

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**COSTURA E BORDADO NA TESSITURA DE
POR ONDE ANDOU MEU CORAÇÃO, DE MARIA HELENA CARDOSO, E
O PENHOAR CHINÊS, DE RACHEL JARDIM**

Orientadora: Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo

Proponente: Maria Luiza Leão

Abril de 2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

COSTURA E BORDADO NA TESSITURA DE
***POR ONDE ANDOU MEU CORAÇÃO*, DE MARIA HELENA CARDOSO, E**
***O PENHOAR CHINÊS*, DE RACHEL JARDIM**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Orientadora: Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo

Proponente: Maria Luiza Leão

Abril de 2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

L434c Leão, Maria Luiza
Costura e bordado na tessitura de *por onde andou meu coração*, de Maria Helena Cardoso, e *o penhoar chinês*, de Rachel Jardim / Maria Luiza Leão, Belo Horizonte, 2015.
195 f.: il.

Orientadora: Suely Maria de Paula e Silva Lobo
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Cardoso, Maria Helena, 1903-1997. *Por onde andou meu coração* - Crítica e interpretação. 2. Jardim, Rachel, 1928. *O penhoar chinês* - Crítica e interpretação. 3. Autobiografia. 4. Memória. 5. Identidade de gênero. I. Lobo, Suely Maria de Paula e Silva. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-3

Maria Luiza Leão

**Costura e bordado na tessitura de
Por onde andou meu coração, de Maria Helena Cardoso, e
O penhoar chinês, de Rachel Jardim**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Literaturas de Língua Portuguesa.

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas

Prof. Dr. Élcio Loureiro Cornelsen - UFMG

Prof^ª. Dr^ª. Melânia Silva de Aguiar – UFMG

Prof^ª. Dr^ª. Therezinha Mucci Xavier – UFV

Prof^ª. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo - Orientadora - PUC Minas

Belo Horizonte, 17 de abril de 2015.

A minha mãe, Therezinha Barduni Leão, encanto de ser humano, razão primordial do meu viver.

A meus irmãos, Maria do Carmo Leão Oliveira, Maria Teresa Leão Magalhães, Expedito Luiz Leão Júnior e Maria Cristina Leão Ferreira, amigos de todas as horas.

A meus cunhados, Antônio Moisés de Oliveira, José Geraldo Rivelli Magalhães, Francisco Alves Ferreira e Eliane da Silva Leão, que são também meus irmãos.

A todos os meus sobrinhos, inclusive os agregados, grande paixão de minha vida.

Aos meus sobrinhos-netos Luísa e Lara, Sofia e Davi, fontes de alegria e recomeço de novas histórias de vida.

A tia-mãe Maria Barduni, “in memoriam”.

E a meu pai, Expedito Luiz Leão, “in memoriam”, que partiu no meio de minha caminhada neste estudo. Meu tudo. Será sempre presença constante em minha existência.

DEDICO ESTE TRABALHO.

AGRADECIMENTOS

Ao Ser Supremo, causa primária do meu existir.

À Universidade Federal de Viçosa e ao Campus de Florestal, que me ensinaram a concretização do meu anseio de especialização em Literatura e à Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, que tornou realidade esse sonho.

À Professora Suely Maria de Paula e Silva Lobo, que me orientou com eficiência, dedicação, competência, magnitude e amizade e foi a responsável por me apresentar o romance *O penhoar chinês* de Raquel Jardim.

À professora Melânia Silva de Aguiar, que me apresentou *Por onde andou meu coração* e me fez caminhar na trilha de Maria Helena Cardoso.

Aos demais professores, Maria Nazareth S. Fonseca, Márcia Marques de Moraes e Aldemaro Taranto, pela transmissão constante do saber, pelo incentivo e pela proficiência de suas aulas.

À secretária da Pós-Graduação, Berenice Viana de Faria, pela amizade, solicitude e atenção fraterna.

À Professora Therezinha Mucci Xavier, presença constante e imprescindível em minha vida, fazendo-me firme nos momentos de indecisão e fraqueza, conduzindo-me, orientando-me, incentivando-me e sendo a responsável por transformar o sonho dessa especialização em realidade.

Ao Professor Antônio César Pereira Calil, diretor do Campus Florestal, amigo, incentivador e solidário, que me ajudou a concluir mais essa etapa de minha vida.

À Professora Nilda de Fátima, reitora da Universidade Federal de Viçosa, que me possibilitou a realização deste sonho.

À amiga Rozimar Gomes da Silva Ferreira, pela florescência de nossa amizade e pela valiosa revisão linguística desta tese.

Aos amigos que me incentivaram, com sua presença e estímulo, em especial, Ana Teresa, Cida, Arlene, Áurea, Bernadete, Cristina Bustamante, Flávia, Juliana, Luciana, Luís Otávio, Nazareth, Nina Rosa e Rosângela, pela constância em minha vida.

Aos colegas de Doutorado, pelo coleguismo e incentivo durante todo o curso.

A todos que direta ou indiretamente me ajudaram com palavras de incentivo e calor humano.

RESUMO

No presente estudo, objetivou-se estabelecer o cotejo entre as obras *Por onde andou meu coração* de Maria Helena Cardoso e *O penhoar chinês* de Rachel Jardim, além de analisar a interação texto-leitor. Na pesquisa analítico-descritiva, foram evidenciadas as diferenças formais e de conteúdo, as marcas de textualidade recorrentes e, ou divergentes, a exemplo dos gêneros a que pertencem, autobiografia e autoficção, respectivamente. A subjetividade e a introspecção da primeira pessoa, entre outras semelhanças na apresentação das obras, permitiram reunir aspectos e características de ambiente, de épocas de construção e de escritas que apontaram para a edificação de um conjunto de análises altamente expressivo. O espaço – na multiplicidade de representações da casa e da rua – organiza-se como o lugar privilegiado do social e da domesticidade, sempre revestidos e, ou aprisionados pelo tempo. A memória e a costura constituem os elementos-gênese do desenvolvimento e montagem das obras em estudo. Isso enfatiza a força da presença feminina na literatura dos anos 1960-1980, quando novas escolhas, valores, modos de vida e de agir, permitiram à mulher assumir desejos em relação a si mesma e a outras pessoas, substituindo-se a ordem até então vigente por outra que passava, publicamente, a desvelar a reflexão intimista e orientar um pensamento que amadurecia e clamava por liberdade.

PALAVRAS-CHAVE: Autobiografia, Autoficção, Memória, Identidade, Gênero.

ABSTRACT

In the present study, it was aimed to establish the comparison between the literary works *Por onde andou meu coração* by Maria Helena Cardoso and *O penhoar chinês* by Rachel Jardim, and analyze the text-reader interaction. In analytical-descriptive research, it was highlighted the formal and content differences, the recurring and/or diverging marks of textuality, like the genres to which they belong, autobiography and self-fiction, respectively. The subjectivity and the first person insight, among other similarities in the presentation of works, have brought together aspects and features of the environment, construction and writing times that pointed to the building of a set of highly expressive analysis. The space - in multiple representations of the house and the street - is organized as the privileged place of the social and of domesticity, and always coated and/or imprisoned by time. The memory and sewing are the initial elements of the development and assembly of the works studied. This emphasizes the strength of the female presence in the literature of the years 1960-1980, when new choices, values, ways of living and acting, allowed the woman to have her own desires concerning herself and to others, replacing the order prevailed until then by another which started to publicly unveil the intimate reflection and guide a thought that matured and claimed for freedom.

KEYWORDS: Autobiography. Autofiction. Genre. Identity. Memoir.

Não é só o tempo que se tem o poder de reconquistar, mas também o espaço. Temos vários tempos e espaços dentro de nós e podemos inseri-los uns nos outros, jogar com eles como peças de um jogo. O que difere essa realidade subjetiva, de outra objetiva, é que a primeira não é estática, mas, ao contrário, muito flexível. Podemos levar os nossos espaços para tempos diferentes, pois o tempo atribui modalidade ao espaço. Assim, neste momento, ao escrever estas páginas percorro, ubiquamente, vários lugares em momentos distintos. E por incrível que pareça, é a minha própria imagem que parece mais diluída e mais difícil de enxergar. E, também, os sentimentos de que me achava possuída me parecem estranhos, quase impossíveis de serem retomados. Rachel Jardim.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 UM PERCURSO NO ITINERÁRIO DE <i>POR ONDE ANDOU MEU CORAÇÃO</i> E <i>O PENHOAR CHINÊS</i>	14
2.1 Maria Helena Cardoso	15
2.1.1 A receptividade de leitores em Maria Helena Cardoso	17
2.2 Rachel Jardim	32
2.2.1 A receptividade de leitores em Rachel Jardim	34
3 TECENDO MEMÓRIAS.....	47
3.1 Origem e conceituação do termo memória	48
3.2 Espaço da memória em <i>Por onde andou meu coração</i> e em <i>O penhoar chinês</i>	50
3.3 A introspecção nas memórias narrativas	56
3.4 Pacto autobiográfico em <i>Por onde andou meu coração</i>	77
3.5 Autoficção em <i>O penhoar chinês</i>	85
3.6 Entrelaçamento do coser e do bordar com a tessitura das narrativas	90
4 ESPAÇOS SOCIAL E DA DOMESTICIDADE	95
4.1 O relógio e o piano	97
4.2 A casa e a rua.....	106
4.3 A estrada e o labirinto.....	123
5 UM OLHAR SOBRE A CONDIÇÃO FEMININA	149
5.1 O Movimento Feminista e sua repercussão no Brasil	152
5.2 Genealogia feminina.....	155
5.3 Literatura de autoria feminina nas décadas de 1960 -1980	156
5.4 As obras na Literatura de autoria feminina nas décadas de 1960-1980.....	160
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	172
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	175
ANEXOS	184

1 INTRODUÇÃO

Com esta pesquisa, pretende-se mostrar que é possível estabelecer um paralelismo entre as obras *O penhoar chinês* e *Por onde andou meu coração*, narrativas de Maria Helena Cardoso e Rachel Jardim. O percurso da leitura do contexto e da época em que se inserem essas obras, além do fio condutor da evocação da memória de ambas as autoras, permite uma abordagem ampla, uma vez que a leitura teórica dos textos perpassa várias áreas do conhecimento, quais sejam a Literatura, a Crítica Literária, a Psicologia e a Sociologia.

Assim, nesse amplo contexto, conduzem-se leituras preliminares das referidas escrituras dessas autoras brasileiras, realçando-se que, apesar das diferenças formais e de conteúdo, as marcas de textualidade não são excludentes e apontam importantes questões em comum e em completude entre as obras, contribuindo para a edificação de um conjunto de análises altamente expressivo.

Por se tratar de textos privilegiados, quanto ao alcance e às condições de produção, premissas apontaram a importância de se rastrear e investigar as intenções expressas pelas vozes narrativas, a partir do contexto social e da época em que foram escritos.

A pretensão inicial é de se proceder a uma leitura plural do texto literário, realizando-se o preenchimento de lacunas, direcionando-se o olhar às outras áreas do saber, evidenciando-se o diálogo das obras com estudos da Psicologia e com o espaço onde a Sociologia estuda o comportamento humano em função do meio e dos processos que interligam os indivíduos e o seu fazer.

É notório que muito se tem escrito sobre Rachel Jardim e Maria Helena Cardoso. Contudo, embora tenham sido retratados aspectos importantes de suas obras, pouco se explorou, até o momento, do cotejo entre as referidas narrativas dessas duas autoras. Por isso, o grande interesse em se realizar o aprofundamento na leitura desses textos, a fim de verificar possíveis reflexos na interação texto-leitor.

Nesse sentido, destaca-se a importância dessas obras, sobretudo, no que se refere ao tipo de análise aqui proposto, uma vez que a tessitura literária das autoras é povoada por uma nítida preocupação, pertinente tanto à literatura como forma de expressão, quanto a questões referentes a gênero.

Tanto Rachel Jardim quanto Maria Helena Cardoso tratam de temas de amplitude universal, tais como as relações dialéticas entre vida/morte, reflexões acerca da simulação,

hipocrisia e superficialidade das relações humanas, interrogações existenciais, questionamento de padrões e estereótipos comportamentais, solidão como meio de autoconhecimento, paixão pela literatura e subversão dos papéis designados à mulher.

Cumprir anotar como ocorrem as relações de gênero, visto serem apresentados nas obras em estudo papéis específicos atribuídos ao masculino e ao feminino; o primeiro, realçado, por exemplo, em *O penhoar chinês*, no julgamento de Bernardo, marido de Elisa (mãe), que, no decorrer da história, desconhece que a esposa sabe da existência de sua outra família. A mãe, por sua vez, realça a hipocrisia das relações nas famílias tradicionais, ao relatar, na carta destinada à filha, que Bernardo acreditava ser bom marido, bom pai e até um perfeito cumpridor de seu papel, e tudo isso a levava a questionar o significado de ser um marido, visto que, mormente, as pessoas simplesmente se escondem em meio a tantas fórmulas inventadas para se enganarem a si mesmas.

Em, *Por onde andou meu coração*, o pai de Maria Helena também é infiel à esposa, no entanto, ela (a mãe) amava-o, apaixonadamente, mesmo sabendo de suas traições, da paixão que nutria por mulheres, e de sua infidelidade, mas o perdoava quando ele voltava para casa, com dinheiro nos bolsos e novos projetos mirabolantes, disposto a dar carinho e amor aos filhos.

Além da questão de gênero e de época, visto ser de duas décadas a distância entre as duas narrativas, várias respostas são evocadas no elucidar desses dois âmbitos maiores, conduzindo a estudos teóricos que podem completar os espaços percebidos como vazios na tessitura das narrativas.

Desse modo, o quadro teórico do estudo foi inicialmente efetivado por meio do levantamento das indagações das obras em estudo, vislumbrando-se um traçado novo para a literatura, especialmente no que concerne ao paralelo possível entre ambas, conduzindo ao detalhamento do seguinte objetivo proposto:

Salientar a importância de uma visão em conjunto das narrativas *O penhoar chinês* e *Por onde andou meu coração*, das autoras brasileiras Rachel Jardim e Maria Helena Cardoso, respectivamente.

Visando cumprir o referido objetivo, consolidou-se o quadro do estudo em cinco capítulos, a partir da (1) Introdução, passando por (2) Um percurso no itinerário de *O penhoar chinês* e *Por onde andou meu coração*, quando se descreve a caminhada das autoras.

Traça-se, pois, uma comparação entre a história de vida de cada uma e a receptividade de leitores nas obras por elas construídas; histórias estas revestidas de recordações e verossimilhanças que retratam um duplo fazer, descrito em (3) Tecendo memórias, em que é uníssona a associação entre o ato de costurar e de bordar com a escrita das duas autoras, atividades estas que constituem a razão maior de se elaborar o cotejo entre ambas.

E tudo isso construído na jornada de vida das escritoras que transitaram pelos (4) Espaços social e da domesticidade. Nesses espaços, o olhar se volta às famílias, ambas engajadas no tradicional modelo patriarcal vigente à época. E, no seio familiar, além de elementos corriqueiros, que permeavam a vida e os hábitos provincianos, sociais, políticos e, ou culturais, destaca-se o olhar cuidadoso para o passamento das horas, dos dias e anos, ao som do instrumento que elitizava a(s) sociedade(s) de então.

