

A MULHER NA OBRA DE HELENA PARENTE CUNHA: A EMANCIPAÇÃO E SEUS LIMITES

Rodrigo Emmanuel Araújo LEÃO*

INTRODUÇÃO

Não é preciso trazer à tona toda uma teoria literária para chegarmos à conclusão de que a literatura é um espaço onde os papéis sociais podem ser representados, de forma muito semelhante ao que acontece de fato em sociedade ou até mesmo da forma como os autores das obras literárias concebem estes papéis. No que se refere mais especificamente às mulheres, Silva (2006) nos mostra que o corpo destas sempre foi representado dentro da lógica da reprodução de valores historicamente validados e construídos. Ou seja, “a personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível” (CASTELLO BRANCO e BRANDÃO, 2004:11).

Neste contexto, seria de se esperar que as escritoras, quando representassem personagens mulheres na literatura, construíssem uma imagem diferente daquela validada pelos homens ou que procurassem fugir da representação do sistema familiar burguês que, conforme apontou Silva (2004b), foi duramente criticado pelas feministas.

É com base neste pressuposto que nos propomos a analisar as personagens mulheres construídas pela escritora Helena Parente Cunha, tomando como hipóteses básicas as idéias de que: a) a literatura parenteana mantém as mesmas estruturas representadas pelos homens, ou seja, mantém a representação de uma mulher apassivada, submissa, em concordância com a Ordem Falocêntrica e b) as personagens de Helena Parente Cunha, quando não se mantêm dentro desta ordem, lançam mão da violência lingüística, constituindo uma poética da agressão (que consiste no uso de recursos formais da linguagem para a construção de uma prática insurreissiva, que tem como principal arma a violência verbal) para tentar uma reinserção desta mulher na Ordem, de uma forma mais liberada. Pretendemos com isso descrever as representações de mulheres na literatura da escritora citada, especificamente em quatro obras: *Cem mentiras de verdade* (1990), *As doze cores do vermelho* (1998), *Claras*

* Graduando em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba. Este trabalho é parte de uma monografia, que por sua vez provém de uma pesquisa realizada com recursos do PIBIC/CNPq durante os anos de 2006 e 2007 e orientada pelo prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva.

manhãs de Barra Clara (2002) e *Mulher no espelho* (2003), para percebermos se a construção de utopias de saída é suficiente para a solidificação de uma prática emancipatória ou para colocar estas personagens-mulheres numa situação igualitária nas relações de gênero.

Para chegarmos ao que pretendemos, utilizamos como base os estudos culturais, mais especificamente os estudos voltados para as questões de gênero e sexualidade, bem como a psicanálise de orientação lacaniana.

Ao longo de nosso trabalho iremos trabalhar com conceitos que consideramos de extrema importância para a discussão que nos propomos elaborar. Tais conceitos são: *gênero*, entendido segundo a perspectiva da crítica feminista (masculino, feminino e homossexual); *representação*, inserida no contexto literário como a construção de determinada realidade através da linguagem; e *Ordem falocêntrica* ou *Ordem do falo*, pensada também segundo a perspectiva da crítica de gênero, como sendo a ordem dominante em que o homem é mantido como superior e a mulher e o gay como inferiores. Como referencial teórico adotamos principalmente as obras de Bourdieu (2003), para a compreensão da Ordem Falocêntrica; de Bataille (2004), no que tange ao conceito de erotismo; Moraes e Lapeiz (1984), no que se refere à pornografia – conceitos necessário à compreensão, definição e interpretação da poética da agressão; e Castello Branco (1991) e Castello Branco e Brandão (2004) para uma definição teórica do que seja escrita feminina.

O corpus a ser analisado foi escolhido obedecendo o critério temporal, de autoria e de representação, ou seja, selecionamos obras que foram produzidas por uma escritora mulher na segunda metade do século XX e/ou início do século XXI cujas personagens centrais fossem mulheres.

Com o corpus definido, elegemos como apropriado para o desenvolvimento da pesquisa o método qualitativo de coleta e interpretação dos dados, conforme apontado por Bardin (1977). Desta forma, os passos seguidos foram respectivamente, os de coleta, catalogação, categorização e interpretação dos dados.

