. Sua mãe, a outra personagem presente no momento que aquelas memórias foram registradas, representa a outra chave do enigma que a filha pode não querer saber. Ela é o outro ponto de vista, e a aproximação das duas aproxima também as memórias que cada uma guardou daquele momento. A filha, porém, faz questão de revisitá-las todos os dias, enquanto sua mãe procura afastar-se delas. As duas personagens estão em direção opostas àquelas memórias, mas que o reencontro força cada uma assumir uma

posição: a mãe deverá sair de sua amnésia intencional, e a filha dar contornos mais “reais” para as lembranças que lhe perseguem. Uma afirmação de Maurice Halbwachs contribui para esclarecer essa discrepância das lembranças de cada uma:

Pode ser que essas imagens reproduzam mal o passado, e que o elemento ou a parcela de lembrança que se achava primeiramente em nosso espírito, seja sua expressão mais exata: para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias. [...] Num ou noutro caso, se as imagens se fundem tão intimamente com as lembranças, e só elas parecem emprestar a estas sua substância, é que nossa memória não é uma tábua rasa, e que nos sentimos capazes, por nossas próprias forças, de perceber como num espelho turvo, traços e alguns contornos (talvez ilusórios) que nos devolveriam a imagem do passado [...] é preciso trazer como que uma semente de rememoração, para que ele se transforme em uma massa consistente de lembranças. (2004: 32)

A memória é “criada” levando-se em consideração o sentimento que ela envolve. No caso das duas personagens de *A falta*, o sentimento catalisador foi diferente para cada uma. Enquanto a mãe saía de casa para se sentir livre, poder ter outra vida, a filha sentirá o extremo oposto, que sua vida, dali em diante, será marcada pelo sentimento de ter sido abandonada por aquela que lhe era o único porto seguro. A figura do pai, nesse caso, mais uma vez é omitida, até mesmo da lembrança da filha. Como marido, ele serviu para a mãe como o principal motivo para abandonar o lar e, portanto, aparece constantemente nas suas lembranças uma vez que ele é a desculpa que a mãe tem para não se condenar pelo que fez. Nas lembranças da filha ele nunca aparece, pois não foi capaz de compensar a falta materna em sua vida. São motivos muito distintos que levam o pai surgir e desaparecer da memória das duas protagonistas.

No conto “Armatia” (65-68), há um novo reencontro entre mãe e filha vinte e cinco anos depois. Durante esse evento, são retomados os discursos silenciosos, aqueles que nunca serão nada além de intenções, possíveis diálogos que poderiam acalentar a vida das duas e que, todavia, não acontecem:

‘Sim, filha minha, é chegada então a hora da amartia. Toda a minha vida foi a hybris: os Deuses e os não-deuses todos a meus pés. Mas um dia, hija, amartia haveria de chegar. Eu sempre soube. Eu sempre nunca esperei por esse momento, e agora estás aqui. Do que queres mais que eu me arrependa?’ Assim não disse a mãe porque não lhe cabia dizer nesse momento. (65)

A *harmatia* é compreendida na tragédia como o erro de julgamento cometido pela personagem ao estabelecer sua ação (cap. XIII da Poética). A ignorância do herói o leva ao erro e tal reconhecimento acaba sendo a tentativa de se obter perdão. Durante todo o conto, a mãe procura o perdão da filha, mas o discurso não dito impossibilita que isso aconteça: “Sim, esta é minha filha, esta a determinação das mulheres do meu sangue, este o fôlego que todas nós temos, esta a *hybris* que nos faz assim determinadas, mas um dia, hija mia, é chegada a hora da *armatia*, e como te verás diante da mãe doente talvez morta a te pedir perdão? Então não perdoarás?”(66). Mas há falta de palavras ou de coragem para que uma das duas tome voz. Mãe e Filha preferem que fique assim como está, as feridas abertas esperando que o tempo as cure.

Muito da relação filial passa a ter outra valoração quando a filha se torna mãe também, e assim toda aquela situação tumultuada entre as duas é compreendida. É como se a filha não só passasse a compreender o comportamento da mãe como também se considerasse capaz de perdoá-la: “pude compreender a *armatia* e dizer para minha mãe: pode passar, mamma, passa adiante que o caminho é teu [...] Passa, madre mia, para que eu possa passar também um dia medianamente feliz”. O perdão que a filha libera vem lhe dar paz, enfim.

No último encontro das duas personagens, e provavelmente o último, a mãe está com setenta anos, em uma cama de hospital. Ela telefona para que a filha vá ao seu encontro, pois revê-la é o seu desejo antes de morrer. Uma diferença marcará esse encontro já que aquela filha não é está carregada de magoas e ela também era mãe de uma menina que já não era tão pequena. Ela parira mais uma que poderia correr o risco da maldição. A Filha também se separara, estava no segundo casamento. Mesmo tendo se passado tanto tempo, ela ainda deseja ouvir o que sempre sonhou que sua mãe falasse, ou o que ela achava que as mães deveriam falar principalmente aquelas que erraram: “*Clínica de dor*. Curioso nome. Pelo menos dessa vez não se tratava de um hospício, ou de um sanatório. Pelo menos dessa vez a dor estava em questão. Quem sabe poderíamos, pela primeira vez, falar de verdade de algo que de verdade se passara ou não se passara entre nós?” (71).