Um espaço que divide os cidadãos enchendo as casas de presenças femininas e as ruas de transitar masculino. Assim, as marcas compassadas de ambos os elementos e das personagens foram realçadas nos estudos descritos nos subitens intitulados (a) O Relógio e o Piano e (b) A casa e a rua, respectivamente. Ademais, o espaço sociodoméstico encontra eco para se relacionar a (c) A Estrada e o Labirinto, multiespaços contíguos ao universo do percurso.

É significativo o valor do relógio para a protagonista Elisa e igualmente o do tempo, o que resultou na comparação feita por ela entre a caixa de consertar relógio e a caixa de costura da mãe, com a costura e o bordado entrelaçados no tempo e na escrita. A mesma música que embala a vida de Maria Helena converge para o encanto que ela manifesta ao descobrir que o seu pai, além de compor músicas, tocava divinamente. Quanto à discussão apresentada em A Casa e a Rua, realça-se a questão do espaço no universo feminino e a importância da casa nas escritas/leituras dos dois textos. Vila Elisa representa o centro, o espaço de D. Elisa, de Lúcia, de Germana e da protagonista. É uma casa literalmente de mulheres. A família de Maria Helena possuiu várias casas, considerando-se que viviam mudando de cidades, e, dessas residências, poucas, pouquíssimas, pertenceram à família. A mãe sempre dominava o espaço doméstico, assim como a avó e as tias. Agiam e se comportavam como provedoras condicionadas pelos trabalhos da costura e dos bordados.

Quanto a A Estrada e o Labirinto, a primeira representa o nomadismo da família Cardoso, provocando significativo labirinto e entraves na vida dos filhos, sobretudo na de

Maria Helena. Crivos estes que avultaram as dificuldades de Maria Helena se relacionar com o sexo oposto, e conferiram a ela a capacidade de associar os arquétipos e os mitos à existência, o que instigou interpretação e ênfase neste estudo. No enigma da vida, no tricotar dos conhecimentos adquiridos e nos monólogos e diálogos que se estendem, Elisa entrelaçava-se à mãe, retomava (des)conhecidos mitos, e percorria labirintos para criar significados sobre o inexplicável da existência e da pouca convivência com o pai. A casa, tanto para Elisa quanto para D. Elisa, era um labirinto. E eis que, quando considera ter encontrado na carta da mãe a saída dos entroncamentos, outro se abre, com a descoberta do meio-irmão.

Tudo isso converge para atento (5) Um olhar sobre a condição feminina, evidenciando-se a literatura de autoria feminina e o tratamento dado a ela por essas autoras das décadas de 1960-1980, ressaltando-se traços recorrentes e excludentes, nas duas fases de ampla produtividade sobre a mulher e pela mulher escritora, na literatura brasileira.

Por fim, a exemplo das autoras em estudo, procede-se à retomada da essência dos capítulos desenvolvidos para se tecer as (6) Considerações Finais, elaboradas à guisa do cotejo que se abriu “desde uma teia tênue, que se foi tecendo”¹ e ganhou a participação de outras várias vozes, levando a pesquisadora a admitir que os bordados não se findam, sempre deixam uma ponta que convida a novos pontos.

¹ - Adaptado de versos de “Tecendo a manhã” de autoria de João Cabral de Melo Neto.

2 UM PERCURSO NO ITINERÁRIO DE *POR ONDE ANDOU MEU CORAÇÃO E O PENHOAR CHINÊS*

Neste capítulo, entrevê-se e desvela-se o percurso no itinerário das obras de Maria Helena Cardoso e Rachel Jardim, à luz da biografia, da produção literária objeto deste estudo, da crítica e de outras escrituras das autoras que enriquecem, sobremaneira, o modo de ler e o diálogo que se estabelece entre autor/leitor/texto.

Para compreensão de tal procedimento, torna-se útil uma abordagem teórica sobre a Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss, porque “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética, que se realiza na concretização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”. (JAUSS, 1994, p. 25)

O teórico alemão primou por examinar não apenas a experiência estética, mas também a hermenêutica literária. Compreendeu que a estética da recepção, ao resgatar a natureza emancipatória de uma obra, também a emancipa ou a salva dos laços constrangedores da história tradicional.

O princípio da pergunta e resposta, definido metodologicamente como dialético, e filosoficamente como horizonte, e, talvez, sua principal arma teórica, possibilita a explicitação tanto do processo de interpretação dos textos, como da natureza dialógica da literatura.

No entanto, a presença ou reapropriação desses conceitos, ainda que fundamentais, não bastam para caracterizar o estatuto da hermenêutica literária, pois não se pode entendê-la fora do âmbito da experiência, propiciada pela obra de arte, quando, então, acontece o efeito estético, que se compõe de dois fenômenos simultâneos: a compreensão fruidora e a fruição compreensiva, posto que só se aprecia o que se entende e o que se compreende.

Cumprido, também, distinguir as duas modalidades de relacionamento entre texto e leitor. De um lado, ao ser consumida, a obra provoca determinado efeito (*Wirkung*) sobre o destinatário; de outro, ela passa por um processo histórico, sendo ao longo do tempo recebida e interpretada de diferentes maneiras. Assim ocorre a sua recepção.

Jauss procura, por meio dessa especificação, esclarecer as diferenças entre a pesquisa que desenvolveu e a de Wolfgang Iser, seu colega de universidade, sem criar

atrito entre as distintas orientações das investigações receptivas. Embora reconheça a originalidade do trabalho de Iser, sugere que o projeto deste é englobado pelo seu.

De acordo com Iser (1979, 1999), as reações do leitor são predeterminadas pelas estruturas de apelo, que dependem do leitor para adquirir sentido.

Jauss, por sua vez, opera o conceito de leitor implícito de Iser, impingindo-o à sua visão da história da literatura e da hermenêutica literária e enfatiza a importância de se diferenciarem duas espécies de concretização: a do horizonte implícito de expectativas, proposto pela obra, e a análise das expectativas, originárias da experiência existencial e que orientam previamente o interesse estético das distintas camadas de leitores.

De um lado, situa-se o efeito, condicionado pela obra que transmite rumos prévios e, de certo modo, imutáveis, porque o texto conserva-se o mesmo, ao leitor; de outro, a recepção, condicionada pelo leitor, que contribui com suas vivências pessoais e códigos coletivos para dar vida à obra e dialogar com ela. Assim, sob essa base, de mão dupla, acontece a fusão de horizontes, equivalente à concretização do sentido. A compreensão, decorrente da percepção estética, é também o ponto de partida do processo de leitura. O autor espera que, pelo exercício da hermenêutica literária, o intérprete, no questionamento do texto, também se deixe interrogar.

Apoiado na esteira desses fundamentos teóricos e com base na crença de que uma obra é sempre atualizada pelo leitor, este texto apresenta diálogos entre alguns estudiosos de obras de Maria Helena Cardoso e Rachel Jardim.

2.1 Maria Helena Cardoso

Nasceu em Diamantina, Minas Gerais, em 24 de maio de 1903. Contava apenas um ano de idade, quando sua família mudou-se para Curvelo, cidade natal de sua mãe, onde a escritora concluiria o curso ginasial. Embora tenha morado em outras cidades interioranas, as cidades-marco de sua vida foram Curvelo, Belo Horizonte e Rio de Janeiro.

Em 1914, a família foi para Belo Horizonte, o que proporcionou a ela e aos irmãos o ingresso em colégios mais bem conceituados e enriquecimento ainda maior de suas leituras, além do desabrochar da grande paixão pela literatura e pela música clássica.

Em 1922, ela concluiu o curso de Farmácia, época em que ainda era raro o acesso de mulheres a cursos superiores. Um ano depois, a família mudou-se para o Rio de

Janeiro, onde Maria Helena iniciou-se no trabalho como secretária, atividade a que se dedicou até 1967, quando se aposentou.

Maria Helena nunca teve a oportunidade de exercer a profissão em que se graduara. Trabalhou na seguradora fundada por seu tio materno, Oscar Neto, e depois no escritório do Hospital Samaritano e, logo a seguir, após a venda do hospital, trabalhou no Grupo Atlântica de Seguros.

Irmã do escritor Lúcio Cardoso, ela teve a oportunidade de conviver no Rio de Janeiro com intelectuais, poetas, jornalistas e escritores renomados.

Em relação a sua produção literária, *Por onde andou meu coração* é o primeiro livro de Maria Helena, introdutório de sua arte na literatura, com base em seu diário pessoal, abalizado por um discurso peculiar e por conteúdos também singulares, não lhe faltando incentivos para que o publicasse. Talvez o maior desses estímulos tenha ocorrido por parte do amigo e crítico literário Walmir Ayala, um dos primeiros a conhecer suas histórias, fascinando-se por elas, nos encontros de longas contações, quando a autora, ainda no anonimato, insistia em apenas contá-las, afirmando que não as publicaria.

Quando o livro foi publicado, em 1963, foi muito bem recebido pela crítica e elogiado por Carlos Drummond de Andrade e Otto Lara Resende.

Tão logo publicado, rendeu-lhe duas valiosas premiações: Prêmio Jabuti e Prêmio Fernando Chinágua, ambos em 1967.

Em 1973, Maria Helena publicou *Vida-vida*, um diário autobiográfico. Colaborou também em vários periódicos.

Assim, sua obra segue a seguinte cronologia:

Por onde andou meu coração (memórias). Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1967. 2. ed., Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1968. 3. ed., Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1969. 4. ed./1. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Vida-vida (memórias). Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

Sonata perdida (anotações de uma velha dama) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1. ed., 1979.

2.1.1 A receptividade de leitores em Maria Helena Cardoso

Em *Álbum de Leitura*: memórias de vida, histórias de leitoras, Lílian de Lacerda propôs identificar o que as mulheres brasileiras liam no período compreendido entre meados do século XIX e o início do século XX – quando o acesso à literatura era monopólio quase exclusivo dos homens, prática social a elas, se não interdita, sempre controlada, temática esta mais aprofundada no capítulo 5 deste estudo.

De acordo com a estudiosa,

A saudade, a solidão e o desamparo procuram acolhimento e companhia junto à rememoração e à comemoração dos acontecimentos passados, como é o caso de Maria Helena que “inicia sua obra, *Por onde andou meu coração*, com um trecho de seu diário, escrito em 1963, de onde retira a frase ‘a minha primeira saudade senti-a aos sete anos’”. (LACERDA, 2003, p. 63)

Em *Por onde andou meu coração*, a saudade é recorrente e “amarga o sentimento de perda que a morte de entes queridos lhe traz” (LACERDA, 2003, p. 63). Maria Helena perpetua esse tema na obra, pois inicia e finaliza sua narrativa falando de suas lembranças transformadas em saudade.

Para Ruth Silviano Brandão,

A escrita de Maria Helena Cardoso nasce próxima ao vivido, aos amores, alegrias e tristezas, às perdas às quais ela era tão sensível, ao medo da solidão: tudo perpassado por uma musicalidade sempre presente em sua vida e que ressoa em ecos, em ressonâncias que se transformaram no tom da escritora. Tom e som que fazem parte da assinatura em sonata escrita. (BRANDÃO, 2006, p. 95)

Além disso, “o livro tematiza, ao contrário de outros depoimentos femininos, o amor na juventude, as frustrações do coração; os complexos e a baixa-estima da adolescente; a infância, a mocidade; a vida ao lado de amigos, irmãos, colegas de colégio, admiradores e dos livros.” (LACERDA, 2003, p. 142)

A figura materna é marcante e decisiva na formação de Maria Helena como leitora, e realça o espaço dos livros e da leitura em sua formação, até porque a mãe

[...] cumpria à risca a tarefa de preceptora dos filhos. Como os custos para a instrução dos filhos eram maiores do que a família podia arcar, todas as noites a mãe lia, comentava e discutia com eles os impressos de que dispunha,

principalmente os de escritores em evidência. Essa estratégia preenchia, de certo modo, tanto as lacunas dos primeiros anos de escolarização dos filhos, como contribuía para a formação cultural da própria mãe. (LACERDA, 2003, p. 142)

D. Nhanhá é a referência mais citada por Maria Helena como a pessoa da família que se preocupou com a formação escolar dos filhos: “No horizonte de suas expectativas vislumbra uma trajetória de sucesso para os filhos, o que significa a conquista de posição social e econômica de maior prestígio e menos conturbada que a sua” (LACERDA, 2003, p. 183)

A leitura e a presença de livros são parte integrante da identidade de Maria Helena, sobretudo, porque:

Ler é uma prática cada vez mais pessoal ao longo de sua vida. A prática da leitura, seja em língua materna, seja em língua estrangeira – em particular o francês –, representa a conquista da maioridade como leitora. A leitura vai deixando de ser prática da experiência coletiva para integrar-se como parte do mundo privado.

[...]

Compartilham dela seus irmãos, companheiros de leitura e buscadores de conhecimento nos campos da pintura, da música, das letras e do teatro. Desse modo, percorrem farta bibliografia literária, nacional e estrangeira, por meio de aquisições, empréstimos, trocas com outros leitores e leitoras de sua convivência na infância e mocidade, no gabinete de leitura, na biblioteca local e escolar, nas horas furtivas partilhadas com outros praticantes: colegas do colégio e de vizinhança. (LACERDA, 2003, p. 143)

E essas conquistas originam-se de várias leituras e de escritores que pincelam realizações no imaginário infantil que, via de regra, acompanham leitores e autores vida afora.

Fabricam desejos, sonhos e segredos no mundo particular que ela cria durante as páginas lidas: *O escarvalho de ouro*, romance policial publicado pelo semanário *Eu sei Tudo*; *O moço louro*, de Joaquim Manuel de Macedo; a literatura feita por Dostoievsky, como *Crime e castigo* e *Recordações da casa dos mortos*; títulos de Tostoi, Tchecov, Gogol, Tourguenef, e romancistas ingleses como Galsworthy, Tomas Hardy, George Elliot, Mrs. Gaskell e outros. (LACERDA, 2003, p. 144)

Ruth Silviano Brandão, outra estudiosa dessa produção literária, salienta que Maria Helena, ao lado de vários escritores e escritoras, faz parte da “intelectualidade esquecida”, justamente por não se dedicar ao romance ideológico que “exibe um quadro social muito característico”, favorecido pela crítica literária. (BRANDÃO, 2004, p. 80)

A essa constatação, Cláudia J. Maia faz eco, quando assinala que Maria Helena faz parte do universo menor, em razão do gênero, em todos os dois sentidos; mulher e memória.

Maria Helena Cardoso é pouco conhecida e seus livros raramente estudados, possivelmente por não ter se dedicado ao romance ideológico privilegiado pela crítica brasileira da sua época e ao pouco reconhecimento dado à literatura de autoria feminina no Brasil, frequentemente considerada uma ‘literatura menor. (MAIA, 2013, p. 59)

Mediante tal constatação, há de se realçar ainda a consideração de Maria José Viana sobre a importância das obras memorialísticas de autoras femininas que passam a dar vozes a si mesmas para ocupar e assegurar um espaço de “igualdade” junto aos escritores da época.