MULHERES EM QUESTÃO: O QUE SE ESCONDE ATRÁS DO TECIDO

Durante a pesquisa catalogamos o número de quatro obras da escritora baiana Helena Parente Cunha, sendo elas *Cem mentiras de verdade* (1990), *As doze cores do vermelho* (1998), *Claras manhãs de Barra Clara* (2002) e *Mulher no espelho* (2003).

A partir dessa relação, definimos dois grupos para fins de categorização das obras, a saber: 1) obras que denotam uma mulher submissa e 2) obras que denotam uma mulher

emancipada. Entendemos como classificáveis na primeira categoria as obras que denotam uma personagem principal que não resista ao jugo à qual está submetida, bem como personagens cuja vidas dependam de um homem ou da família e que sigam todos os ditames impostos a elas pela ordem falocêntrica. Na segunda categoria, entendemos como classificáveis as obras em que a mulher subverte a ordem e não denota uma necessidade do homem ou da estrutura familiar típica da Ordem do Pai, bem como mulheres que, se inseridas na Ordem, lutem, resistam na tentativa de sair desta situação.

Com isso chegamos ao resultado de que das quatro obras analisadas, 2 (duas) apresentaram evidências de uma mulher submissa e 2 (duas) denotaram uma mulher emancipada, subvertendo ou querendo subverter a ordem.

Nos romances pudemos verificar duas obras com personagens emancipadas (*Claras Manhãs de Barra Clara* e *As doze cores do vermelho*) e uma com personagem submissa (*Mulher do espelho*).

Mulher no Espelho é a obra de Parente Cunha mais elogiada pela crítica. Neste romance, temos a história de uma personagem que se sente dividida entre o seu desejo de emancipação e sua felicidade enquanto submissa. Com uma infância difícil, sem o carinho da mãe – que a relegou aos cuidados de uma “ama de leite” - e sob o forte controle do pai, já adulta ela luta para manter a harmonia com seu marido, que a trai constantemente, e seus filhos, que são típicos adolescentes rebeldes.

No desenrolar desta história percebemos um trecho bastante representativo da submissão da personagem:

Quando meu marido chega do trabalho, sempre me encontra arrumada, banho tomado, roupa limpa, cabelo penteado, um pouco de pintura no rosto. O jantar pronto, ainda que a cozinheira tenha falhado. Quando ele chega, me quer junto dele. Para lhe dar o chinelo, preparar o aperitivo, conversar sobre problemas do escritório. (CUNHA, 2003:26)

no qual encontramos pelo menos cinco elementos que denotam com exatidão a submissão desta mulher: 1) o marido trabalha enquanto ela cuida do lar; 2) sempre que o marido chega em casa ela e a casa devem estar limpas e arrumadas; 3) O jantar deve estar pronto quando ele chegar, independentemente de qualquer contratempo; 4) é a mulher que deve entregar o chinelo e preparar o aperitivo, a fim de evitar qualquer desgaste do marido; 5) ela deve conversar com ele sobre os problemas dele, como se ela não tivesse problemas.

Como já tentamos evidenciar, a obra em questão tem o seu desenrolar a partir da cisão da personagem central em duas personagens, que, segundo uma conceituação lacaniana,

podemos classificar como *Moi* e *Je*, sendo que o *Je* corresponde ao *self* ou ao sujeito do *cogito* cartesiano, enquanto que o *Moi* corresponde ao sujeito conforme classificado por Lacan, que está mais para o inconsciente e sempre que pode irrompe deste para tomar posição (FINK, 1998). Aliás, toda a obra apresenta uma série de imagens em sua estrutura narrativa que explicitam uma referência ao “estádio do espelho” de Lacan (1998). Tal como já evidenciamos em outra oportunidade:

Neste texto, o autor defende a idéia de que a criança começa seu processo de estruturação do “eu” a partir da imagem que tem no espelho (imagem que pode não ser apenas do espelho, mas também de um outro semelhante qualquer). A partir de então, ela passa a confrontar a fragmentação que sente de si mesma com a completude que vê na figura à sua frente. Tal como na teoria lacaniana, a personagem de *Mulher no Espelho* vai se definindo a partir do confronto com uma outra personagem, que no fim acaba sendo um desdobramento de si mesma (LEÃO, 2007).