Ao ver sua mãe doente na cama, bem debilitada, a palavra “mãe” não consegue ser pronunciada. Quando chega, os cinco “filhos-peixe” estão todos no quarto, são filhos de outra mãe, não daquela que ela conhecia como sua. Muito

debilitada, sua mãe já não fala e espera que seja compreendida. Mas o que ela compreende de vez é que aquele não era seu mundo, aquela não era sua Mãe:

Despedi-me educadamente de todos e me aproximei, cautelosa, do leito de minha mãe. Não ousei beijá-la, ou tocar sua face fria. Em vez disso, apertei com suavidade seus dedos secos e supliquei aos céus para que aquela história terminasse assim. Sentada no ônibus, curiosamente na mesma viatura que me trouxera até aquela cidade insólita, eu já não pensava nada. Mas uma doçura inesperada fazia-me passar a mão no ventre e sentir ali, pela segunda vez, uma criança. (73)

Na ausência/presença da mãe, a filha construiu tudo aquilo que foi ou poderia ter sido a relação entre mãe e filha. É na falta da mãe que a filha irá se construir, se tornar. Ela, como um vaso, emprestando a analogia de Heidegger, agora precisa ser preenchida para que haja uma função, uma razão de ser. Passar a vida abarcando um vazio que não lhe trouxe significado de ser alguém, mas preencheu o seu vazio com outro vazio. A busca da mãe durante toda a sua vida não foi suficiente para encontrar a matéria que a preencheria. Foi quebrando esse vaso e se reconstruindo na maternidade que a filha se encontrou plenamente com a sua própria mãe, mesmo na sua total ausência. A quebra do vaso, e aqui também visto como a quebra da maldição das assinaladas, vai trazer um novo molde, uma nova razão de ser – o nascimento de uma mãe.

## CONCLUSÃO

*Numa sociedade convenientemente organizada, em que o filho estivesse até certo ponto a cargo da coletividade, a mãe tratada e auxiliada, a maternidade não seria absolutamente incompatível com o trabalho feminino (Beauvoir 1980b: 293)*

Se a pergunta embrionária desse estudo era saber se na literatura de autoria feminina brasileira haveria outras mães como D. Anita, que assumem sem pudor que não gostam de seus filhos e que há um filho preferido, a resposta é afirmativa. Existem sim e são muitas. Creio que com esse trabalho consegui investigar as razões sociais, culturais e, até mesmo, biológicas para compreender por que essas mães existem. Ao olhar para o texto literário, mais especificamente as narrativas de curto fôlego, foi possível ver o quanto os ideais feministas influenciaram na produção brasileira. E o tema da maternidade parece ter sido uma espécie de termômetro para medir tais influências, uma vez que repudiar a maternidade era uma das linhas de frente do movimento.

Os textos de autoria feminina estudados, ao longo desse trabalho, revelaram o quanto aquela imagem da Virgem Maria, muito comumente atrelada à maternidade, está distante das mães concebidas pelas autoras de contos no Brasil. Elas estão muito mais atreladas à imagem de Eva quando a mulher-mãe coloca sua família e seus filhos em segundo plano. Para essa mãe Eva, a busca de sua felicidade deve ser prioridade. Essa felicidade se traduz em ter uma carreira, não estar mais atrelada a um único relacionamento amoroso, ter total liberdade com o seu corpo. No entanto, durante a pesquisa, foi verificado que essa mulher, Eva, não está mais feliz que aquela, Maria, presa a uma ideologia patriarcal como se supunha.

Os textos revelaram que essa felicidade não pode estar atrelada somente às conquistas femininas no espaço público. Mesmo que distanciadas da feminilidade, atrelada à capacidade de reprodução da mulher, é dentro do espaço privado que a mulher passou a travar suas lutas contra ela mesma. Pelo fato da imagem maternal ainda ser associada a estereótipos femininos marcados, principalmente, pelo mito do amor materno, a mulher-mãe precisa agora resolver questões de ordem subjetiva. O conflito estaria dentro dela mesma e seguir ou não

pelo caminho ditado pelas convenções culturais passou a ser uma escolha exclusivamente sua.

Se o tema da maternidade foi recusado pelas primeiras feministas, ao retomá-lo, a mulher agora o faz como forma de marcar realmente a sua diferença. Com isso, ela pode reivindicar seu lugar de direito ao dar voz a essa experiência que até então era narrada pelo olhar masculino. A mulher foi além de falar da maternidade apenas como uma experiência prazerosa e comum a todas as mulheres. Da mesma forma se percebe que o outro extremo, narrar a história de mães que abandonam seus filhos também não se tornou um padrão nos textos de autoria feminina.