De acordo com Cláudia J. Maia, o que as memórias de Maria Helena “deixam entrever é que ela – como muitas escritoras da sua geração e anteriores – não tinha ‘dinheiro e um quarto só para si’ para escrever, conforme a conhecida assertiva de Virgínia Woolf”. (MAIA, 2013, p. 59)

Assim ponderando, a estudiosa apologiza até mesmo a minimização do fazer e do querer de Maria Helena, diante das condições econômicas da família e do olhar para o irmão escritor que ela sempre e tanto admirou.

Helena teve desde muito cedo que ajudar no sustento da mãe e dos irmãos menores, criando condições para o irmão Lúcio dedicar-se à literatura. Assim, foi obrigada a empregos fora de sua área de interesse ou de formação profissional, de que não gostava e onde parece não ter sido bem-sucedida; o trabalho em escritórios era na década de 1920, quando iniciou sua vida de emprego remunerado fora de casa, um dos poucos abertos às mulheres. Além disso, a admiração e o sucesso do irmão parecem ter aumentado seu ‘medo’ ou ofuscado seu desejo de lançar-se à carreira de escritora. (MAIA, 2013, p. 61)

Cláudia Maia constata que o “seu primeiro livro *Por onde andou meu coração*, publicado em 1967, pela José Olympio Editora, obteve sucesso de crítica e de venda” (MAIA, 2013, p. 61) constituindo uma resposta muito positiva ao contexto das incertezas anteriores, e impulsionou a autora no sentido de que seis anos depois ela publicasse o seu segundo livro *Vida, vida*, a este seguindo *Sonata perdida*.

[...] também no estilo memorialístico, nele, o foco da narrativa são seus sentimentos mediante a morte que rondava a família e os amigos, o sofrimento e paralisia do irmão Lúcio, seu envelhecimento e a vida. Em 1979, publicou

Sonata perdida: anotações de uma velha dama digna, um romance que mistura personagens reais e ficcionais, mas, assim como nas suas obras anteriores, seguiu a linha memorialística. (MAIA, 2013, p. 61)

Ainda, conforme achados de Maia, “em um manuscrito encontrado no arquivo pessoal de Lúcio Cardoso (FCRB, LC 08/320, pri. S/L, s/d), Helena fala de sua preferência pela literatura íntima” sempre permeada pela necessidade de conhecer as realizações da vida, considerando o momento da partida:

Cada dia me interessa menos pela ficção, se a ficção me interessa menos, a curiosidade pelo diário, memórias, aumenta. Quero saber como viveram antes de mim outras pessoas, as suas relações perante os sofrimentos e alegrias. O que me interessa, não é somente saber como viveram, mas principalmente se souberam morrer. A experiência criada pela imaginação, eu a admiro, enquanto a experiência vivida me desperta paixão. (FCRB. Lc 08/320, prit. S/L., s/d). (MAIA, 2013, p. 61)

Prossegue nas respostas a suas indagações contemplando que “no trabalho de elaboração de si e recriação da vida”, Maria Helena, “profundamente, religiosa, desencantada da existência, que se sente envelhecida, cercada e centrada no pensamento de morte do início da narrativa, não é coerentemente a mesma até o final. Ela vai se reconstruindo como sujeito amante da vida nas coisas belas e simples”. (MAIA, 2013, p. 64)

Exemplo disso é o relato da memorialista em 24 de maio de 1967:

Faço hoje sessenta e quatro anos de idade. [...] Absolutamente não me sinto uma mulher dessa idade. [...] minhas paixões atualmente se estendem à música, plantas, livros, objetos lindos, o mundo que amo cada vez mais e mais e que não me resigno a deixar. [...] Mas não sei ainda o que é ser velha, não tomei consciência, não me sinto uma velha ainda [...] Ah! Ainda posso ser jovem, ainda o sou [...] Poderia cantar hoje, aos sessenta e quatro anos, de amor, de prazer de viver. Vida, Vida! (CARDOSO, 1973, p. 179-180)

Não é preciso leitura profunda para se perceber o tom contraditório de seu discurso que acena paradoxalmente aos pares velha-jovem, resignação-vida, como se quisesse convencer o seu leitor, antes de si mesma, de suas impressões. Há, ainda, uma dualidade diametralmente oposta entre a necessidade de o escritor ser lido (de sua vaidade) e uma tentativa de humildade ou isolamento. Maria Helena considera-se e demonstra ser uma pessoa tímida e insegura em sua tessitura. Usa, inclusive, esse argumento para justificar o

seu não engajamento como escritora. Na ocasião em que o livro *Vida-vida* estava pronto, precisando de uma editora para lançá-lo, assim ela se expressa:

Hoje irei falar com José Olympio sobre a edição do meu livro de memórias. Octávio me preveniu para não ficar muito otimista, tudo por enquanto não passando de conversa. Se ele soubesse que na verdade não me importa tanto assim editar meu livro! Sei lá, enfrentar a crítica não deve ser agradável e por mim prefiro ficar esquecida [...] O que dizer, quais as perguntas que me farão lá? Saberei conversar com desembaraço, vencendo minha incrível timidez, sem que me pareça tola?

[...] meu coração bate desordenadamente [...]. Parece mais que cometi um crime do que escrevi minhas memórias. Tenho tal medo que chego a desejar não seja publicado [...]. (CARDOSO, 1973, 42-43)

A admiração que nutria por Lúcio e o sucesso que ele tinha alcançado aumentaram ainda mais sua insegurança e o conflito entre a vaidade e o isolamento ora mencionado:

Lembrei-me com certa tristeza do que Walmir me disse à hora do almoço: que estava convencido de que eu era realmente uma escritora e que se não tinha aparecido até agora devia-o somente ao meu enorme respeito por Nonô. No primeiro momento fiquei feliz, cheguei mesmo a acreditar (a vaidade está sempre latente). Quem sabe esta minha incapacidade para qualquer outro trabalho não teria razão de ser? Sentia-me justificada de todos os meus fracassos no escritório, onde qualquer funcionária sem grandes conhecimentos desempenhava melhor as minhas funções, eu a eterna distraída, a fora do ambiente. (CARDOSO, 1973, p. 14)

Razões, entretanto, não faltam, a quem cresceu em um ambiente de dificuldades, para se expressar, vinculando-se ao universo de entraves e limitações, ainda mais quando a referência de figura masculina constitui um “problema” mal resolvido para os filhos e para a unidade familiar. Essa experiência perpassa a vida da autora e se presentifica na percepção de Roberto Reis, em *Vidros de loção* – uma incursão pelas memórias de Maria Helena Cardoso, ao assinalar a ausência do pai e o papel de provedora assumido pela mãe que, ainda assim, não deixava de cumprir suas funções maternas, inclusive cuidando do acalanto das noites dos filhos com trechos de romances.

A leitura de *Por onde andou meu coração* nos mostra uma família do interior em constante nomadismo, no esforço de recompor os seus bens, dilapidados pela quase penúria. Chama especialmente a atenção a ausência da figura paterna. O Sr. Cardoso, sonhador, está sempre às voltas com projetos que nunca dão certo e não consegue prover a subsistência dos seus. A Sra. Cardoso assume a chefia da casa, fazendo questão de educar os filhos, para que tenham um futuro melhor e de mais prestígio. É Maria Helena, irmã mais velha, por outro lado, quem se encarrega da formação literária de Nonô (Lúcio, tomando esta incumbência da mãe, que lia trechos de romances para os filhos antes de

dormirem). As mulheres, deste modo, suprem a vacância do pai. (REIS, 1988, p. 88)

E acrescenta que esse romance autobiográfico ajudou-o a entrelaçá-lo ao romance de Lúcio Cardoso: “Como se sabe, Maria Helena é irmã do romancista, Lúcio Cardoso, autor da envergadura da Crônica da casa assassinada” (REIS, 1988, p. 87) e que “esta me serviu para interpretar a luta pelo poder na chácara dos Meneses, família que protagoniza a Crônica, onde é patente, outra vez, em suas mais de quinhentas páginas, a falta do pai”. (REIS, 1988, p. 88)

Ainda, segundo Reis, “No caso de Lúcio/Maria Helena, memória se enlaça com ficção e as leituras reciprocamente se iluminam”. (REIS, 1988, p. 89)

Vida-vida é livro no qual Maria Helena, além de retomar o tema da família, da morte e de suas inquietações sobre a vida, relata a *via crucis* do irmão em busca de recuperação:

Paralelamente, temos um perfil do artista, alegre, criativo, cercado de amigos, generoso, sonhador igual ao pai, que se transforma em uma criatura dependente e criança, paralítico do lado direito, mas que nunca perdeu a esperança e a alegria de viver, apesar dos momentos de desânimo. A segunda trombose, que lhe foi fatal, o atingiu no ápice da reabilitação. (REIS, 1988, p. 89)

O livro “se organiza em torno de alguns eixos, como morte (de Lúcio, da família, do passado), vida (termo presente no título, como se contraposto ao anterior), passado (que se articula a morte), presente (falta de vida)” (REIS, 1988, p. 87). E o estudioso acrescenta que “Lúcio é um personagem síntese, na exata medida em que encarna em si todos os vértices: representa a vida, pela qual luta, e é atingido pela morte; está ligado ao passado (família) e, no presente, convive com Maria Helena”. (REIS, 1988, p. 87)

Nesse sentido, há de se observar não só o diálogo epistemológico dos textos literários entre si, procedendo à especulação do ser, emanados do fazer e do conhecimento da autora, como também o texto literário ou a personagem (Lúcio) vértice que subsidia novos textos procedidos da universalidade do tema.

Tema este que transita entre os exemplos que elucidam os citados núcleos ao redor dos quais se estabelece *Vida-vida*, e a que faz jus um excerto que vincula a morte ao passado:

Até então a morte era apenas um símbolo, uma ameaça que não se realizaria, que nunca me atingiria, nem aos meus. Sentia-me firme, presa solidamente a esta terra, protegida pelas presenças da avó, dos pais, tios, uma verdadeira muralha que me fazia esquecer, impedia que chegasse até mim, o ruído sutil do outro lado. Com a morte da minha avó, de Sánore e papai, abriram-se as primeiras brechas na muralha que me protegia. Já não me sentia tão segura. Vinte anos se passaram para me adormecer e, súbito, uma brecha maior ainda se abriu, por onde desapareceram Tidoce, Oscar, Dazinha e agora Pedro. Sob ataques tão frequentes a muralha se acha fortemente abalada, vacilando nos seus alicerces. Só resta Leopoldo e logo depois nós, os irmãos, vulneráveis como nunca estivemos ao ataque sempre mais próximo de um invasor que não perdoa. (CARDOSO, 1973, p. 128-129)

É inevitável e imutável o destino da vida convergindo para o fim, conforme transcrito no trecho acima, pontuando o desaparecimento gradativo dos entes queridos da família de Maria Helena e sua importância na vida dela.

Não há de se ressaltar como singular apenas o tom de saudade que emana destas páginas, posto que ele é recorrente, não só nas linhas retas, mas, e principalmente, nos vieses que sempre se encurvam para “trás” e convergem para fazer coro à uníssona tradição memorialística e nostálgica desse estilo literário que comunga com as várias formas de retomada do passado tão frequente entre os escritores modernistas.

Mais importante para avançar minha interpretação será atar este passado à figura de Nonô (a morte se prende, na economia do livro, principalmente a ele). Efetivamente, Lúcio – Nonô é uma sobra deste passado: “ficamos os dois”, chegamos a ler a uma certa altura (p. 124). O passado, ademais, não só se associa aos pais, a Curvelo ou a Minas – mas a Lúcio são. Em suma, não seria forçado afirmar que o passado é a grande procura do livro. Em contraste, o presente “tem um ar de ruína” (p. 120) e corresponde à enfermidade de Lúcio. [...] Tudo leva a supor que a memorialista esteja voltada para o passado, inclinando-se para uma visão imobilizada do tempo, a qual se mescla a um entendimento da arte e da beleza como algo temporal e eterno. (REIS, 1988, p. 90)

Há de se abrir um parêntese na vida de Maria Helena, evidenciando-se um recorte da biografia de Lúcio, a quase gênese da biografia da irmã escritora. O fio condutor da coragem que ora faltava, o espelho em que muitas vezes ela mirou-se para seguir adiante. A taça de cristal que, por fim, na última fase, talvez se tenha trincado, se não quebrado. E mais: o vértice de visões paradoxais e de retidão a um só tempo. Lúcio, Nonô, personagem, artista, cúmplice, autor. Lúcio que, se por um lado é o irmão que muito se parece com o pai; por outro, torna-se totalmente dependente de Maria Helena, tornando-se um quase filho pelo qual ela se sente responsável.

Lúcio não apenas consubstancia as vigas-mestras do livro, como é o artista (sobrepassando as dores do mundo), que ama o belo; é o passado, a infância, Curvelo/Minas, a família, o pai/o filho/o irmão. Sua morte é mais que sua morte: é o fim de todo este emaranhado de significações, agora revisitadas pela escrita da memória. (REIS, 1988, p. 91)

Lúcio Cardoso sempre gostou de ficar perto da família. Morava a poucos metros de Maria Helena e descia à casa dela escorregando pelo fícus, junto ao muro, para tomar café com a irmã. Lá, eles conversavam, habituados ao bate papo informal. Eles sabiam o quanto eram ligados, e de tal forma por serem os únicos irmãos que ficaram solteiros e viviam essa cumplicidade.

No entanto, Maria Helena se preocupava com Lúcio, montava guarda às saídas dele e ao excesso de bebida que ele ingeria. Percorria, então, bares a sua procura, escondia garrafas de bebida, restringia de todas as formas as atitudes inconsequentes do irmão. Chegava a interceder junto aos amigos, pedindo que tomassem conta dele, proibindo-o de beber, mas as respostas eram sempre as mesmas: “Helena, eu também sei que Lúcio não deve beber desse jeito, mas o que posso fazer? Você conhece seu irmão! Quando quer uma coisa, não adianta falar, quer mesmo. E se a gente insiste, fica furioso”. (CARDOSO, 1973, p. 69)

A amizade fraterna que os unia não daria conta do tamanho envolvimento que se estabeleceria a partir do AVC de Lúcio Cardoso. O contato direto com o irmão doente foi tão abundante de experiência que resultou no livro *Vida-vida*, publicado cinco anos após a morte do escritor. Nele, a maior parte da trajetória de Lúcio Cardoso ficou conhecida, até porque Maria Helena expressa suas reflexões sobre a vida, a morte, o amor, o temperamento do irmão e mostra a luta de Lúcio e dela mesma contra aquela enfermidade.

Os amigos que conheceram o relacionamento amoroso entre os irmãos e presenciaram a riqueza da experiência durante o período da doença de Lúcio vislumbraram a possibilidade de uma história sobre essa fase.

Clarice Lispector², em crônica de junho de 1969, no *Jornal do Brasil*, escreve sobre a saudade do amigo Lúcio. A cronista, ao recordar sua amizade e sua afinidade com Lúcio, e sabedora do amor e dedicação de Maria Helena por ele, mormente, durante todo o período de sua doença, faz a seguinte interpelação a ela:

² A crônica completa encontra-se no ANEXO A.