Salientando ainda que essa personagem do espelho (a mulher que escreve) é muito mais “estável” do que a outra.

No decorrer deste conflito com o seu desdobramento (esse *Moi* refletido no espelho, representado na mulher que a escreve) emancipado, a personagem retoma pontos da sua infância e revela a sua estrutura familiar. Neste ponto percebemos a presença de um elemento castrador: o pai, típico coronel, como o apontado por Albuquerque Júnior (2003), que não demonstrava qualquer tipo de amor ou carinho, que era temido e se fazia temer, principalmente pela filha; e acompanhado dessa figura castradora há também a evidência da ausência ou submissão da mãe diante dele. Uma estrutura que pode não ser considerada tão incomum, tendo em vista que, apoiado no discurso psicanalítico, Homans (1998) defende que a repressão da maternidade é um passo necessário para a inserção da mulher na ordem do simbólico, o que classifica intervenção como obrigatória para a relação da criança com a mãe. Porém, na obra em questão, além da simples intervenção, há um total (ou quase) afastamento entre a mãe e a criança. Tal fato cria toda uma situação propícia para que os filhos busquem um substituto para a mãe, dando espaço à figura da “ama”.

Em *Mulher no Espelho* o pai funciona como o principal agente de repressão, ao qual a protagonista (ou a mulher que é escrita) está sempre submetida. Este pai na infância é o seu pai biológico e na fase adulta o seu papel é transferido para seu marido, que assume na sua vida de casada as mesmas funções repressivas do outro.

O pai também é um elemento importante em *As doze cores do vermelho* e em *Claras manhãs de Barra Clara*, nesta última desempenhando uma força mais próxima à do pai de

Mulher no Espelho, já que mantêm total controle sobre a narradora e sobre a mãe da mesma. Contudo, diferente de *Mulher no Espelho*, nestas obras as personagens principais da obra se libertam desse jugo patriarcal ou então não são influenciadas por ele, como é o caso de *Claras manhãs de Barra Clara*, em que a personagem principal, a enfermeira Donana, escapa ao domínio do patriarca – isso se devendo em grande parte ao fato de Donana não pertencer ao núcleo familiar da narradora. A história é contada por uma criança que, assim como aconteceu com a personagem de *Mulher no Espelho* durante sua infância, sofre a repressão do pai. Donana era a enfermeira do lugar, conhecida e admirada por todos, e principalmente pela narradora, pelo grande cuidado que tem com os mais pobres e necessitados. Ela morava sozinha, não possuía vínculo familiar com nenhum dos moradores e era um típico modelo de feminista que, apesar de ser vista como mãe de toda a comunidade: “[...] mãe ela era não só das crianças que ela trazia para a luz do dia, mas de todos aqueles que atendia, para sanar alguma ferida do corpo ou da alma” (CUNHA, 2002:25), não se conformava com o espaço que os homens dedicavam às mulheres:

Se, por acaso, Mãe Donana passasse, ao ver os homens reunidos, aproveitava para chamar a atenção deles, sempre movida pelo intento de mudar hábitos cristalizados no tempo e que se prolongavam, sem nenhuma justificativa plausível (CUNHA, 2002:111).

Vale salientar que Donana, apesar de sua postura emancipada e emancipatória, tendo em vista que defendia a liberdade das mulheres, amargava a distância que mantinha de sua filha e mantinha em segredo completo a sua condição de mãe real, além da “Mãe Donana” da vizinhança. Os motivos reais da ocultação de tão importante fato não é revelado durante a obra, mas nos deixa concluir que ela receava a revelação da existência de sua filha para manter uma privacidade em relação à sua vida particular, ou então com vergonha ou medo da reação das pessoas quando soubessem que ela era uma “mãe-solteira”.