Se o objetivo de uma nova literatura de autoria feminina é narrar a mulher sob a sua ótica de ver o mundo a sua volta, essa poética da maternidade reúne características para retratar esteticamente essa condição feminina de forma repaginada. A maternidade pode até vir a ser um ideal de felicidade para algumas mulheres, e isso mostra que sua cultura particular nem sempre compartilha os ideais universais como um padrão fixo a ser seguido. Essa liberdade de escolha é que deve ser a marca da mulher moderna, e não somente substituir os dogmas patriarcais pelos feministas. São personagens em constante busca pela autorrealização e identidade por meio de outras experiências que podem incluir, ou não, a experiência da maternidade.

Essa nova maneira de olhar para a maternidade pode ser também uma marca exclusivamente feminina. Os textos literários são marcados agora por uma mulher que tem consciência de que o lar não mais impedirá o seu acesso ao contexto social. Essa poética da maternidade escrita por mulheres criou um espaço dentro de um contexto literário maior que possibilitou à mulher expressar sua sensibilidade sobre o tema, o seu ponto de vista. Ela passou a ser um sujeito de representação e não teve mais medo de constituir um olhar da diferença.

Se uma das primeiras iniciativas para se constituir um cânone de autoria feminina era se distanciar de temas domésticos e exclusivamente femininos, e aí se revela a opção de silenciar o tema da maternidade, a evolução do contexto literário e cultural mostrou que a mulher pode sim abordar tais temas, mas agora ele é uma escolha, e não mais sua única opção. Como Luiza Lobo afirmou, os textos de autoria feminina permitem apresentar um ponto de vista que enfatize a experiência vivida, tendo um sujeito da enunciação consciente de seu papel social.

Uma das grandes conquistas no campo da produção de autoria feminina foi a mulher poder se ver livre de suas personae, despir máscaras que antes se faziam tão necessárias. Esse novo olhar para a maternidade propicia trazer à tona o discurso silenciado, um discurso que permite não somente o homem, mas também a mulher conhecer a nova mãe. Ao tirar o “pano” que cobria esse discurso, a própria mulher pode se identificar com outras formas de maternidade. Assim sendo, o discurso literário realmente preenche os vazios, as lacunas da história tanto social quanto literária.

O tema da maternidade, mais do que qualquer outro, permite uma abordagem literária enfatizada na alteridade do eu em relação a si própria, uma abordagem que considera o que foi excluído por muito tempo, ou que foi mostrado pelo olhar pautado nos costumes patriarcais, e que, portanto, não traziam boas lembranças. Essa temática, de certa forma repaginada, possibilita um olhar mais compreensivo sobre a mulher.

Toril Moi (2006: 1739) tem razão em afirmar que o texto de autoria feminina deve tratar de temas do cotidiano das mulheres. O pensamento de Luiza Lobo, “o cânone da literatura de autoria feminina se modificará muito se a mulher retratar vivências resultantes não de reclusão ou repressão, mas sim a partir de uma vida de sua livre escolha” (1997: 7), mesmo que sua proposta preconize uma distância dos temas domésticos, permite afirmar que o mais importante hoje é essa livre escolha. A maternidade, mais do que qualquer outra experiência, é exclusivamente feminina. Não haveria outro tema em que a experiência feminina prevalecesse mais do que este. Isso é o cerne de toda abordagem ginocrítica, buscar saber o que nós mulheres queremos de fato saber e encontrar as respostas na nossa própria experiência.

O tema da maternidade foi, por muito tempo, associado a uma estereotipização da inferioridade feminina, mas ele, também, se revelou como a maior expressão da mulher. Os textos de autoria feminina, aqui analisados, são cheios de significados textuais imbuídos de história. Uma abordagem que possibilitou compreender os papéis que a mulher representa ao considerar o seu próprio ponto de vista. De fato, uma forma de crítica cultural permitiu atrelar as marcas desse texto literário ao contexto não só literário como também social e cultural para melhor compreendê-las.



É relevante afirmar aqui que a hipótese de se encontrar um *corpus* farto sobre essa temática não se concretizou. Pelo fato da família ter se deslocado para o centro das narrativas a partir da década de 1960, era esperado que as relações maternas também estivessem mais evidentes nas narrativas de curto fôlego. Porém, ao se buscar contos com essa temática, foi surpreendente descobrir que a mãe esteve ausente desse gênero na literatura escrita por mulheres. Essa ausência foi percebida ao agrupar os contos por décadas. Por exemplo, quatro dos contos selecionados foram escritos na década de 1960 e nove na de 1970. A suspeita não encontrou motivos que justificassem a sua ausência nesse período, a não ser devido à ditadura militar que regia o Brasil e talvez por isso as narrativas desse momento tenham assumido um tom mais denunciativo. Era esperado, então, que na década seguinte houvesse uma explosão de “mães”, mas não foi o que aconteceu.