Helena Cardoso, você que é uma escritora fina e que sabe pegar numa asa de borboleta sem quebrá-la, você que é irmã de Lúcio para todo o sempre, por que não escreve um livro sobre Lúcio? Você contaria de seus anseios e alegrias, de suas angústias profundas, de sua luta com Deus, de suas fugas para o humano, para os caminhos do Bem e do Mal. Você, Helena, sofreu com Lúcio e por isso mesmo mais o amou.

Observa-se que o infortúnio vivenciado por Maria Helena tornou-se alvo de comoção nacional, veiculado na mídia de maior alcance à época, o que, sem dúvida, acendeu a expectativa pela resposta solicitada, que foi dada em *Vida-vida*. E apreciações não faltaram, pontuando entrelinhas do diálogo que tão cedo não adormecerá.

Beatriz Damasceno, ainda que sem muita literariedade, em *Memórias de irmãos*: uma escrita de parceria e contágio, salienta que a obra relata a dor e a impotência de Maria Helena, em relação à doença do irmão:

[...] a caminhada de recuperação, idas e vindas ao hospital, os avanços e regressos nos exercícios de reabilitação, a angústia pela falta de controle do corpo do escritor afásico. Apresenta também a história de produção do escritor no período da doença. Maria Helena empenha-se em descrever cada situação que Lúcio conseguia desenhar, escrever e pintar. Há desde o registro do primeiro desenho até o momento em que ele conseguiu ensaiar alguns escritos. (DAMASCENO, 2011, p. 9)

Outrossim, reconhece-se o reencontro de ambos como autores e o fato de que Maria Helena empresta-lhe a voz e instiga-lhe a retomada dos movimentos para, assim, traçar a simbiose que a vida lhes proporcionara como irmãos, enfatizando a necessidade de verbalizar em obra as afinidades que os unira por toda a vida, e que viriam a se perpetuar na obra onde seriam transcritos versos e anotações diárias em prosa da vida de ambos, na quase hora derradeira, em que a vida de Lúcio estava ameaçada pela traiçoeira e certa morte, assim descrito:

Lúcio Cardoso não publicou mais romances nem poemas, mas Maria Helena em *Vida-vida* conseguiu como que burlar esta impotência quando, com consciência ou não do movimento de contaminação que havia provocado e em que se envolvia, construiu com suas mãos o livro que o corpo mutilado de Lúcio não poderia reproduzir. Além de narrar a história de luta contra a doença, passou a registrar, no livro, os escritos de Lúcio a não mais poder. E são os poemas que Lúcio Cardoso escreveu no período em que a doença já havia travado metade do seu corpo que preenchem as últimas páginas do livro. Maria Helena não deixou de prestar ao irmão e a si mesma esse precioso serviço. Precisava registrar aqueles escritos por isso lhe cede as páginas. Nonô, afinal, lhe deu a oportunidade deste livro, e por ela sua voz também se fazia presente. (DAMASCENO, 2011, p. 9)

Avaliando *A escrita memorialística em Vida-vida*, Ana Remígio se ocupa de trazer à luz a sua leitura do delicado período de convivência entre Maria Helena e Lúcio Cardoso, vítima de um AVC, que lhe causara a impossibilidade da expressão escrita.

Vida-vida, de Maria Helena Cardoso, traz o relato dos seis difíceis anos em que Lúcio Cardoso, após um derrame, fica aos cuidados da irmã. Apesar de concentrar-se em torno da luta com o irmão, contra as sequelas advindas em consequência do derrame, Maria Helena transita por vários espaços e tempos. (REMÍGIO, 2005, p. 67)

No referido artigo, Ana Remígio relaciona a história de Maria Helena ao mito de Antígona.

Maria Helena Cardoso testemunha a vida/morte do escritor – o corpo privado da vida produtiva. Diante das limitações do irmão, ela será a guardiã.

O mito de Antígona encontra, nessa história (dos domínios de Mnemosyne, a deusa da memória), uma materialização.

[...]

Helena-Antígona abdica de viver livremente sua própria vida, para cuidar de Lúcio Cardoso. Ao longo do livro, a escritora revela um grande desprendimento, um desmedido amor, mas não se reveste (ou transveste) de caráter divino. A frágil humanidade, em alguns momentos, fende o verniz estoico – é o mito craquelê. (REMÍGIO, 2005, p. 70)

Insistentemente, a memória volta àquela data, que marca o início da tragédia de ambos: Helena-Antígona e Lúcio-Polinice. Por vezes, de forma branda, uma memória já embalsamada: “Hoje, quando penso na agonia daquela madrugada, em que a tristeza caiu para sempre sobre a minha vida tão alegre antes, sinto que mesmo nos piores momentos nunca a esperança me abandonou”. (CARDOSO *in* REMÍGIO, 2005, p. 70)

A doença do irmão faz com que a memorialista perca o controle do próprio tempo e espaço: “[...] mais uma vez penso na liberdade, não tenho a minha vida, vivo a dele. Ela que já havia se acostumado a viver só, “sem laços de amor que criassem compromisso” (CARDOSO, 1973, p. 136). Ela acaba por perder a liberdade para viver em função do irmão. Assim, a dependência que se estabelece em relação a Nonô faz com que a liberdade dela, no papel de cuidadora, passasse a ser percebida como paradoxo: “De novo as correntes, e de novo o anseio pela liberdade [...] Quero a minha vida antiga, a vida em que ninguém precisava de mim, em que eu era só. Quero a minha vida de antigamente em que não sofria assim”. (CARDOSO, 1973, p. 201)

Ana Remígio ressalta que Maria Helena reporta-se constantemente ao tema da morte, sendo “[...] visível a obsessão angustiada, e também questionadora” (REMÍGIO, 2005, p. 71), conforme elenca, admirada da obsessão, nos excertos seguintes.

É estranho pensar que tenho de morrer um dia. Por quê? Qual a razão de tamanha injustiça? Por que nascer para morrer? (REMÍGIO, *in* CARDOSO, 1973, p. 18)

Não quero pensar nem falar na morte. Entretanto, este pensamento não me deixa um instante sequer. (REMÍGIO, *in* CARDOSO, 1973, p. 20)

De que adianta tudo que escreveu, se nada o preservou da doença e da morte! (REMÍGIO, *in* CARDOSO, 1973, p. 118)

Em páginas quase seguidas (182-184-185-186), chega-se a falar em morte seis vezes... em cada uma! Na única página (183) do referido intervalo, que não acompanha a estatística, ela faz dez (!) referências. (REMÍGIO, 2005, p. 72)

Assim, *Vida-vida* é impregnada de morte e reforça a efemeridade até mesmo do fazer que, por mais intenso que seja, não minimiza o sofrimento nem preserva o ser humano da morte, além de a sua lembrança muito incomodar, pois ainda que não queira nela pensar ou falar, a morte não deixa de incomodar Maria Helena por nenhum instante.

A angústia, a tensão e o medo, presença marcada pelas perdas dos amigos, da família e pelo delicado estado de saúde do irmão, adquirem força ainda maior quando Maria Helena, após realizar exames médicos recebe o diagnóstico de um câncer. A “sentença”, como ela mesma nomeia a doença, faz aflorar nela novas manifestações de seu fragilizado interior:

Se não me dizem nada, não me procuram, penso: estão procurando se desprender de mim, não é bom estar ligado a uma pessoa ameaçada. Melhor preparar o futuro, outras amizades. E passo a perscrutá-los, tentando adivinhar o que poderão pensar, armando-lhes ciladas para saber o que pensam realmente, coisas que me metem medo e que anseio para que sejam desmentidas. [...] Meu Deus, serei mesmo eu a ameaçada? (CARDOSO, 1973, p. 300)

O sentimento de solidão, de afastamento do outro, reforça a fragilidade e a estranheza ao olhar-se indagativa, a si mesma, quando Maria Helena se sente ameaçada, “diante da vida, que ainda corre (bela) em volta da presença de sua própria materialidade” (REMÍGIO, 2005, p. 72), conforme reproduzido no excerto seguinte:

O canto do melro, ora perto, ora longe, invade o jardim cheio de sol. Tudo isto foi ontem. Foi ontem que eu sofri, ontem que era eu e agora não sei mais quem sou. Miro minhas mãos pálidas que seguram a xícara de leite e penso: ‘cancerosa’. Esquisito, é a mim mesma que se aplica esta expressão

infamante? Repito de novo para ver como soa: ‘cancerosa’, comparando-a agora a outro nome que ouvi muitas vezes na infância, da boca de minha avó, e que tinha o dom de me infundir o mesmo pavor: ‘tuberculose’. Sim, eram da mesma família sinistra, com o mesmo significado de morte [...]. (CARDOSO, 1973, p. 315)

Mas essa consternação passou por uma pausa e tomou um rumo diferente do esperado por Maria Helena em seu negativismo e terror, diante da doença infame. Depois de passar por uma cirurgia bem sucedida, ela recuperou-se e pôde, então, retomar a sua rotina.

Nos períodos iniciais, logo após o AVC de Lúcio, ou mesmo após a morte do irmão, a música silenciou: “Helena esteve entregue ao atordoamento, sem sua balsâmica companheira. Tempos depois, essa mesma companheira revelou estar a sensibilidade apenas adormecida”. (REMÍGIO, 2005, p. 72)

A vida existente em Maria Helena é apreciada ao som da música que ainda valsa e comunica-lhe certa esperança:

Em vários momentos a narrativa de *Vida-Vida* é entrecortada por adágios, quartetos, quintetos, sonatas... Podemos recolher cerca de cinquenta referências a peças variadas, de diferentes compositores: Mozart, Brahms, Beethoven, Schulman (muito querido), Schubert são os mais frequentes. Clássicos e românticos, portanto, fazem a preferência da escritora, que assume desconfiar dos ‘modernos’. (REMÍGIO, 2005, p. 72)

E é no tom musical que Maria Helena constata a dificuldade que encontra para conviver com a morte, tanto sua quanto a de outros, decorrente do amor que tem pela vida. Com o passar do tempo e a serenidade da idade madura, após a morte de Lúcio, ela reorganiza a sua vida e recomeça a viver.

Agora era eu mesma quem estava ali e entretanto era outra. Outra que tinha vivido tudo que se findava e voltava. Voltava vivendo a mesma vida, porém mais calma, mais profunda. Viver é bom, mesmo depois de se ter vivido prazeres e desencantos. Tudo retorna mais calmo, mais suave. (CARDOSO, 1973, p. 126)

E por relembrar o tom musical, como um flash a iluminar túnel escuro, anotações de Ruth Silviano Brandão, ao analisar vidas escritas recriadas pela memória, em *Lúcio Cardoso no coração da escrita de Helena*, faz um eixo na vida dos irmãos, retoma, na forma de júbilo, pelo menos dois acontecimentos que dimanam do caos para a luz, em meio a tanta tristeza e perspectivas sombrias. (BRANDÃO, 2006)

Um momento foi o de assistir de novo *Rainha Cristina*, com Greta Garbo, quando Helena sentia o forte desejo de adivinhar as sensações sentidas por Lúcio, há tanto aprisionado em suas limitações. O outro pequeno e enorme contentamento concomitante foi ouvi-lo balbuciar que queria um livro (‘quero 1 livro’).

E tal qual a lembrança de um filme e o desejo de querer um livro, rápido, como a representação de um olhar, “sem fôlego, com uma sintaxe simétrica à pulsação de seu coração e sua pena”, é a escrita de um período tenso, de um fragmento transcrito de *Vida-vida* por Brandão (2006, p. 96):

Foi ontem que ele morreu, foi há tanto tempo, tanto tempo. Na parede seu retrato de vivo já começa a ser retrato de morto, longe, cada vez mais longe. Se eu pudesse ter agarrado sua figura de vivo, andando na rua descalço, de short de brim branco, do seu para o meu apartamento, virando a esquina rápido, saltando muro que dividia os dois edifícios, tomando café na cozinha, entrando em casa acompanhado de amigos, brigando comigo, abrindo com espátula páginas e páginas de livros que vinha de comprar, debruçado à janela do seu apartamento, as mangas da camisa arregaçadas, o peito à mostra, olhando a lagoa, mais tarde no período longo de doente, que hoje sei curto, curto, ensaiando os primeiros passos dentro do quarto, com o correr dos meses andando na calçada da rua, devagarinho, até atingir a volta inteira do quarteirão, apoiado na bengala que foi de Vito, sentado na poltrona vendo televisão, mudando os quadros de lugar, conversando, rindo, triste, desenhando os primeiros pastéis coloridos, a primeira exposição na Goeldi, o meu susto, o terror nos seus olhos por qualquer alteração na saúde. Parece que tudo foi há muitos anos, foi ontem, foi um dia de sonho que já se esfumaça na minha memória, ameaçado de desaparecer totalmente o registro do que aconteceu naquele tempo que não sei se existiu de verdade e que, com medo de perder, busco sempre nestas páginas que escrevi do tempo de antes, de alegria, do de depois, do sofrimento, ao longo e depois desses anos que procuro cada vez mais, para não perder aquele que perdi e aquela que fui e que começa a deixar de ser, antes e depois. (CARDOSO, 1973, p. 115, *in* BRANDÃO, 2006, p. 96)

Ruth Silviano reconhece a dificuldade de Maria Helena estabelecer, nesse recorte de testemunho pungente, o tênue liame capaz de entrelaçar e ao mesmo tempo separar momentos da vida e da morte. Entre ‘ontem’ e ‘tanto tempo’, inúmeros monólogos e diálogos, muitos desses impressos em páginas de alegria e sofrimento, demarcam alguns dos incontáveis encontros que aguçaram olhares de estudiosos para esse tipo de ‘diário da dor’ pleno de silêncios e indagações produzidos pela consciência desamparada por “uma dimensão maior que a pessoal.” (BRANDÃO, 2006, p. 97). Dimensão esta que desvenda um entrecruzar de olhares “[...] permitindo a “*Vida-Vida* um outro estatuto textual, como lugar em que o sujeito se constrói no ponto mesmo em que se depara com algo incompreensível e que tem que ganhar forma no ato mesmo de escrever” (BRANDÃO, 2006, p. 97)

Por certo, a vida do artista e o diálogo que ele promove sempre põem em evidência novos textos que desses discursos emergem. Nesse contexto, Newton Vieira publicou no Jornal *O Sinal*, no dia 15 de maio de 2013, na coluna Entrevista, um artigo sobre Maria Helena Cardoso, intitulado *Escritora criada em Curvelo inspirou Paulinho da Viola*³. Para fazê-lo, o jornalista retomou as origens da escritora, além de particularidades, a exemplo de ser conhecida por Helena entre os íntimos, e ter ido morar em Curvelo em seu primeiro ano de vida. Lembra-se de que ela gostava de brincar “como qualquer criança, mas não deixava de observar os adultos com agudeza de espírito”. (VIEIRA, 2013, p. 15)

Nesse contexto, salienta que, quando estourou a Primeira Guerra Mundial, em 1914, o combate repercutiu em Curvelo, sendo as operações bélicas pauta das discussões nas praças e no ambiente escolar, onde preconceitos já eram corrigidos pelos professores.