Dos romances parentanos, este último é o que se apresenta mais “tradicional” na estrutura do romance e menos flexível na constituição dos personagens. Enquanto *Mulher no Espelho* e *As doze cores do vermelho* apresentam uma fragmentação a nível de forma e conteúdo – através das falas conflitantes das personagens no primeiro e dos ângulos de narração e módulos de divisão do segundo – *Claras Manhãs de Barra Clara* apresenta uma estrutura convencional, com divisão em capítulos e seguindo uma ordem cronológica; e enquanto a mesma apresenta personagens planas, conforme a classificação proposta por Forster (apud COUTINHO, 1978), as outras duas apresentam personagens redondas, que

estão em constante transformação no decorrer da narrativa.

Os módulos de divisão e os ângulos de narrativa a que nos referimos em *As doze cores do vermelho* é uma das características mais inovadoras e marcantes do texto de Parente Cunha. Primeiramente, ao invés de capítulos, o livro é organizado em módulos, sendo um a cada duas páginas – de modo que ao abrir o livro se visualiza todo um módulo. Em seguida temos a divisão por ângulos, três a cada módulo. No primeiro ângulo temos uma narrativa em primeira pessoa e no tempo verbal do pretérito, no segundo uma narrativa em segunda pessoa e situada no presente, e no terceiro temos uma narração em terceira pessoa e situada no futuro. Do ponto de vista estritamente formal, esta estrutura favorece um contato diferenciado com o romance. O leitor, até então acostumado a leitura convencional, agora poderá ler o livro de diversas maneiras (seguindo os módulos, seguindo apenas um dos três ângulos de cada módulo, de trás pra frente, etc.) e terá sempre uma experiência diferente no contato com o texto. Além do mais, tal estrutura ainda *mimetisa* uma fragmentação na vida da personagem, uma incompletude em busca daquilo que irá completá-la mas que nunca é encontrado, isso porque, tal como afirma Lacan (1985), a mulher é constituída por uma falta fundamental.

Enquanto a personagem de *Clara Manhãs de Barra Clara* não deixa transparecer aos outros personagens que tenha sido reprimida em algum momento de sua vida, a personagem de *As doze cores do vermelho* tem sua emancipação reprimida durante algum tempo. Na adolescência e infância ela não conseguia entender os ditames da sociedade patriarcal e passou a aceitá-los após a morte de seu namorado. Porém, já casada com outro homem, ela traz à tona os questionamentos e reaviva o antigo sonho de ser pintora. Objetivo que alcança e consegue como conseqüência sua emancipação, já que se torna uma artista famosa, depende de seu próprio trabalho e sua vida não fica mais dependente de marido e/ou filhos.

Durante esse caminho, há um momento da obra em que fica claro que a personagem chega próximo de uma grande felicidade. Este momento é apenas em sua juventude, quando ela conhece o já citado namorado. Como já dissemos antes, segundo a psicanálise a mulher é incompleta. Isso porque algo nela falta, algo que não consegue ser simbolizado pela linguagem. Assim, diferente do homem, que consegue ser completamente “traduzido” simbolicamente, a mulher fica com um eterno furo, algo que não é possível de ser colocado na linguagem e mesmo assim continua existindo. Para suturar esta falta, a mulher busca um objeto que irá suturar essa “falta”. No caso da personagem de *As doze cores do vermelho*, podemos entender que o objeto que veio a suturar a falta dela foi justamente esse namorado da juventude. Com a morte do namorado, não é que ela perca completamente esse objeto. Ela ainda tenta encontrá-lo no novo namorado e futuro marido, mas logo percebe que não é ele

que cumprirá esse papel. Em seguida ela busca um outro *falo* (esse objeto que pode suturar a falta): os filhos, mas a felicidade ainda não é alcançada porque os filhos, assim como o marido, não são capazes de cobrir este furo.