A década de 1980 é a mais marcada pela ausência de representações maternas nos contos de autoria feminina. Dos setenta e dois contos apenas um foi escrito em 1985. Essa narrativa em particular, “A morte (a vida) no ventre” de Sonia Coutinho (1985), conta a história de uma mulher que não conseguiu manter o casamento e ela acredita que foi por não ter tido filhos. Não poderia ter exemplo melhor para exemplificar essa década marcada pela independência feminina em todos os aspectos. Logo, falar da maternidade não era consonante com os ideais daquele momento, mas o texto já anunciava que a mulher não se sentiria plenamente realizada ao eliminar a maternidade de seu projeto de vida. Os demais estão distribuídos nas duas décadas seguintes, com uma expressão muito mais acentuada para os anos 2000 quando aparecem mais de quarenta contos. A investigação para possíveis razões encontra nos estudos dos ideais feministas a melhor resposta.

Lutar contra o essencialismo biológico foi sempre o principal objetivo das feministas. De acordo com as mais ortodoxas, a maternidade deveria ser suprimida de suas vidas. Esse pensamento, se não convenceu a maioria das mulheres, no mínimo causou muitas dúvidas. As mulheres de fato negaram a maternidade, influenciadas, principalmente, pelas ideias de Simone de Beauvoir. Mas, o tempo passou e esse distanciamento temporal é de grande importância para poder se olhar os anos que passaram e avaliar como a mulher trabalhou essa questão e suas consequências. Nas artes, mais especificamente na literatura, essa

luta contra os ideais essencialistas foi absorvida, como se pode ver nessa divisão dos contos por décadas, pelas autoras brasileiras durante os anos de 1980. Juntamente com a liberdade da anistia, os ideais feministas foram pregados, muitas seguiram seus direcionamentos e se realizaram com eles. Mas a mesma manifestação artística revela que a recusa da maternidade também trouxe infelicidade. Essa situação foi mais trabalhada por Sonia Coutinho, mais especificamente em sua obra de contos *O último verão de Copacabana* de 1985. Um livro que trata da solidão feminina, tendo como personagens mulheres de meia idade que no passado haviam seguido à risca os ideais feministas e agora se declaram infelizes por isso.

As narrativas analisadas tratam da maternidade como seu tema central e com isso permitem vislumbrar a representação de uma mulher em seus múltiplos papéis: mulher, filha, mãe, esposa. Há, nesses textos, uma mãe que quer ser respeitada primeiramente como mulher, mas não nega a sua preferência pela maternidade. Essa situação pôde ser vista mais enfaticamente nos contos de Lya Luft.

As narrativas de Sonia Coutinho são as que mais trataram do conflito de gerações. É uma temática de repetição marcada pela antiga forma de maternidade pautada nos moldes patriarcais e a uma nova forma de ser mãe representada pela filha deveras influenciada pela abertura das conquistas feministas. Para isso, elas precisavam se conhecer antes como mulher, sujeito ativo de uma sociedade e de um relacionamento a dois antes de pensar em ter filhos. Uma mulher consciente de que a felicidade de seus filhos depende basicamente da sua, e a felicidade dessa nova mulher é bem diferente do que o fora para a sua mãe. As narrativas “Mortos os pais”, “Ovelha Negra e Amiga Loura”, “Orquídea”, “Mãe e filha (I)”, “Mãe e filha (II)”, todas de Sonia Coutinho, e mais “O 35º ano de Inês” de Tânia Jamardo Faillace, tratam dessa questão. Em todas elas, a mãe deseja passar para a sua filha a forma perfeita de ser mãe aos olhos do modelo patriarcal e a filha despreza essa forma de herança. A única solução para essa mãe, portanto, é castigar sua filha por isso.

Outra questão muito relevante é a da primogenitura. Em todas essas narrativas citadas anteriormente, mais em “Sem entrar em pânico”, de Sonia Coutinho, e até mesmo em “O fruto do meu ventre” de Lya Luft, os conflitos entre mãe e filhos se dão pela primogenitura. Mulheres que culpam seus filhos por elas

terem se tornado mães. O nascimento nessa situação marca o essencialismo biológico da fêmea, mostra que a mulher não tinha outra escolha a não ser aquela. Mesmo que aparentemente a mulher patriarcal defenda esse sistema, a sua relação com o filho mais velho é contraposta a sua relação com seu segundo filho. As narrativas mostram claramente mulheres que odeiam esses filhos por essa razão. Em um primeiro momento, parecia que esse sentimento era gerado devido à primogenitura ser da filha, mas o conto “Sem entrar em pânico” mostra a mesma situação com o nascimento de um filho homem. Há, sim, evidências que sustentam que o primeiro nascimento de uma filha mulher pode também gerar na mãe o sentimento de estar colocando no mundo mais uma sofredora, como ela. Seria mais uma mulher que teria que seguir seu destino biológico, como a mãe do sistema patriarcal teve de fazê-lo. Ou pode, até mesmo, haver um sentimento de inveja pela filha que nascia agora em outro momento, com novas perspectivas para a mulher que a mãe não teve. A mãe, assim, sabia que sua filha não teria que passar pelas mesmas dificuldades que ela teve.