Prossegue, demarcando o itinerário da família, noticiando que, nesse mesmo ano, a família Cardoso mudara-se para Belo Horizonte. E foi na capital que Maria Helena terminou o curso secundário e formou-se na Escola de Farmácia, anexa à de Medicina, ainda que nunca tenha exercido essa profissão.

Em 1923, já no Rio de Janeiro com a família, trabalhou na Companhia de Seguros fundada pelo tio Oscar Netto. Posteriormente, foi funcionária do Grupo Atlântica de Seguros. Aposentou-se em 1967 e faleceu em 1997.

Segundo Newton Vieira, o primeiro amigo a estimular a escrita de Maria Helena, conhecedor do seu notório dom para as letras e literatura, foi Waldir Ayala que, inclusive, evidenciou o olhar no mundo povoado de mulheres místicas e heroicas e de homens aventureiros, que haveriam de saltar do mundo real para a ficção memorialista publicada, uma vez que a aptidão de Maria Helena era verdadeira e perceptível.

Narrava os fatos com tanto enlevo que Waldir Ayala sugeriu-lhe a transposição daquele ‘mundo familiar povoado de mulheres místicas e heroicas e de homens aventureiros’ para folhas impressas.

Depois de argumentar que não se considerava escritora (imaginem!), ela topou o desafio e se pôs a escrever.

Desse modo, a instância de admiradores, a exemplo do poeta gaúcho, Maria Helena iniciou sua produção nas letras. [...] “*Por onde andou meu coração*”, sucesso de público e de crítica.

[...] (VIEIRA, 2013, p. 15)

³ A entrevista na íntegra encontra-se no ANEXO B.

Newton prossegue em sua revisitação à vida e obra da autora, afirmando que Maria Helena foi perdendo a memória, com o passar dos anos, isto é, na velhice, além de ter quebrado uma perna, o que lhe limitara os movimentos, prendendo-a a uma cadeira de rodas.

O entrevistador expõe que leu as cartas de Maria Helena, endereçadas a Adhemar Paulo de Almeida e que, em algumas dessas correspondências, ela “admitiu ter medo de morrer e cair no esquecimento. Medo infundado, lógico. Afinal, ela não morreu e nunca morrerá; imortalizou-se em cada uma das histórias reconstituídas, em cada uma das frases de estilo terso e surpreendente”. (VIEIRA, 2013, p. 15)

O jornalista explica a presença de Paulinho da Viola nesse artigo, uma vez que “Por onde andou meu coração”, livro no qual Maria Helena Cardoso fez tantas referências à Curvelo de antigamente, inspirou a composição de “*Foi um rio que passou em minha vida*”⁴, o mais famoso samba de Paulinho da Viola e que imortalizou a escritora.

Newton soube disso conversando com Hermínio Bello de Carvalho, expoente da cultura nacional envolvido nesse episódio, e também por meio da leitura de “*Paulinho da Viola: caminho de volta – Um estudo poético-musical da canção popular brasileira*” (1999), compilado na dissertação de mestrado em Letras apresentada à USP por Ivan Cláudio Pereira. No entanto, como gosta de “beber direto na fonte”, não se conteve, ao encontrar Paulinho da Viola na Marquês de Sapucaí e pediu a ele que lhe contasse sobre isso.

O jornalista salienta que tentou conversar, por telefone, com Paulinho da Viola, para saber se ele havia lido o livro de Maria Helena na íntegra. Como o compositor e cantor não se encontrava, conversou com a mulher dele e ela lhe disse que “tão logo pôde, o Paulinho leu a obra inteira e se disse extasiado ante a beleza do trabalho de sua conterrânea”. (VIEIRA, 2013, p. 15)

E Newton, enternecido, finaliza o seu texto exaltando a autora: “Viva Maria Helena Cardoso, cujas reminiscências são mágicas, repletas de colorido e movimento!” (VIEIRA, 2013, p. 15)

⁴ <http://www.kboing.om.br/paulinho-da-viola/85850-foi-um-rio-que-passou-em-minha-vida.html>1 Acessado em 28 de julho de 2014. A letra da música encontra-se no ANEXO C.

O percurso feito nas duas obras de Maria Helena Cardoso, *Por onde andou meu coração* e *Vida-vida*, enriquecem o contexto de sua produção literária, fazendo eco, desse modo, com a leitura de outros textos e autoras daquela época.

Por onde meu coração aproximara com enternecimento colegas de ofício e amigos do meio literário que – conhecendo o envolvimento e as dificuldades enfrentadas por Maria Helena, quando da desafortunada doença de Lúcio, noticiada e acompanhada pela mídia jornalística da época – pediam-lhe “notícias literárias”, ou seja, incentivavam-na a que voltasse a verbalizar biograficamente a sua saga, nos já conhecidos moldes de sua escrita⁵.

2.2 Rachel Jardim

Nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, aos 16 de setembro de 1926, onde passou toda a infância. Residiu uma temporada em Guaratinguetá, interior paulista, na fazenda de seu avô paterno, hoje transformada em clube. A sede está, portanto, preservada. Em 1942, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se formou em Direito pela PUC-RJ, em 1950. Coursou Administração Municipal na Holanda, Inglaterra, Suécia e Alemanha.

Fez estágios em museus de Nova Iorque e, de volta ao Brasil, dirigiu o Patrimônio Cultural e Artístico do Rio de Janeiro. Dentre as atividades mais recentes consta a colaboração com a imprensa (*Jornal do Brasil*, *Suplemento Literário do Jornal Minas Gerais* e *do Correio do Povo – RS*).

No entanto, o destaque de Rachel Jardim está na literatura, como autora de várias obras literárias. Somou influências de grandes nomes nacionais e internacionais na área, a exemplo de Machado de Assis, Carlos Drummond de Andrade, Marcel Proust, Pedro Nava – de quem é grande admiradora -, Cecília Meireles, Virgínia Woolf, entre outros.

Depois de uma carreira bem-sucedida no Serviço Público Municipal, com atuação na área de patrimônio cultural, urbanismo e ecologia, Rachel se aposentou, passando a se dedicar a leituras constantes, inclusive em grupos que degustam seus autores favoritos,

⁵ Assim o fizera Clarice Lispector na crônica transcrita no Anexo A desta tese.

especialmente, Marcel Proust, passando por Machado de Assis, Thomas Mann, Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

Sua produção literária constitui-se exclusivamente de narrativas. Seus primeiros contos foram publicados na renomada revista *O Cruzeiro*, hoje extinta. Colaborou com inúmeros periódicos resenhados sobre livros.

Suas obras seguem a seguinte cronologia:

Os anos 40 (a ficção e o real de uma época). Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1973. 2. ed., Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1979. 3. ed., Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1985. 4. ed., Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985. 5. ed., Juiz de Fora: FUNALVA Edições/Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003.

Cheiros e ruídos (contos). Rio de Janeiro: Editora José Olympio/INL – MEC, 1982. 2. ed., Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1982.

Cristaleira Invisível (contos). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.

Vazio Pleno (Relatório do cotidiano). Rio de Janeiro: Imago, 1976.

Inventário das cinzas (romance). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. Prêmio Nacional do Pen Club do Brasil. 2. Ed., Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1984.

O penhoar chinês (romance). 1. ed., Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1985. 2. ed., Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1987. 3. ed., Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1987. 4. ed., Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1990. 5. ed., Juiz de Fora: FUNALVA Edições/Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2005.

Num reino à beira do rio (um caderno poético, Murilo Mendes). Juiz de Fora: FUNALVA Edições, 2004.

Antologias:

Mulheres e mulheres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

O conto da mulher brasileira. São Paulo: Editora Vertente, 1978. 2. ed., São Paulo: Editora Vertente, 1979.

Muito prazer. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984. 2. ed., Rio de Janeiro: Editora Record, 1980.

O prazer é todo meu. Rio de Janeiro: Editora Record, 1984. 2. ed., Rio de Janeiro: Editora Record, 1985.

Crônicas mineiras. São Paulo: Editora Ática, 1984.

Minas de liberdade. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais, 1992.

A cidade escrita. Universidade Federal de Minas Gerais e Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1996.

Tigerin und Leopard. Zurich: Heidbraut Amman Verlag AG, 1998. Contos de escritoras brasileiras. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Teatro:

Inventário das cinzas. Direção e adaptação Celina Sodré. Teatro Aliança Francesa, 1988.

As urzes da Cornualha. Direção Maria Helena Kühner. Teatro Laura Alvin, 1990.

Roteiros:

A glória de Pedro Nava. Vídeo para TVE com Cláudia Jaguaribe. Dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, 1989.

O Rio de Janeiro de Machado de Assis. Participação no roteiro e texto. Produção e direção Norma Bengell. Fotografia Sônia Nercessian. Globosat, 1998.

Tigerin und leopard 72 -Zurich, Suíça - 2 edições - 1990

Antologia de contos femininos (Muito prazer - Record - 1980) na qual está incluída a tradução de seu conto "As urzes da cornualha".

Tradução de excertos do Inventário das cinzas (Inventaire des cendres), na revista *Bicéphale*, n.78, dedicada a autores brasileiros e portugueses, de Maryvonne Lapouge.

Tradução do conto "História de Eduarda" (Eduarda's story) na revista de Literatura brasileira (*Journal of Brazilian Literature*), Brasil n.10, ano de 1993 - Mercado Aberto, por Kim Merazek Hastings.

Tradução para o inglês, pela revista *Sete Rodas*, do seu texto inserido no folder Rio de Janeiro, guia histórico do centro da cidade, edição Rio Arte, 1988, 1991.

2.2.1 A receptividade de leitores em Rachel Jardim

Érica Delgado, superintendente da Funalva, nas orelhas do livro *O penhoar chinês*, salienta que, depois de três décadas após a primeira edição de *Os anos 40* e duas de *O penhoar chinês*, a Funalva e a editora José Olympio oferecem ao público suas novas edições. O primeiro foi o livro de estreia da autora; o segundo, o último editado. No

entanto, dois livros gerados nesse intervalo não chegaram às mãos do público-leitor, abortados pela própria Rachel. *O penhoar chinês*, portanto, fecha e sintetiza a trajetória literária da escritora.

O penhoar chinês é, realmente, na visão de Delgado, uma síntese de toda a obra de Rachel Jardim, principalmente porque aborda os temas “de construção das cidades, do fluir do tempo, da solidão, do estar no mundo, do cotidiano inserido nos acontecimentos sociais que marcaram sua época”. Seus livros levam “à reflexão que abrange desde os problemas sociais, filosóficos e existenciais até os mais corriqueiros, como pegar diariamente um elevador para quem sofre de claustrofobia, ou ao massacre dos meios de comunicação a que todos se expõem sem nenhuma trégua”.

Ainda de acordo com Delgado (2005), “Rachel Jardim não se considera uma memorialista: *O inventário das cinzas* e *O penhoar chinês* são romances; *Cheiros e ruídos* e *A cristaleira invisível*, contos; *Os anos 40*, memória ficcionada; *Vazio pleno*, este, sim, é um diário, uma fatia de vida”. Em relação ao estilo da escritora, expõe que é denso e pungente, ‘feminino’ como são “os de Virgínia Woolf, Proust, Katherine Mansfield, Karen Blixen. *A cristaleira invisível* poderia ser um título emblemático de todas as suas obras que buscaram sempre a transparência, a pureza e a dureza dos cristais”.

E finaliza seu comentário, enaltecendo a “virilidade” de Rachel Jardim, como a sua própria marca de estilo, desencadeada e reafirmada, por certo, no bordado em elementos peculiares ao universo feminino.

Como mulher, nunca aceitou seguir o modelo masculino. Daí o bordado e o discurso em torno dos instrumentos que possui a mulher para transformar o mundo. Virilidade, segundo ela, poderia ser uma palavra feminina e uma marca de estilo. Feminilidade é uma palavra cujo emprego é permanentemente equivocado. O mundo do escritor é o mundo de Emily Brontë no seu presbitério, de Emily Dickinson na sua cozinha, de onde dominaram o mundo do escritor com grandeza ilimitada.

Em *Solidão: a ortodoxia temática de Rachel Jardim*, Rosalina Rodrigues de Vincenzi observa que desde *Vazio pleno*, seguindo-se *Inventário das cinzas*, Rachel Jardim prossegue nesse tema que tem marcado a sua obra: a solidão. Um tema difícil e perigoso, no entanto, um isolamento incapaz de comprometer a arte de escrever da autora.

Sem resvalar no sentimentalismo fácil, sem arrefecer sua delicadeza, procurando, antes, conjugá-la, incorpora sua temática não só a sua obra, mas a sua vida, tornando ambas estoicas na sua essência. O resultado de tudo isso é o

domínio do tema, tanto na vida quanto na obra. Esse convívio sujeição/domínio acabou por amortecer-lhe a aspereza, a implacabilidade, a devastação do ser, tão presentes no Inventário para finalmente, num hausto longamente exaurido, voltar ao tema com *O penhoar chinês*, dando-nos o mais legítimo perfeccionismo enfático, do ato solitário de escrever. Justapõe-se, assim, o título, à forma narrativa, fidelíssima ao fio condutor, liberada pela temática solitária. Soliloquente. (VICENZI, *in* JARDIM, 2005, p. 260)

O exame cuidadoso de sua escrita singular deixa transparecer a Rosalina Rodrigues que Rachel Jardim teceu sua obra, ainda que intimista, sem nenhuma redoma ou decalque, extravasando até mesmo as linhas do tempo que extrapolam quaisquer fios condutores de um bordado em letras e palavras, um verdadeiro bordado escrito, construído filigranamente, ponto a ponto, permeado do peculiar tom intimista.

Universo este da personagem/narradora que, em um monólogo inovador, muitas vezes entrecortado pelo próprio silêncio, dialoga com o seu artefato maior e com o espaço de sua construção inusitada: o penhoar e a Vila Elisa – recinto sacro dos encontros consigo mesma e com aqueles que lhe marcaram a existência ou lhe foram caros.

Rosalina aprecia o artifício ímpar de que a escritora se vale para conduzir a narradora, tal qual “um diretor de cena” que, em um determinado momento, interrompe o seu ensaio para ocupar-se do texto em outro cenário. “Essas incursões feitas naturalmente, algumas vezes esboçando apenas um gesto, outras, contemplativas, algumas, prolongadamente, postas à margem com personagens ocasionais, entretanto, eximamente, sempre ao redor da narrativa”. (VICENZI, *in* JARDIM, 2005, p. 261)

A estudiosa Vicenzi adverte ainda que, no romance de Rachel Jardim, ao serem construídas, as personagens surgem, passeiam pela narrativa, são retocadas pela narradora que lhes compõe os gostos, dirige os rumos, entrecorta frases e se detém ao ouvi-las.

Lembra-se, cuidadosa, de que a carta reveladora, deixada, após a morte, por D. Elisa Avellar, à sua filha, merece destaque, já que desvela o grande mistério do proibido e das proibições que envolvem vastos quarteirões da narrativa.