Esclarecidos estes pontos, podemos partir para o outro foco a que nos propomos neste trabalho: saber quais das seis obras até agora discutidas evidenciam aquilo que chamamos de poética da agressão. Todas as obras que analisamos utilizam uma linguagem próxima à norma culta da língua, ou seja, mais próxima à fala/escrita da classe média da sociedade; e que se distancia do que Silva (2004a) chama de poética da agressão, tendo em mente que o padrão culto serve de referencial de diferenciação entre a poética da agressão e a linguagem comumente identificada na literatura. Salientando ainda que, embora haja passagens em que a sexualidade das personagens seja explícita, isto não é algo corrente em toda a obra e nem é descrito com palavras, conforme descreve Pretti (1983), “grosseiras”.

A última obra que analisamos trata-se de um livro de contos: *Cem mentiras de verdade*. É quase evidente que nem todos os contos contidos na obra em questão trazem uma mulher como personagem central. Portanto, para chegarmos a uma classificação da mesma levamos em consideração qual a mulher que surge na maior parte da obra.

Os contos de *Cem mentiras de verdade*, reproduzem de forma bastante evidente as mulheres, sejam enredadas na ordem falocêntrica, sejam no anseio de serem inseridas nela.

No conto “Cândida”, temos um caso típico de repressão:

Ela se chamava Cândida e cândida era. Morava com a madrinha e agradecida. A madrinha gostava, era de alegria. A madrinha mais dizia, toda manifesta. A moça havia em se existir pomba, consentida. Obedecia e cedia em tal recato, a todos intacta brandura. A madrinha mais falava, toda declarada. A afilhada em seu quieto se dobrava. Angelical estar, sem malícia nem maldade. A madrinha não cabia no compreender. O inesperado gesto. Um dia, escondidamente. Cândida fugiu de casa com um motorista de caminhão (CUNHA, 1990:19).

Como podemos perceber, Cândida é uma moça que mora com sua madrinha. Parecia ser muito recatada e obedecia docemente todos os mandos da madrinha: “Obedecia e cedia em tal recato, a todos intacta brandura”. Porém, “um certo dia, escondidamente. Cândida fugiu e casa com um motorista de caminhão” (CUNHA, 1990:19). Conforme já analisamos em outra ocasião (LEÃO, 2006), na ordem do falo é comum o pai reprimir ao máximo a filha, para que esta se mantenha sempre dentro dos costumes e da moral. No conto analisado, a figura paterna é substituída pela figura da madrinha, e a moça acaba fugindo com um motorista de caminhão justamente por ver neste uma rota de fuga, uma forma de livrar-se do

jugo do pai/madrinha (SILVA, 2004b).

Semelhante a este é o conto “A solteirona”:

Ela morava com a mãe viúva. Já entrada e motivada nos quarenta. Um senhor divorciado lá um dia conheceu. Que lhe dava muita atenção. De querer até casar. Divorciado, minha filha? Só se eu morrer. Enquanto eu viver. Ele queria casar, mais se queria um lar. Ela dizia que não podia. Era esperar. Um dia a mãe compreendia. Divorciado? Só se eu morrer. Enquanto eu viver. Ela insistia. Ela dizia que não podia. Esperasse. Ele esperou enquanto esperava. Mas conheceu uma moça. Que não se morava com a mãe. E podia se casar (CUNHA, 1990:70).

em que uma “solteirona”, como indica o próprio título do conto, encontra um homem que estaria interessado em se casar com ela. Mas a mãe não permite porque o pretendente era divorciado: “Divorciado? Só se eu morrer”. Mais uma vez a figura do pai é substituída por outra, desta vez a da mãe, demonstrando o repúdio a qualquer alteração na ordem, como o divórcio, que por si só já representa um rompimento numa das principais estruturas do falocentrismo, a família. Além disso, temos novamente a representação simbólica do *falo* (o objeto que irá suturar a falta, completar a mulher) no homem. Sendo em “Cândida” representado pela figura do caminhoneiro e em “Solteirona” representado pelo “homem divorciado”, ambos elementos aos quais as personagens se agarram na esperança da completude.