Em vários momentos, as personagens primogênicas dos contos enfrentaram problemas de saúde, e, em muitos casos, eles eram relacionados às conflituosas relações com a mãe. Em “A mulher que perdeu muito na vida” e nos contos já citados, a doença é superada quando as personagens recorrem a algum motivo de fé, independente da crença. Essa superação não se dá pelo perdão, mas quando a personagem afirma que aprendeu a viver com o repúdio materno, quando ela aceita de alguma forma o desprezo de sua própria mãe. Mas quando ela compreende as razões que levaram a mãe a agir daquele jeito, a protagonista assume uma nova postura para romper com uma forma de maldição.

Outro personagem muito importante em todas essas narrativas estudadas, e também nas que estão na seleção, é o pai, mas ele não aparece. O pai não está presente na família, na vida dos filhos e nem na sua relação marital, e é nessa ausência que ele é notado. Ele pode até configurar como um personagem, como no caso do conto “Um copo de lágrimas”, descrito como uma figura apática, impotente, uma ausência-presença muito importante para uma poética da maternidade. Ele, muitas vezes, nem é citado, ou já morreu ou simplesmente não existiu, como no trabalho de Ivana Arruda Leite, “Mãe, o cacete”, que a pergunta que encerra a narrativa, “E pai... o que é um pai pra você?” (2004: 216), dá indícios de que todo o infortúnio que a protagonista creditava a sua mãe, na verdade, também

era devido à ausência da figura paterna em sua vida. Nas narrativas de *A falta*, de Lucia Castello Branco, um pai que fugia àquela imagem de macho dominante foi totalmente desprezado pela mãe. Ela queria um homem não tão perfeito, não tão bom. De certa forma, a aversão da mãe pelo marido se estendeu aos seus filhos. Já que são seus filhos que reavivam a lembrança constante daquele homem, a personagem mãe preferiu se distanciar deles. A sua função materna não mais impedia a busca pela sua felicidade e surge, assim, um novo exemplo da mulher que se coloca em primeiro lugar.

A figura do pai como o grande patriarca não tem lugar de destaque, nem nas narrativas que trabalham com a família patriarcal como a de Sonia Coutinho e Tânia Jamardo Faillace. O pai, a figura do companheiro, foi com toda certeza relegada ao ostracismo por essas autoras estudadas. Fica claro que isso foi uma resposta ao domínio patriarcal, ao longo tempo de subserviência da mulher ao seu pai e depois ao seu marido. As narrativas mais recentes, como a de Ivana Arruda Leite, assumem que a imagem paterna é importante, porém precisa ser repaginada. A figura do homem, como a própria pesquisa do IBGE mostrou, mudou muito ao longo dos anos. O seu papel como provedor exclusivo não é mais necessário, por isso o homem passa a entrar em crise de identidade: quais seriam as suas reais funções, para que ele serviria uma vez que a mulher não é mais dependente dele nem para cumprir o seu destino biológico? A perda de autoridade, de referencial paterno, já era apontada pela psicanálise como um dado importante para compreender os traumas humanos. Da mesma forma, a mulher que repudiou a sua presença para marcar a sua total liberdade também vem dando sinais de que não pode tudo sozinha. Estamos entrando em uma nova era, cujas amarras com o homem patriarcal foram quebradas, em que a mulher já provou muito coisa não só para si, como para os homens. Uma era em que a mulher precisa ainda repensar suas conquistas e em que o homem agora precisa saber sobre a sua nova identidade, o seu novo papel dentro do lar. A crise passa a ser androcêntrica. Porém, a família mesmo com todas essas mudanças permanece. A relação maternal é outra, pautada, primeiramente, em como a mulher se concebe como sujeito autônomo, para depois atuar nos demais papéis.

Essas narrativas revelam personagens mulheres que libertaram seus corpos antes atrelados exclusivamente ao destino natural de toda fêmea, para se tornarem resultado de suas escolhas. São narrativas que contribuem para romper

definitivamente os elos do mito do amor materno, uma vez que essas mães são consonantes com a pesquisa de Sarah Hrdy (2000) que afirma que a mulher pode amar seu filho da forma mais plena que esse sentimento possa ser, mas que isso não é inato. Nem todas as mulheres possuem esse amor incondicional antes do bebê nascer. Esse sentimento é construído levando em consideração muitos outros fatores, como já foi dito. São todas narrativas que subvertem as formulações patriarcais e cristãs sobre a maternidade. O resultado das análises evidencia que há uma problemática da maternidade, que essa instituição ainda precisa ter seus conflitos resolvidos. Conflitos que não são mais simplesmente entre mãe e filho/filha, mas entre a mulher e a mãe. O conflito agora precisa ser resolvido internamente uma vez que as barreiras culturais e sociais já foram transpostas. O objetivo da nova mulher-mãe “é menos a transformação das instituições sociais do que a relação de cada qual consigo mesmo – e em particular das mulheres em relação a si mesmas”, como bem afirmou Alain Touraine (2007: 159). Mulheres atrizes de suas vidas e de suas escolhas.