[...] esta, tomada de emoção ao iniciar a leitura, interrompe-a numa ação natural, à guisa de acomodar-se convenientemente, a fim de tomar conhecimento do seu conteúdo, dando desta forma o suspense relevante, oportuno, tecnicamente perfeito, pondo o leitor a seu lado, numa expectativa tensa, contida, eivada na verossimilhança conseguida pela narradora.

[...]

Essa carta reveladora, longa, não obstante conter elementos esclarecedores, vai detalhadamente, retirando o tênue véu de mistério de quase todos os fatos da vida da missivista, contudo ele de todo não se descerra. O traço linear de secretas emoções no perfil da personagem, projetado no conteúdo dessa

inventariante carta, continuará intocado. Fiel, assim, ao tom subjetivo da narrativa. (VICENZI, *in* JARDIM, 2005, p. 266-267)

A estudiosa compara a autora da carta a grandes nomes das letras e finaliza sua leitura envolvida pelos encantadores mistérios que envolvem a obra.

A crítica e importantes estudos acadêmicos enriquecem obras disponíveis em bibliotecas, engrandecendo o tom e a cor “jardinianos” que brotam do olhar narrativo feminino e saltam para a tessitura de sua obra maior. Assim, em *Genealogias femininas em O penhoar chinês de Rachel Jardim*, Lélia Almeida salienta que, “na literatura de autoria feminina, o texto que melhor representa esta tendência, a das genealogias femininas, é, sem sombra de dúvida, O penhoar chinês, da autora mineira Rachel Jardim, de 1984”. (ALMEIDA, *in* JARDIM, 2005, p. 36)

Pronuncia, também, que esse texto, “dividido em três partes, trata de um diálogo entre uma mãe e uma filha que ocorre após a morte da mãe que deixa para a filha, como uma espécie de herança, uma carta que constitui a parte central, o miolo do texto”. (ALMEIDA, *in* JARDIM, 2005, p. 36)

Segundo Lélia, nesse livro,

[...] um pano, um tecido para bordar estende-se como um cordão umbilical entre uma mãe e uma filha, batizadas, como a bisavó da última, com o mesmo nome, Elisa. O bordado tem motivos orientais, e a filha, ainda menina, numa associação de lembranças, relaciona o exotismo dos motivos a uma palavra ouvida furtivamente na sala de costuras – amante – que se lhe apresenta como plena de segredos e, essencialmente, feminina. (ALMEIDA, *in* JARDIM, 2005, p. 26-27)

E compara, pontuando que, bem diferente da Penélope grega, tanto D. Elisa quanto Elisa esperam e tecem outras tramas que culminam na revisitação ao passado, quando D. Elisa não mais tece entre os mortais; quando a casa materna ganha um significado novo, oriundo do encontro dos pontos dos muitos silêncios.

Tecem conjuntamente uma genealogia, em que o par mãe e filha ganha relevo e aparece como central e valorizado, significando a possibilidade de recomeçar, reinventar sua própria história. O legado materno, a herança materna constitui-se num modelo, numa identidade, num espelhamento onde Elisa, a filha, se mira, compara e se identifica.

[...]

O diálogo entre mãe e filha aparece na voz de Elisa, a filha, em primeira pessoa; e, na voz da mãe, que aparece numa carta póstuma dirigida a ela.

Elisa, a escritora, que deixara Palmas ainda jovem, volta à casa materna, onde foi construída Vila Elisa, por motivo da morte da mãe. A volta à casa materna possibilita uma revisitação do passado, com o objetivo de reformular condutas e valores do presente e do futuro. (ALMEIDA, *in* JARDIM, 2005, p. 36-37)

O pai de Elisa, Sr. Bernardo Salles, é engenheiro bem-sucedido. Segundo Lélia, o tempo e o espaço do mundo do pai configuram-se como um tempo e um espaço de liberdade; liberdade de escolhas e de ação. “É este homem empreendedor, provedor, que constrói para a mulher como presente de casamento, a bela mansão chamada Vila Elisa, uma espécie de capricho, de joia rara plantada numa colina, sobre a cidade”. (ALMEIDA, *in* JARDIM, 2005, p. 42)

Ao voltar à casa materna, Elisa tenta retomar o bordado que iniciara com a mãe e que, de acordo com Lélia, representava para as duas um ritual de aproximação. D. Elisa, para a filha, aparece como uma figura positiva, idealizada, uma musa.

Vila Elisa, segundo a estudiosa, guarda um verdadeiro gineceu, uma casa construída para mulheres, uma casa com nome de mulher.

Está recorrentemente assinalado neste estudo que o risco do bordado é o fio condutor das diferentes gerações, a caminho da imortalidade e retornando aos que se encontram, ainda, emoldurados no presente a cata de construir sabedoria para driblar armadilhas, segredos, e sair-se bem, adiante, nas relações a dois, amorosas e, ou fraternas, no futuro.

[...] a leitura da carta as converte em coautoras da mesma história, já que mãe e filha se encontram através da escritura e leitura da carta e de seu enorme amor pelas palavras. As genealogias de Elisa, conhecedora agora dos segredos da mãe, se estendem em outras direções, para Lúcia, Germana e Marie, a filha que se parece com ela, e com Elisa também. (ALMEIDA, *in* JARDIM, 2005, p. 49)

D. Elisa pede a Elisa, na carta, para entrar em contato com seu meio-irmão, que é arquiteto, construtor como o pai. E será com Bernardo Zerbine que ela dividirá segredos, descobertas, revelações e afinidades.

O resgate da figura paterna, através do irmão que será convidado a dividir com ela a Vila Elisa, é pouco comum nos romances genealógicos de autoria feminina, onde os homens sempre são personagens secundários ou ausentes.

A alusão que Elisa faz à condição secundária de Helena Dias, mãe de Bernardo Zerbine e companheira fiel de seu pai por toda uma vida, em que a

compara com sua mãe, considerando as duas mulheres presas às difíceis circunstâncias de seu tempo, aquém de suas potencialidades, mostra sua postura de solidariedade com outras mulheres. Uma postura de solidariedade quando ela deseja para si e suas genealogias – direta ou indiretas - tempos melhores para todas. (ALMEIDA, *in* JARDIM, 2005, p. 49-50)

Concluindo sua análise, Lélia considera que, ao final, as diferenças se resolvem, de certo modo, alicerçadas na compreensão e amparadas pela força peculiar a quem é capaz de superar dificuldades e seguir em frente.

Mãe e filha resgatam uma aliança com suas figuras masculinas – dona Elisa com o marido, de quem se despede afetivamente em seu leito de morte – e Elisa em seu encontro com o meio-irmão. Ambas sabem que os homens carregam pesados fardos também impostos pelas normas e regras de uma sociedade patriarcal, segundo as quais Bernardo Salles teve de viver uma vida dividida.

[...]

Elisa agora já pode retomar sua história, como uma Penélope que já não espera passivamente, mas que toma em suas mãos o desenho do mapa do seu próprio destino. (ALMEIDA, *in* JARDIM, 2005, p. 50)

Os anos 40, segundo estudo bibliográfico apresentado no último capítulo de *Do sótão à vitrine*, de Maria José Motta Viana, é uma obra em que muito se conta e pouco se revela, aberta a várias possibilidades de complementação da leitura que se faz. “Reconstruindo fragmentariamente a infância e adolescência em Juiz de Fora, esboça-se uma identidade mineira com um pouco do caráter de cada personagem que povoa o reino meio encantado, meio real da autora.” (VIANA, 1995, p. 133)

Acrescenta também que

Essa mineiridade não é teorizada exegeticamente, mas é mostrada na vivência cotidiana, nos costumes, na religiosidade, no falso puritanismo, no silêncio cultivado pelo medo e a derrota, pela aparência em lugar da essência, pela sovinice, pelos casamentos convenientes e quase incestuosos. Tudo isso denunciando a entrega e o recuo, nas medidas bem mineiras da pudicícia, submissão e confinamento da mulher de Minas. (VIANA, 1995, p. 133)

Maria José também realça que Rachel Jardim e Maria Helena Cardoso retomam poeticamente o modo de as pessoas viverem nas cidades interioranas de Minas, onde a vivência transcorre de forma lírica e sensível, retratando a plena interação do eu com o mundo.

[...] A confluência de lembranças e imaginação, realidade e lirismo, sensibilidade e experimentação, conduzem suas narrativas para o além do

simples resgate da famosa mineiridade, superando o regionalismo e expandindo-se para a configuração de uma realidade mais ampla que, antes de ser pitoresca ou exótica, é a interação do eu com o mundo. (VIANA, 1995, p. 108)

Em *A memorialística feminina no romance Os anos 40 de Rachel Jardim*, Enilce do Carmo Albergaria Rocha e Édimo de Almeida Pereira destacam aspectos de uma verve memorialista feminina da cidade de Juiz de Fora.

Destacam o fato de que, no cenário da escrita memorialística mineira, o nome de Rachel Jardim, junto a outras poucas referências femininas, soma-se ao daqueles grandes escritores que influenciaram sua escrita, além de comungar com Pedro Nava a arte de rememorar fatos do cotidiano da emergente Juiz de Fora, enaltecida no *Baú de Ossos* que reconstitui a genealogia dos antepassados e boa parte da infância do autor.

[...] encontra-se junto aos escritores como Carlos Drummond de Andrade (que parece exercer forte influência sobre a autora em *Os anos 40*, livro de sua estreia no mundo literário), Murilo Mendes e Pedro Nava, este último, sobretudo, considerado expoente de maior importância para a literatura memorialística juiz-forana e brasileira. (ROCHA; PEREIRA, 2009, p. 135)

Assim também o faz Rachel Jardim que reconstrói a narrativa de sua gênese à adolescência, cuidadosamente, incluindo os perfis-testemunhos da veracidade de sua vida.

[...] a lógica do ‘ser e do parecer’, norteadora do padrão de moral familiar, vivenciado e imposto à autora, aparecerá construída em vários pontos de *Os anos 40*, [...] a autora se lança ao passado, para construir a narrativa de sua própria história, reconstituindo o tempo de sua infância e de sua adolescência. Para tanto, recorreu à descrição dos perfis dos entes de sua família e de outras pessoas de seu convívio ou das quais teve conhecimento, e à lembrança de fatos, objetos, filmes por ela assistidos e lugares do passado. Nessa escavação vai, por inúmeras vezes, lançar mão das lembranças, das opiniões e de outros perfis que foram traçados por aqueles que fizeram e ainda continuam fazendo parte de sua vida. (ROCHA; PEREIRA, 2009, p. 136)

Cuidadoso olhar de Rocha e Pereira descortina-se pelo percurso dessa narrativa, trilhando os caminhos da escrita de Rachel Jardim, a partir das relações de verdade e verossimilhança, incrustadas em sua obra, desvelando, no ponto a ponto do bordado ou da escrita, que estampam ou camuflam, as páginas, ações vividas e sofridas, determinados fios/signos que são ou deixam de ser utilizados, permitindo que, “através da construção e da reconstrução, do tecer e do desfiar da memória, a autora, ainda que através de outros personagens, não só revele o seu próprio perfil, mas também o esconda, ao velar certos

eventos de sua vida que não lhe seria conveniente evidenciar” (ROCHA; PEREIRA, 2009, p. 143-144)

Em *Encontro Marcado*⁶, mídias diversas, constituídas de vídeos, perfis, biografias, excertos e críticas apreciam e abordam vida e obra de renomados escritores, poetas e compositores, incluindo-se a trajetória de Rachel Jardim, em que ela mesma se apresenta, valendo-se de um humor simpático e intimista, para situar sua estreia literária que, segundo ela, por longo tempo, esteve preservada no armário. Confessa que colocara sua produção em embate, diante dos registros, olhando para si mesma ao torná-los públicos. Certificara-se de que as memórias escritas são comprovantes de decadência e afetam a alma.

Estreei tarde na literatura, já com mais de 40 anos, em 1973. Ao pesquisar agora material para esta homepage da IBM, levei um susto. Fui mexer com folhas amarelecidas, fragilíssimas, parecendo mais velhas do que as faixas que envolvem as múmias do Egito.

Estavam jogadas em pastas, na mais completa desordem, e fotografias (minhas?) emergiam das ruínas. Quis me livrar logo desse insuportável cheiro da memória, devolvendo tudo do armário onde estavam fechadas.

No entanto, toda a minha obra é baseada na memória e no tempo. Descobri, porém, que jamais poderia ser arquivista. Memórias acumuladas em papéis dão um testemunho irritante da nossa decadência, fazem mal à alma. (JARDIM, 2014)

Em relação ao romance *O penhoar chinês*, a escritora se expressa revelando certa identidade, preferência e cuidado por essa obra que, à época, pensou que seria a derradeira, mas, bem se sabe, não o fora.

Escrevi meu último livro em 1985. Foi *O penhoar chinês*, cujo enredo veio à tona a partir da descoberta de um bordado não terminado, tecido pela personagem ainda criança e sua mãe, por volta dos anos 30. Talvez seja este o meu livro preferido e o que considero mais perfeito. Lembro-me que, ao escrever sua frase final, tive a sensação de que aquele seria meu último livro, o que provocou um fundo suspiro de alívio. Proust também teve essa sensação ao escrever a última linha da *Recherche*. Só que morreu logo depois, e eu não. (JARDIM, 2014)

Tecendo seu perfil, consolida-o, justificando o motivo de ter criado um grupo de estudos para ensinar leitores a apreciarem o humor negro de Proust, momento em que

⁶ JARDIM, Rachel. *Encontro Marcado*. Prefeitura do Rio/Cultura. Rio de Janeiro, 1999. In: http://encontromarcado.net/sec_perfil.php?id=15&type=2 Acessado em 08 de agosto de 2014.

reconhece prazer e sucesso no ato, o que admite não ter sido capaz de fazer quanto a sua própria obra.

Encontrei entre as páginas amareladas a carta de uma amiga, escrita depois da leitura de *O Inventário das Cinzas*. "Você perdeu o seu senso de humor?" Não querida, nem por um minuto (o próprio título do livro é uma frase de humor), só que ele foi ficando mais sutil, mais perverso. Você já leu o último volume de *Recherche*? Humor mais negro impossível.

Talvez por causa dessas considerações sobre humor, tenha organizado um grupo para ler Proust. Temos rido muito em conjunto (rir sozinho é, às vezes, um pouco triste). Ensinar as pessoas a lerem Proust tem sido bom. Difícil seria ensiná-las a ler Rachel Jardim. (JARDIM, 2014)

E, por falar em humor negro, muitas das reflexões de Rachel a ele conduzem, mesmo quando, de si para si própria, entrecorta de reflexões as interpretações para a solidão e o silêncio, indagando se não teria sido o isolamento um sinal que lhe antecederia vir à luz. Chega a constituir um contraponto o texto rico, tecido e bordado na obra da autora, diante da resistência que ela descreve frente aos sons e às palavras que, de certo modo, parecem, ou melhor, desaparecem, sufocadas pela profundidade dos mares ou protegidas pelo ventre materno.