Cem mentiras de verdade e *Mulher no espelho* são as duas obras de Parente Cunha em que encontramos representações de mulheres submissas, e em igual número de obras (duas) encontramos representações de mulheres emancipadas: *Claras Manhãs de Barra Clara* e *As doze cores do vermelho*. Contudo, nem só de diferenças estes dois grupos de obras são constituídos. Em todos eles encontramos o sofrimento da mulher como característica marcante. As personagens são todas mulheres que sentem nos ombros o peso do patriarcado.

Neste ponto é bastante pertinente atentarmos para um fato importante neste sofrimento das personagens mulheres da autora. Cabe nos perguntarmos se o sofrimento delas ocorre por causa do patriarcado, ou por causa da tentativa delas de sair do patriarcado. Ainda aparenta ser um “tabu” muito forte em nossa sociedade pensarmos a possibilidade da felicidade das mulheres dentro da lógica da submissão. Conforme vimos nas obras analisadas, tanto as que apresentam a mulher submissa quanto as que apresentam a mulher emancipada, a submissão não só parece viável como também capaz de proporcionar felicidade, tudo dentro da lógica ficcional. Para reforçar ainda mais nossa tese, cabe lembrarmos quais os finais a que são submetidos as personagens ditas “emancipadas”: todas encontram a solidão ou a morte (real

ou simbólica) como saída, assim como acontece com as personagens representadas por homens, conforme nos mostra Brandão (2006). Assim, deixamos um questionamento aparentemente solucionável, embora de difícil aceitação: seria a emancipação o melhor do ponto de vista emocional para as personagens mulheres?

CONCLUSÕES

Nossa pesquisa não encontrou apenas mulheres submissas ou apenas mulheres emancipadas nas obras sobre as quais nos debruçamos. Ora encontramos mulheres totalmente emancipadas, ora encontramos mulheres completamente submissas. Seja na repressão vivida por Cândida, seja na liberdade de Donana, nas obras de Parente Cunha podemos encontrar comportamentos diversos tão diversos quanto as suas inovações formais.

Porém, há dois pontos que devemos ressaltar. O primeiro deles diz respeito à poética da agressão. Ao todo, encontramos duas obras que denotam uma mulher emancipada. Mas até que ponto a agressão ou violência lingüístico-verbal contribuiu para a emancipação das mulheres?

Para elucidar esta questão devemos ter em mente que a ocorrência deste estilo de linguagem não necessariamente atribui qualquer poder à mulher, a não ser o poder de ser possível fazer uso de uma linguagem que antes era de uso exclusivo dos homens. Ou seja, a ocorrência da agressão não necessariamente significará uma automática emancipação da personagem. Contudo, mesmo sabendo que apenas a ocorrência da poética da agressão não emancipa – e como já evidenciamos em nossa análise – não encontramos tal elemento nas obras analisadas, nem nas que evidenciaram mulheres submissas nem nas que evidenciaram a emancipação.

O segundo ponto a ser ressaltado é o que, particularmente, consideramos mais importante: até onde a emancipação das personagens em questão foi produtiva para elas? Ora, tanto as personagens que denotaram uma emancipação diante da Ordem do Falo quanto aquelas que tentaram emancipar-se, não terminaram suas respectivas histórias com um “final feliz”. Vejamos, por exemplo, o que ocorre com Donana: longe da família e apegada à seu trabalho assistencialista como forma de suprir sua solidão; ou então o que acontece com a personagem de *Mulher no Espelho*, que sofre duas vezes: primeiro, a “mulher que escreve” (emancipada) se deprime e opta por viver uma vida comum, longe das revoltas de sua própria emancipação; e a “mulher escrita”, quando se emancipa, acaba num “beco sem saída”, prostrada diante do espelho quebrado, sem ter pra onde ir.