O papel materno continua sendo definido e valorado pela cultura, no entanto é a vez da mulher interferir na sua construção e não mais ser apenas um agente que o reproduz sem questioná-lo. O estudo dessas narrativas contribui, de certa forma, para desmistificar a figura da mãe, mostrando que é muito mais comum do que se supunha existirem mães que não amam seus filhos incondicionalmente.

A imagem da *La Pietà* ainda é o máximo da expressão de uma mãe devotada aos seus filhos. Talvez, por isso, essa imagem tenha sido recorrente nos textos: “La Pietà”, “Um copo de lágrimas”, “O que a gente não disse”. Às vezes servindo até mesmo como um pastiche da obra original, como em “Um copo de lágrima”, essa oposição entre tais formas maternas mostra o quão controverso pode ser o sentimento materno.

As configurações da maternidade não são iguais e as divergências se sobressaem nos estudos da crítica cultural. Essa análise almejava compreender como o tema da maternidade ganhou ou perdeu importância social em cada texto e suas possíveis razões. Isso só foi possível ao situar o texto cultural e historicamente, o que comprovou que as diversas molduras da maternidade são de fato fruto das forças culturais. A abordagem cultural que a Ginocrítica propõe permitiu que durante esse trabalho fosse considerado como a mulher concebe seu corpo, principalmente

a sua função reprodutiva sem deixar de considerar o ambiente cultural que influencia sobremaneira suas escolhas.

## REFERENCIAS

ALMOND, Barbara. *The monster within: the hidden side of motherhood*. Los Angeles: U of California P, 2010.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

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

\_\_\_\_\_. *O conflito: a mulher e a mãe*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980a. v. 1.

\_\_\_\_\_. *O segundo sexo: A experiência vivida*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1980b.

BERQUÓ, Elza. Arranjos familiares no Brasil: uma visão demográfica. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs). *Contrastes da intimidade contemporânea*. v. 4 de *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.p. 411-437. 4v.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 15. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRANCO, Lucia Castello. *A falta*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

\_\_\_\_\_. *Nunca mais*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL, Assis. *A nova literatura*. Rio de Janeiro: Americana, 1975.

BUGLIONE, Samantha; FEIX, Virgínia *As mulheres à margem no ano 2000*. Disponível em: <<http://www.social.org.br/relatorio2000/relatorio016.htm>>. Acesso em: 28 maio 2011.

BURKE, Kenneth. *Teoria da forma literária*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1969.

CALVINO, Italo. Introdução. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.9-18.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. The Brazilian Family. In: SMITH, T. Lynn; MARCHANT, Alexander (Orgs). *Brasil, portrait of half a continent*. New York: Dryden, 1951. p.291-311.

CÉSAR, Daisy da Silva. A contística de Sonia Coutinho e suas implicações identitárias. *Caderno de letras da UFF* (Dossiê: Preconceito linguístico e cânone literário), n. 36, p. 133-143, 2008.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 21. ed. , Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da maternidade: uma crítica a Freud a partir da mulher*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COLASANTI, Marina *A nova mulher*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

\_\_\_\_\_. *A mulher daqui pra frente*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

CORRÊA, Regina Helena M. A. *Leitoras a escritoras: uma viagem pelo ciberespaço*. Florianópolis: *Outra Travessia*, [2012]. no prelo.

COSTA, Maria Castilho Costa. O que estas severas senhoras têm a nos dizer? *O Mulherio*, São Paulo, v. 8, n. 39, p. 10-11, abr/maio, 1988.

COSTA, Maria Osana de Medeiros. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996.

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

COUTINHO, Sonia. *Último verão de Copacabana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

\_\_\_\_\_. *Uma certa felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. *Mil olhos de uma rosa*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ovelha negra e amiga loura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Os venenos de Lucrecia*. 3. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. *O eixo e a roda: Revista de literatura brasileira* (Belo Horizonte), v. 15, p. 127-135, 2007. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/er\\_15/er\\_15\\_rd.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_15/er_15_rd.pdf)>



DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidade no Brasil Colônia*. São Paulo: UNESP, 2009.

DUARTE, Constância Lima. A literatura de autoria feminina no modernismo dos anos 30. GOMES, Carlos Magno; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011. p.45-62.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. Dionísio de Oliveira Toledo. *Teoria da Literatura, Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1970. p.157-168.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, propriedade privada e do estado*. São Paulo: Escala, s/d.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mito e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FAILLACE, Tania Jamardo. *Vinde a mim os pequeninos*. Porto Alegre: Lume, 1977.

\_\_\_\_\_. *O 35º ano de Inês*. 4. ed. Porto Alegre: IEL: CORAG, 2002.

FALÚ, Ana. Avanços e desafios. Ford Foundation. *O progresso das mulheres no Brasil*. Brasília: UNIFEM, 2006. p.7-9.