Nasci sob o signo da solidão. Será que a senti no ventre materno? É tão inerente a mim, que parece provir das escuras entranhas. Quando criança, ao apagar a luz do quarto, acariciava os lençóis da cama. Foi o meu primeiro contato com a voluptuosidade. O mergulho no nada era precedido de paixão fria. No sono, sabia que enfim abandonava o meu corpo, libertava-o da constante vigília que o sujeitava. De dia espreitava até a palavra, tinha medo dela. Às vezes saía entrecortada, titubeante, e frequentemente morria na garganta. Queria emitir apenas sons, como os animais. Os sons agônicos dos bois me fascinavam. E também o silêncio dos peixes. O silêncio do fundo dos mares deve ser o mesmo do ventre materno. (JARDIM, 2014)

E o silêncio, que vezes tantas culminou no colapso da palavra na garganta, mas nunca no papel, fez-se presente no obscurantismo da morte, nem sempre silente e calma, tamanho o Minotauro que, na visão permitida por leituras, encarna.

Na seção *Críticas* do já referido site, Myriam Campello, no *Jornal O Globo*, manifesta a admiração pelo modo como a escritora em estudo encara o curso da morte daqueles que lhe são caros, reconhecendo a dificuldade de acompanhar a trajetória do ser humano para a morte.

Caio Fernando Abreu escreveu um artigo na *Folha de São Paulo*, sobre *A Cristaleira Invisível* e, na oportunidade, vislumbra, na arte de escrever de Rachel, uma

tentativa de organização do caos, enfatizando também a imperceptível divisória que se ajusta entre “ficção e realidade, evocação memorialista e alquimia ficcional, farsa gentil e vida crua”.

Se é mesmo verdade que Proust, Joyce e Virgínia Woolf teriam assassinado a ficção com seus experimentalismos, Rachel Jardim parece saber disso melhor do que ninguém. Convicta do suposto obsoletismo de seu ofício, ela dedica-se a um tipo de literatura deliberadamente avesso a qualquer inovação formal. O que em absoluto significa falta de ousadia: por paradoxal que pareça, a originalidade de seu texto brota exatamente dessa rebuscada ausência de originalidade. Nas palavras de uma de suas próprias personagens "...a senhora é tão estudada que consegue ser absolutamente natural." Enfastiada, Rachel não tem pudores de declarar, pela boca de suas criações, coisas como "fico cada dia menos interessada nos destinos do Brasil". Feminina, dispõe graciosamente nos recantos de sua prosa uma infinidade de licoreiras, buquês de flores, toalhinhas de crochê, compoteiras, roseiras, cadeiras de balanço, brisas primaveris, delicados cristais, foulards esvoaçantes, sedas e tweeds. Narcisista, concentra-se em personagens, como ela, suavemente enfastiadas, feminíssimas em suas leves sandálias isadoradunquianas, roupas folgadas diluindo as redondezas inevitáveis dos 50 anos. A distância que separa autor e personagem é esmeradamente tênue, como tênue são os limites entre ficção e realidade, evocação memorialista e alquimia ficcional, farsa gentil e vida crua. A sutileza que um leitor distraído ou apressado custaria a perceber é que Rachel Jardim tem plena consciência disso tudo. Inclusive da sofisticada linhagem ficcional a que pertence - haja vista a referência a Mrs. Dalloway, de Virgínia Wollf, no conto *Em Uso*; ou a revisitada Katharine Mansfield de *Felicidade*, em *A festa dos 50 anos*. Consciente da consciência da autora, o leitor localizará então, por trás do açucarado licor de anis que lhe foi servido, um travo amargo de absinto. Lentamente, a invisível cristaleira revela as rachaduras de seus cristais. A segurança na condução das narrativas, temperada aqui e ali por um delicioso humor levemente autopunitivo, acaba por intrigar: a carece toda seria, assim, uma forma de rematada loucura? Pode ser. Difícil seria não encontrar algum conforto no universo faustosamente caseiro de Rachel Jardim, neste livro que cresce, quase imperceptível, até explodir em gran-finale no brilhante texto final, *Aparição*. Pode-se fugir desta sala de jantar, como o marido filosófico de *A visita do dono do circo*. Pode-se procurar a inversão, o oposto alucinado de autores como Hilda Hilst ou João Gilberto Noll. Mas é tranquilizador saber que alguém tenta ordenar o caos. Embora a falsa eternidade, com o assustador discretamente implícito na doçura. Talvez sem saber, Rachel Jardim escreve histórias de horror. Esse belo horror de estar vivo". (ABREU, 1999)

Também, Rui Carlos de Matos, em 20.07.1980, escreveu na Folha de São Paulo sobre o modo de Rachel Jardim embater-se com o contraditório humano, comparando-o aos grandes nomes da literatura universal.

Se perguntassem qual o valor mais interessante da experiência de Rachel Jardim, diria que é a sua investigação acerca do humano (e não do humanismo), tão aviltado pelo apequenamento generalizado, de um tempo de miríades de "homens sem atributos". Esta riqueza e inocência do contraditório, característicos do humano, como já o notaram Goethe, Proust, Dostoiévski, entre outros, é um traço do talento de Rachel. (MATOS, 1980)

São recorrentes as notações de que a presença do transitório na obra de Rachel Jardim tem sido notada pela maioria de seus críticos. Embora estudiosos reconheçam o valor da memorialista, sendo suas obras um convite a críticas literárias, ainda assim longe estão da merecida atenção e do reconhecimento acadêmico.

Rachel Jardim fala de sua vida literária: “sou um duende mineiro”, título dado por Chico Lopes⁷ para noticiar em seu site a entrevista que ele fez com Rachel Jardim, em 2006, pouco antes de ela completar 80 anos.

Segundo Lopes, o intento de sua entrevista, além de um preito à respeitável escritora, um dos maiores nomes literários que Minas Gerais ofereceu ao país, foi reavivar suas obra e seu valor, visto que, nos últimos tempos, tem-se tornado esquecida, possivelmente pela perpetuação do isolamento transcrito na escolha de um modo de vida mais circunspecto, “longe do burburinho literário”. Atitude cônica e a ela peculiar, Rachel Jardim admite-a e esclarece os motivos da reclusão, mas afeita a falar de seus livros e de outras referências a seu ser.

Como significado de *Os anos 40* em sua produção literária, a autora esclareceu que esse livro satisfaz “a um ciclo memorialístico que estava sendo inaugurado pelo Villaça, pelo Pedro Nava” para transcrever “o estado de espírito de uma época – as referências são os nomes dos filmes, de artistas de cinema”.

Considera o livro inovador e refere-se à afeição manifestada por Gilberto Freire, que, “também, nesse sentido, inovou na sociologia”. Sobrepôs na sequência a sua afinidade com o Manuel Puig, tão pouco entendido pela ‘intelligentsia’ e observa que no *Os anos 40* não estava tudo, apenas uma pequena parte, ou seja, Juiz de Fora e ela, sempre pincelando com seu bom-humor as colocações ainda que reticentes de si e de sua obra.

Chico Lopes conduz as indagações, afirmando que não se encontra, na ficção dela, uma visão de mundo que possa ser considerada complacente, visto serem as memórias por ela retomadas, em geral, dolorosas, de “um dilaceramento, um remorder de lembranças duras”, de tal modo que o lirismo se encontra temperado por uma lucidez cruel. E finaliza essa abordagem investigando o que Juiz de Fora e o passado significaram para essa obra. Rachel admite que, na verdade, era pouco indulgente com ela mesma e com os outros. Diz-lhe que o “livro mais cruel (e quem sabe o melhor) talvez seja *O inventário das cinzas*”. Salienta que por ele circula uma crueldade bem proustiana e que Proust “foi

⁷ A entrevista encontra-se na íntegra no ANEXO D.

muito cruel, embora cético e compassivo ao fundo”. Acrescenta que seus livros são cheios de entrelinhas e que ela busca neles “uma sonoridade de cristal, os cristais estão cheios de rachaduras”. Comenta, além disso, que Caio Fernando Abreu escreveu um artigo intitulado *Esse belo horror de estar vivo*, por sinal muito irônico, sobre *A cristaleira invisível*, dizendo que ela escreve “contos de horror (gentilmente horríveis)”.

Chico Lopes assevera que, nas conversas com a romancista, ela sempre deixava claro considerar *O penhoar chinês* o seu melhor livro e pergunta-lhe o que a leva a considerar esse romance como o seu melhor trabalho. Rachel Jardim hesita, ponderando não saber se *O penhoar chinês* é o seu melhor livro e admite gostar muito de *Num reino à beira do rio* acolhendo-o como o seu livro “mais curioso, talvez o mais maduro, o mais comovente. Pode ser o melhor”.

Pode ser que essa maturidade tenha surgido das reflexões de quem deixa de ser autor das suas memórias para tornar-se delas um consciente apreciador.

Chico Lopes aborda que Rachel não só esteve ligada à literatura, como também atuou na área cultural do Rio de Janeiro e solicita a Rachel que fale sobre essa atuação. Ela pronuncia que, geralmente, trabalhava na Prefeitura do Rio de Janeiro com arquitetos e urbanistas. Lembra, também, de que o projeto “Corredor Cultural” repercutiu em todo o Brasil e que muito dela existe nele, assim como o “Parque das Ruínas”, em Santa Teresa, e tantos outros projetos. Para Rachel, a cidade, a memória, o tempo, tão acentuados em sua obra, nortearam os seus trabalhos e o seu exercício como funcionária pública. Adverte que escrevera um livro intitulado “O calor da ira”, no qual conta a sua história de funcionária pública, e afirmara que não iria publicá-lo. Rememorou que, quando dirigia o patrimônio cultural, na Prefeitura, lia Proust para os arquitetos de sua equipe e que juntamente com eles editaram “uns livrinhos” chamados “Olhos de ver” os quais “até hoje são disputados aos tapas nos sebos, nas feiras de antiguidade da Praça XV”.

Ainda quanto ao seu fazer sociocultural, contou a Chico Lopes que há dez anos lê Proust com um grupo e que, quando terminaram a leitura de *Recherche*, eles novamente a retomaram, até porque isso está dentro do próprio espírito do romance, que é circular. Salientou que Proust é o escritor do mundo mais lido errado e que prefere a visão equivocada de Sartre que desancou com ele (Proust aos elogios equivocados dos “proustianos”).

Chico Lopes lhe diz saber da grande admiração de Rachel pela obra de Pedro Nava, juizforano e proustiano como ela. Acrescenta que outros escritores mineiros, como

Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, também a interessaram e lhe pede que esclareça o que essa literatura mineira, tão cheia de tradição, significa, em termos de influência, sobre a escrita dela, e quais outros escritores, brasileiros e estrangeiros, têm influência sobre ela. A escritora diz a Chico Lopes que sempre sobrevoou Minas Gerais como uma espécie de duende, que se considera um duende mineiro, e cita “Proust, Thomas Mann, Henry James, Machado de Assis, T. S. Eliot, Drummond, Camões, Cecília, Virgínia Woolf, Katherine Mansfield, George Elliot, tanta gente!... Ítalo Sveco, Lampedusa...”.

Chico Lopes assume para Rachel que ela deixara a literatura depois de *O penhoar chinês*, levando os fiéis leitores e admiradores a questionarem o motivo de não ter publicado mais nada. Pergunta-lhe sobre o que a motivara a tomar essa decisão. Rachel confessa uma preguiça de escrever, e que no momento gostava mais de ler. Acresce não se afeiçoar ao convívio com escritores, por acreditar que eles sejam obcecados por si mesmos. Em relação à mídia, salienta que encerrara o convívio e também que a mídia não a procura mais. Por último, declara que seus livros estão, por enquanto, sobrevivendo, mesmo não tendo publicado mais.

No final da entrevista, Chico Lopes questiona sobre o que é – ou foi – escrever para ela. Se pode ser transcrito como fuga, ou se encontro, procura de redimir a vida insuportável pela beleza, ou uma tentativa de um passado vital, se exaltação e decepção a um só tempo. Rachel finaliza a entrevista expondo-lhe que é uma escritora visceral e que só compreende o mundo por meio da literatura. Salienta que aprendeu isso com o pai e que a filha aprendera com ela. Não escreve por pura preguiça, embora saiba que possui bons leitores. Conclui afirmando que está convencida de que não precisa escrever mais.

A discussão ora apresentada ilustra a Estética da Recepção, de Hans Robert Jauss, evidenciando o modo como a produção literária de Maria Helena e de Rachel Jardim dialogou com os seus leitores.

Pode-se afirmar que o percurso, sob a ótica da recepção, reacendeu neste estudo uma certeza que foi ao encontro dos achados. Enquanto vários estudiosos assinalam a parca pesquisa relacionada às obras das autoras, pôde-se encontrar um número, de certa forma significativo, de estudos, não só pela quantidade, mas, e, principalmente, pela qualidade dos olhares receptores que se estenderam sobre as obras. Por certo, novos olhares, neste estudo, preenchem entrelinhas até então obscuras.

3 TECENDO MEMÓRIAS

A memória é um tema muito estudado em diversas áreas do saber, orientando pesquisas e reflexões em sociologia, psicologia, história, filosofia, ciências sociais e na literatura, entre outras, sendo nesta tese muito relevante não só para a compreensão do percurso das obras, mas também para a fundamentação teórica.

Memória e sociedade permeiam este estudo, pelo fato de a primeira constituir o mecanismo que possibilitou que as autoras retomassem e compreendessem elementos significativos da existência, e sociedade, por ser o ambiente onde se criaram e se reproduziram os significados dos relatos construídos e reconstruídos pelas lembranças, dinamizando, modificando, e, ou, perpetuando a cultura e seus alcances.

Significados estes que retratam ou retomam hábitos, costumes e características de uma sociedade marcada por interação, diferenças sociais e econômicas, além de atitudes e princípios, culturalmente difundidos entre familiares, comunidades, e regiões do país por onde Maria Helena e Rachel Jardim viveram e (re)construíram histórias e legados, entre fazeres, pensamentos e bordados.

Ambas são artesãs que desvelam a capacidade da imaginação e das palavras, valendo-se da retomada da própria vivência para representar os aspectos e os entendimentos da vida pessoal e intelectual, mediar os fenômenos da consciência, revelar a identidade de familiares e de relações de grupos sociais, instituindo as noções do passado e perpetuando-as futuro afora.

Trata-se, pois, de um “processo complexo, afetado por circunstâncias internas e externas [...] simultaneamente uma força na história, um meio de unificação e legitimação, mas também um fator de divisão e falsificação”. (FENTRESS; WICKHAM, 1992, contracapa)

Assim, a memória social procedida de *Por onde andou meu coração* e de *O Penhoar Chinês* possibilita conhecer e compreender mais uma parte da cultura e da sociedade humana, sob diversas nuances, revelando diferentes modos de ser, morais e políticos, e de fazer, caracterizando lugares, épocas.

Descreve-se, neste capítulo, uma evocação do passado, em que a capacidade humana e literária de reter e guardar o tempo que se foi resguarda-o da perda total, conservando a lembrança daquilo que se foi e não mais retornará, explicando o legado que se repassa às gerações.