Tais resultados, da submissão ou do sofrimento/solidão como consequência da emancipação, podem ser verificados não só nas obras que analisamos ou na autora que selecionamos para este estudo. Se buscarmos outras produções de autoras brasileiras os mesmos resultados poderão ser facilmente obtidos. A título de exemplo, podemos citar o romance *Caim* (DENSER, 2006), que, embora não trate diretamente da temática, traz a mesma característica da solidão atrelada à emancipação; a novela *Obsceno abandono* (FELINTO, 2002), em que encontramos uma submissão tão intensa quanto à vivenciada pela personagem *de Mulher no espelho*; os contos reunidos em *Cidadela Ardente* (GUEDES, 1997), nos quais também encontramos a dependência e submissão femininas diante do masculino; e os poemas de *Amor aos cinquenta* (ROMARIZ, 2004), que, permeados por temas ligados à estrutura familiar, também representam mulheres submissas diante da ordem do falo.

Isso vem a ocorrer justamente porque houve uma ruptura brusca de uma ordem, de um imaginário eleito como padrão sem que antes houvesse tempo para a construção de um novo imaginário capaz de representar o local destas mulheres, o que faz com que elas se percam neste não-espaço, e as obriga a tentar um retorno à ordem, como em *Mulher no Espelho*, ou até mesmo as submete a uma vida amargurada e cheia de segredos, como acontece com Mãe Donana.

Portanto, a emancipação de fato ocorre em parte das obras analisadas, assim como também ocorre o inverso. Mas a emancipação apresentada não é de forma alguma a melhor saída para estas personagens. Afinal, de que adianta a liberdade se não se pode dela desfrutar? Se a amargura e a solidão são o que restam?

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: uma invenção do falo. Maceió: Edições Catavento, 2003.
- BARDIN, Laurence. **L'analyse de contenu**. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- BATAILLE, George. **O erotismo**. Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 3. ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra**: a personagem feminina na literatura. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é escrita feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- _____. **O que é erotismo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- _____. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano: entre a linguagem e o gozo**. Tradução de Maria de Lourdes Sette Câmara. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HOMANS, Margaret. Representation, Reproduction, and Women's Place in Language. In: RICKIN, Julie and RYAN, Michel (eds). **Theory of literature: an anthology**. Oxford: Blackwell, 1998, p. 60-655.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 96-103.
- _____. **O seminário, livro 20: mais, ainda**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LEÃO, Rodrigo Emmanuel Araújo. As sagas amorosas e a manutenção falocêntrica na literatura de cordel. In: LINS, Juarez Nogueira; BEZERRA, Rosilda Alves; NEGREIRO, Carlos Alberto (Orgs.). **Linguagem e discussões culturais**. João Pessoa: Ed. dos Organizadores, 2006, p.199-206.
- _____. O romance parenteano e a condição da mulher: mudança ou submissão? In: Anais do I Colóquio Nacional de Estudos da Linguagem. Natal, 2007.
- MORAES, Eliane R.; LAPEIZ, Sandra M. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PRETTI, Dino. **A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica**. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1983.
- SILVA, Antônio de Pádua Dias da. **O mito do ciborgue e outras representações do imaginário – androginia, identidade, cultura**. João Pessoa: Editora Universitária/EDUEPB, 2004a.
- _____. O motivo da espera em Os provisórios – a mulher e sua inserção na Ordem do Pai. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da; RIBEIRO, Maria Goretti (Orgs.). **Mulheres de Helena – trilhamentos do feminino na obra de Parente Cunha**. João Pessoa: EDUEPB, 2004b. p.25-56.
- _____. A literatura de autoria feminina: o corpo como possibilidade de instância e subversão. In: **Representações de gênero e de sexualidades: inventários diversificados**. João Pessoa: Editora Universitária/EDUEPB, 2006. p.20-32.

Corpus

- CUNHA, Helena Parente. **Cem mentiras de verdade**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- _____. **As doze cores do vermelho**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- _____. **Claras manhãs de Barra Clara**. Rio de Janeiro: Mondrian, 2002.
- _____. **Mulher no espelho**. 9. ed. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2003.
- DENSER, Marcia. **Caim: sagrados laços frouxos**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FELINTO, Marilene. **Obsceno abandono: amor e perda**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GUEDES, Thelma. **Cidadela ardente**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.
- ROMARIZ, Vera. **Amor aos cinqüenta**. Maceió: Catavento, 2004.