FÉRES-CARNEIRO, Terezinha; PONCIANO, Edna L. T.; MAGALHÃES, Andréa S.. Família e casal: da tradição à modernidade. In: CERVENY, Ceneide Maria de Oliveira, (Org). *A família em movimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.p.23-36.

FORNA, Aminatta. *Mãe de todos os mitos: como a sociedade modela e reprime as mães*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51 ed. São Paulo: Global, 2006.

FREUD, Sigmund. O tema dos três escrínios. *O caso de Schreber*. Artigos sobre técnica e outros trabalhos. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

\_\_\_\_\_. A feminilidade: o mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 263-295.

GARCIA-ROZA, Livia. *A cara da mãe*. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Era outra vez: contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GIACOMINI, Sonia Maria. A conversão da mulher em mãe: uma leitura do "a mãe de família". *Revista Brasileira de Estudos de População*, Campinas, v. 2, n. 2, p. 71-98, jul./dez., 1985.

GOMES, Carlos Magno. "A metáfora da viagem no Bildungsroman feminino". In: GOMES, Carlos Magno; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011. p. 101-115.

GORDIMER, Nadine. *Telling times: Writing and Living, 1950-2008*. London: Bloomsbury, 2010.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1995.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HELENA, Lúcia. Perfis de mulher na ficção brasileira dos anos 80. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990. p. 86-96.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SÜSSEKIND, Flora (Org). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7letras/ Fundação Casa Rui Barbosa, 2003.p.15-25.

HOHFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HRDY, Sarah B. *Mãe natureza: uma visão feminina da evolução: maternidade, filhos e seleção natural*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Seleção de Heloisa Buarque de Hollanda. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBGE. Censo Demográfico de 1960 – Resultados do universo. Disponível em: <[http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-20RJ/CD1960/CD\\_1960\\_Brasil.pdf](http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-20RJ/CD1960/CD_1960_Brasil.pdf)>. Acesso em: ago. 2011.

IBGE. Aumento da escolaridade feminina reduz fecundidade e mortalidade infantil. Disponível em: <[http://ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia\\_visualiza.php?id\\_noticia=580&id\\_pagina=1](http://ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=580&id_pagina=1)>. Acesso em: ago. 2011.

IBGE. *Síntese de Indicadores Sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira – 2010*. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/sinteseindicsois2010/SI\\_S\\_2010.pdf](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/sinteseindicsois2010/SI_S_2010.pdf)>. Acesso em: ago. 2011.

LACERDA, Lilian. *Álbum de leitura: memórias de vida, histórias de leitoras*. São Paulo: UNESP, 2003.

LADEIRA, Julieta de Godoy. Curriculum vitae. In: VAN STEEN, Edla (Org). *O conto da mulher brasileira*. São Paulo: Global, 2007. p.81-90.

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

LE BRETON, David. *A manufatura de crianças: Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. 3.ed. Campinas: Papirus, 2003. p.67-99.

LEITE, Ivana Arruda. *Falo de mulher*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. Mãe, cacete. Luiz Ruffato (Org). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.211-216.

LIMA, Luiz Costa. O conto na modernidade brasileira. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org). *O livro do seminário: ensaios*. São Paulo: L.R., 1983. p.173-218,

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOBO, Luiza. A Literatura feminina na América Latina. *Revista Brasil de Literatura*. Registros do Seplic (Seminário Permanente de Literatura Comparada, Departamento de Ciência da Literatura, Faculdade de Letras da UFRJ), n. 4, 1997.

\_\_\_\_\_. *Crítica sem juízo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamonde, 2007.

LORAUX, Nicole. *Maneiras trágicas de matar uma mulher*. imaginário da Grécia Antiga. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil Moderno. PROENÇA FILHO, Domício (Org). *O livro do Seminário: ensaios*. São Paulo: L.R., 1983. p.103-164.

LUFT, Lya. *O silêncio dos amantes*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MARTINS, Ana Paula Vosne. *O Estado, as mães e os filhos: políticas de proteção à maternidade e à infância no Brasil na 1ª metade do século XX*. Rio de Janeiro: Departamento de História da UFP, 2004.

MEDEIROS, Martha. *Tudo que eu queria te dizer*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MOI, Toril. "I AM not a feminist, but...": How feminism became the F-word. *PMLA*, 121, 2006. p. 1735-41.

MOISÉS, Massaud. *A história da literatura brasileira: modernismo*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 2001

MONTENEGRO, Tércia. D. T. Luiz Ruffato. (Org). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 263-275.

MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOSCOVICH, Cíntia. *Arquitetura do arco-íris*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

NASCIMENTO, Arlindo Mello do. *População e família brasileira: ontem e hoje*. In: ENCONTRO NACIONAL DE ESTUDOS POPULACIONAIS, ABEP, 15, 2006, Caxambú- MG. **Anais...** Caxambú- MG: 2006. Disponível em <[http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2006/docspdf/ABEP2006\\_476.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/encontro2006/docspdf/ABEP2006_476.pdf)> Acesso em: jul. 2011.

OITICICA, José. O que é o conto. In: TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 7.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p.158-159.

PACHECO, Ana Lucia Paes de Barros. *Mulheres pobres e chefes de família*. 2005. 260 f. Tese (Doutorado em Psicossociologia de comunidade e ecologia social) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia. 2005. Disponível em: <[http://teses.ufrj.br/IP\\_D/AnaLuciaPaesDeBarrosPacheco.pdf](http://teses.ufrj.br/IP_D/AnaLuciaPaesDeBarrosPacheco.pdf)>. Acesso em: maio 2012.

PATRICIO, Rosana Ribeiro. *As filhas de pandora: imagens de mulher na ficção de Sonia Coutinho*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

PEREIRA, Manuel da Cunha (Org.). *A palavra é... Mãe*. São Paulo: Scipione, 1993.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. São Paulo: UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. Introdução. Philippe Ariès & Georges Duby. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Vol.4 de *História da vida privada*. 5 vols. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.7-12.

PIÑON, Néida. *Sala das armas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

\_\_\_\_\_. *O presumível coração da América*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002

PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. 2 ed. São Paulo: Publifolha, 2010.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

PRADA, Cecília. *Estudos de interiores para uma arquitetura da solidão*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

PRADO, Danda. *O que é família*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

RAMOS, Ricardo. *A palavra é... mãe*. São Paulo: Scipione, 1990.

RAMOS, Tania. *Aventais não mais sujos de ovo: rerepresentações*. In: Simpósio Internacional de Letras e lingüística, 2, 2009.

RICARDO, Cassiano. *Marcha para oeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

RINNE, Olga. *Medéia: o direito à ira ao ciúme*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

RIVERA, Tânia. Um amor outro: ensaio psicanalítico sobre a feminilidade, criação e maternidade. In: STEVENS, Cristina (Org). *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2006.p. 173-201.

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

ROSSET, Clemént. *O real e seu duplo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RUFFATO, Luiz. *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SAMARA, Eni de Mesquita. A família no Brasil: história e historiografia. *História Revista*, Goiânia, v. 2, p. 7-21, jul./dez. 1997.

SAVARY, Flávia. Doce de Teresa. *25 sinos de acordar Natal*. São Paulo: Salesiana, 2001. Disponível em: <<http://www.flaviasavary.com/pdf/docedeteresa.pdf>>. Acesso em: set. 2011.

SCHOR, Naomi. This essentialism which is not one: coming to grips with Irigaray. *Bad objects: essays popular and unpopular*. Durham: U of Duke P, 1995. p.44-60.

SCHWARZER, Alice. *Simone de Beauvoir hoje: entrevistas concedidas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

SHOWALTER, Elaine. Towards a feminist poetics. Mary Jacobus, org. *Women writing and writing about women*. London: Crom Helm, 1979. p. 22-41.

\_\_\_\_\_. Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*, v.8, n.2, p. 179-205, winter, 1981.

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

\_\_\_\_\_. *A literature of their own: British women writers, from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago, 2009.

SIMÕES, Maria Lúcia. *Contos contidos*. Belo Horizonte: RHJ, 1996.

SOUZA, Candice Vidal; BOTELHO, Tarcísio Rodrigues. Modelos nacionais e regionais de família no pensamento social brasileiro. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 9, n. 2, 2001. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200006>>. Acesso em: 3 nov. 2011.

STEEN, Edla van. *O conto da mulher brasileira*. São Paulo: Global, 2007.

STEVENS, Cristina. Maternidade e feminismo: diálogos na literatura contemporânea. *Maternidade e feminismo: diálogos interdisciplinares*. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2006. p.15-79.

\_\_\_\_\_. O corpo da mãe na literatura: uma ausência presente. In: STEVENS, Cristina; SWAIN, Tania Navarro (Orgs). *A construção dos corpos: perspectivas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2008.p. 85-115.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. *Escrita de mulher e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: Unicentro, 2008.

TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais eu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

TOURAINÉ, Alain. *O mundo das mulheres*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

“Uma obra-prima desfigurada.” *Folha de S. Paulo*, 22 de maio de 1972. Disponível em: <[http://almanaque.folha.uol.com.br/mundo\\_22mai1972.htm](http://almanaque.folha.uol.com.br/mundo_22mai1972.htm)>. Acesso em: 31 jan. 2012.

VIANNA, Lucia Helena; GUIDIN, Márcia Lúcia. *Contos de escritoras brasileiras*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

\_\_\_\_\_. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Mulheres, 2007.

WALDMAN, Ayelet. *Bad mother: a chronicle of maternal crimes, minor calamities, and occasional moments of grace*. New York: Doubleday, 2009.

WEINBERG, Monica. A mãe perfeita é um mito (Entrevista com Elisabeth Badinter). *Veja*, São Paulo, v. 44, n. 29, p. 17, 2011.

WIERZCHOWSKI, Leticia. O morro da chuva e da bruma. In: RUFFATO, Luiz (Org). *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.343-364.

WINNICOTT, Donald Woods. *Os bebês e suas mães*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005. p.275-83.