3.1 Origem e conceituação do termo memória

O termo memória vem sendo conceituado de acordo com múltiplas perspectivas, das quais uma bastante elementar (FERREIRA, Dicionário Aurélio eletrônico, 2001) a transcreve como “faculdade de reter ideias, impressões e conhecimentos adquiridos anteriormente, ou seja, de detalhar, de alguma forma, reminiscências ou recordações”.

Diacronicamente, registros confirmam que essa temática já era conhecida desde a antiga Grécia e que a palavra se origina do grego *Mnesmosyne*, uma deusa que presidia a função memorialística.

Mnemosine era a divindade que mantinha vivos os fatos frente aos perigos da infinitude e aos perigos do esquecimento que, na cosmogonia grega, aparece como um rio, o Lethe, que cruzava a morada dos mortos e provocava o esquecimento. No Tártaro, era de onde as almas bebiam sua água quando estavam prestes a se reencarnarem e, por isso, esqueciam sua existência anterior.

O dom da Mnemosine era conduzir o coro das Musas e, confundindo-se com elas, presidir a função poética. A Grécia antiga, da mesma forma que diviniza a função psicológica da memória, diviniza também a possibilidade de suas funções. Por isso, a poesia é uma espécie de possessão pelas Musas, possui um delírio divino que envolve o poeta e o transforma no intérprete de Mnemosine, daquela que tudo sabe.

Interessante conhecer os mitos para aprender o segredo da origem das coisas, até porque se aprende não só como as coisas passaram a existir, mas também onde se pode encontrá-las e fazê-las ressurgir quando elas desaparecem. No contexto mítico, recordar significa resgatar um momento originário e torná-lo eterno. A recordação, como resgate do tempo, confere imortalidade àquilo que ordinariamente estaria perdido de modo irrecuperável. Por conseguinte, a presença dos deuses traz de novo os feitos exemplares que forjam os heróis e que faz com que sejam perseguidos ainda hoje como modelos exemplares.

Assim, compreende-se o papel da memória para muito além do simples reconhecimento do passado, mas de um efetivo reviver que leva em si todo esse passado ou parte dele. É também o de fazer ressurgirem as coisas que desaparecem e é também pela faculdade de recordar que, de algum modo, escapa-se da morte. Já o esquecimento é a impermanência, a mortalidade.

Desse modo, o lugar da memória deve ser o lugar da imortalidade, pois guarda a glória imortal das obras produzidas e deixadas para as gerações. Os filhos são uma espécie de memória que se perpetua pelo sangue ou pelos genes. São os valores e as culturas que permanecem como expressão máxima do pensamento e do sentimento humano.

A memória não está apenas no passado. Está presente no corpo, no idioma, naquilo que o ser humano valoriza, que aprende, teme e no que espera da vida. A memória liga o presente ao passado, mostra a diferença e aponta a repetição, permitindo que se possa admirar o que é novo, até porque só é novo aquilo que possui referências na memória e não se encontra, pois, no instante seguinte, quando se percebe algo novo, o que passou já pertence ao passado e ao domínio da memória.

O ser humano não consegue se lembrar de tudo, lembra apenas o que tem significado para ele, aquilo que de algum modo é importante. Por essa razão, ele vive entre a memória e o esquecimento.

Lúcia Castelo Branco (1991) explica a estreita aproximação entre Lethe (esquecimento) e Mnemosyne (memória), como forças antagônicas complementares:

De acordo com o mito, antes de entrar na “boca do inferno”, o consulente era conduzido a duas fontes: Lethe e Mnemosyne. Ao beber das águas da primeira, ele esquecia tudo de sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava nos domínios da noite. Ao beber das águas da segunda fonte, no entanto, o consulente retinha tudo o que havia visto e ouvido no mundo. A partir daí, seu conhecimento se ampliava: já não era mais restrito ao mundo presente, o consulente possuía a revelação do passado e do futuro. (CASTELO BRANCO, 1991, p. 31-32)

E a estudiosa acrescenta que, segundo Hesíodo, Mnemosyne não é apenas guardiã do passado, mas a responsável por contar “tudo o que foi, tudo o que é e tudo o que será” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 32). O fato de se aproximar de Lethe (rio do esquecimento) mostra que os acontecimentos da vida são de certo modo imprevisíveis, desconhecidos, situando-se na área da criação, da invenção e, por certo, da ficção.

Esse liame – e todas as reflexões que permite – intensifica a consciência da limitação humana e da impossibilidade de o universo ser plenamente compreendido, descrito e, ou decifrado pelo homem.

Parte-se, pois, da origem, da compreensão e da verbalização do fenômeno da memória e de sua espontaneidade, verdade, latência e potencialidade, para se compreender

a sua importância na literatura e possíveis formas de se analisar os fatos dela desencadeados.

3.2 Espaço da memória em *Por onde andou meu coração* e em *O penhoar chinês*

A contextura das memórias nas obras estudadas, plenas de introspecção, convergindo para o espaço social e da domesticidade, e nele aportando, suscitou uma cuidadosa pesquisa sobre esse processo cognitivo e mental, desde a origem, passando pela visão de estudiosos, permitindo ler o entrelaçamento do coser e do bordar com a tessitura das narrativas.

Incitando a caminhada por esse percurso, alguns conceitos se enlaçam de tal modo à compreensão e ao conhecimento revisitados pelas autoras que é possível percebê-los resguardados, conservados na lembrança e mostrados de uma maneira que eterniza e immortaliza fatos e coisas importantes, fúteis, intensas, antagônicas, óbvias e, ou até mesmo, imprevisíveis, especialmente se se considerar a incapacidade humana de decifrar a totalidade do universo.

Tal qual a entrada da agulha no tecido, conduzindo a linha que caminho aberto demarca um ponto, que se ajunta a outro e mais outro, duas chaves abriram as fechaduras dos dois mundos até então ocultos, ora por meio da memória coletiva, de instituições e encontros familiares, religiosos, profissionais, políticos, sociais ou culturais, guiadas pelas situações em que o outro está presente e é lembrado; ora por meio da memória individual, de reminiscências pensadas, construídas ou inconscientemente percebidas pelas próprias autoras.

Memória coletiva que, em *Por onde andou meu coração*, traz às lembranças o fato sociocultural de que “O melhor do carnaval era o baile à fantasia que naquele ano se realizaria no Cinema Oreon. Prometia ser de arramba. Tidoce [...] cosia até tarde da noite para poder dar conta. Toda a cidade ia ao baile e não se falava de outra coisa”. (CARDOSO, 2007, p. 81). Aspectos econômicos se evidenciam na sequência, marcados pelas lojas “cheias de gente, comprando sedas, veludos, lantejoulas, vidrilhos, miçangas, rendas prateadas, douradas, plumas”. (CARDOSO, 2007, p. 81)

A memória da autora revela grande onisciência sobre atitudes e pensamentos sobre si mesma e sobre outras personagens, a exemplo de seu pai cuja alma demonstrava conhecer bem:

Seus sonhos estavam agora concentrados na fazenda de Várzea Palma. [...] “Não tinha dinheiro nem crédito, mas esperanças tinha-as muitas. [...] Com o tempo, suas ilusões iam se desfazendo. [...] Agarrou-se a essa esperança. Conversava com mamãe sobre isso, como se tratasse de uma realidade; fazia planos e mais planos. [...] Era um sonhador, vivendo exclusivamente do que sua imaginação criava. Ao contrário dele, mamãe, mulher de grande inteligência, era bastante objetiva. Não acreditava nos seus sonhos... (CARDOSO, 2007, p. 34)

São conflitantes as lembranças do tempo de escola, quando sentia que Rute se juntava a outra colega para menosprezá-la:

Ficava triste, abandonada [...] enquanto as duas passavam por mim, abraçadas cochichando e com risinhos de mofa na minha direção [...] Humilhada, sem coragem de reagir [...] Um dia porém deixei de sofrer: esqueci Rute, cresci e outras amizades apareceram na minha vida. (CARDOSO, 2007, p. 161-162)

A introspecção perpassa toda a obra, nas diferentes fases da vida, mostrando maturidade nas escolhas, conforme demonstrado ao romper com a amiga, ainda na infância; e dificuldades para enfrentar outras situações futuras: “na nossa inconsciência da juventude, porém, nem sempre recompensávamos os seus esforços” (CARDOSO, 2007, p. 325), lembrando os sacrifícios de D. Nhanhá. Revela, ainda, os medos do coração: “Meu jardim secreto naquele tempo era apenas o medo: medo de gostar, medo de sofrer.” (CARDOSO, 2007, p. 395)

E retoma por vezes a memória de longo-prazo revelando surpreender-se com as lembranças das visitas a sua casa: “Ainda me lembro de uma velha prima de vovó, moradora em Sete Lagoas de visita em nossa casa, dizer em conversa à mamãe...” (CARDOSO, 2007, p. 325); do afeto do pai e de seus cuidados com ela: “Recordei seus últimos tempos, sua predileção por mim [...], além do significado dessa perda: Perdera-o para nunca mais e agora não adiantava arrepender-me do que não fizera [...] E mais de vinte anos se passaram.” (CARDOSO, 2007, p. 430-431)

Considerando o par memória/esquecimento coadjuvante (BERGSON, 1999; 2006), essa *práxis* é demonstrada em algumas passagens do texto: “Esqueci-me da minha confissão, das minhas dúvidas de antes, da crisma, de tudo e, durante mais de uma hora

[...] esvaziei meu coração de toda dor acumulada ali durante tanto tempo.” (CARDOSO, 2007, p. 440). “Foram dois anos que passaram rápidos e contribuíram para que me fosse esquecendo do que tinha sofrido”. (CARDOSO, 2007, p. 441)

Mesmo sendo caracterizadas por gêneros distintos, autobiografia e autoficção, as obras possuem a memória como fio condutor, posto que, do mesmo modo que *Por onde andou meu coração*, *O Penhoar chinês* se pauta na memória coletiva – institucional – e individual, respectivamente, abordando fatos de interesses coletivos a exemplo do suicídio de Getúlio Vargas, da Revolução de 1964, da inauguração do cinema em Palmas com a participação da família de Elisa; e das impressões de sua própria vivência.

Essas constatações individuais mostram a identidade da protagonista com o espaço: “E por incrível que pareça, é a minha própria imagem que parece mais diluída e mais difícil de enxergar. E, também, os sentimentos de que me achava possuída me parecem estranhos, quase impossíveis de serem retomados”. (JARDIM, 2005, p. 95-96) O quarto de costura, com a porta fechada, era a muralha do castelo de onde emergiam as histórias e os mistérios tecidos entre Lúcia e D. Elisa, que aguçavam a curiosidade de Elisa.

Ouvindo atrás da porta, por vezes surpreendida pela mãe, vai burilando os fiapos de conversa e revestindo de significados as descobertas de forma tão ou mais intensa que aquela observada na obra de Maria Helena Cardoso:

Minhas recordações dessa prima, suas idas à Vila, se marcavam no quarto de costura, pelos moldes que se dispunham em cima da mesa, pela profusão de linhas que acompanhavam os riscos de bordados e, na cozinha [...] As balas de leite de coco.

[...]

Lembro-me do eco de suas palavras acompanhando seus movimentos e estas eram para mim tão misteriosas quanto as técnicas que empregavam na feitura daquelas maravilhas, misteriosas e veladas, exprimindo coisas de cuja existência eu apenas suspeitava [...] “Fulana não é feliz no seu casamento” ou, “Fulana é feliz no seu casamento!” [...] E ocorreu também pensar que devia haver para mim outro destino, um caminho que eu mesma inaugurasse, com uma felicidade que eu mesma inventasse.

[...]

Uma das frases que ouvi no quarto de costura foi: “Disseram que ele a leva para casa de baratinha.” Meu pai não fizera da construção da Vila Elisa sua única extravagância. Continuou a usar, depois de casado, mesmo depois do meu nascimento, a baratinha Buick, amarelo-claro [...] símbolo da sua liberdade masculina. (JARDIM, 2005, p. 114-117)

São muitas as lembranças em estado latente, potencial, trazidas com os mais ricos detalhes de suas vivências, colhidos, escolhidos e descritos, minuciosamente, a exemplo da descrição do quarto:

Quem teria estado ali antes de mim? Lúcia, Germana? Os objetos que eu tão bem conhecia, o tinteiro de prata, encimado por um pássaro, a minúscula espátula com cabo de madrepérola que servia como marcador, os pequenos livros com poemas de Heine, encapados de algodão estampadinho, a caixinha de balas com tampa de esmalte, não tinham mudado de lugar e estavam irrepreensivelmente limpos. (JARDIM, 2005, p. 187)

As descobertas e os conflitos com as lembranças trazidas à memória estão também presentes nas considerações de Elisa:

Pensei em minha mãe na Vila Elisa cavando, como dizia, a própria alma, sentada na poltrona do seu quarto, ouvindo a casa a se expandir no silêncio, olhando as estrelas do torreão, contemplando as nuvens no crepúsculo, escutando Henry Purcell. Bordando e costurando, no quarto de costura. Puxando a bala de coco na cozinha. Dobrando o linho, como a vira fazer muitas vezes. Sofrendo, quando descobriu a vida dupla de meu pai. Erguendo-se das ruínas para construir sua própria vida e para se moldar a si mesma. Minha mãe obcecada na procura de sua própria essência, buscando alcançar o cerne das coisas. (JARDIM, 2005, p. 220)

Enquanto o espaço de ambas as obras é permeado pela costura e pelo bordado, o relógio demarca um tempo que se assemelha quanto à retomada das recordações, mas que difere na cronologia dos fatos. O “coração” de Maria Helena anda por um sentido quase horário “A minha primeira saudade senti-a aos sete anos.” [...] “Recordo-me das botinas de couro cru.” (CARDOSO, 2007, p. 17). E daí por diante vai passeando por uma saudade intensa, sentida, profunda, intimista que culmina com a morte de quase todos.

Elisa, no entanto, iniciara suas recordações questionando: “O tempo o que é? Redoma de vidro invisível...” (JARDIM, 2005, p. 59). E esse pensamento transita por estas lembranças como se pudesse ou quisesse trazê-las materializadas outra vez: “Não me sinto bem, espero a todo momento que você me surpreenda como na infância, escutando por detrás das portas fechadas. [...]” (JARDIM, 2005, p. 66)

Tempo e espaço misturam-se numa extensão surpreendente, o fazer de ambas é demarcado pela perfeição e incompletude por parte da mãe e pela imperfeição e acabamento por parte da filha, o que suscita a indagação: Por quê? E a resposta ‘Tento eu mesma buscar na memória a chave do enigma, mas nenhuma imagem vem ao meu auxílio’ pontua pelo menos dois momentos da lembrança que vão da infância à morte da mãe, e vários relances do espaço que vão do aprendizado do bordado, ofício de mulher, à China

exótica, do tempo de trabalho intenso ao tempo do fim, quando ‘nada mais posso te perguntar’:

Examinando com atenção o bordado descubro as deficiências do meu ponto infantil e o acabamento irrepreensível do trabalho de minha mãe. Um lado (o de minha mãe) está incompleto, o outro foi terminado. O pavão pousa quase perfeito no galho rugoso da árvore, mas a cercadura de flores de cerejeira, a pequena ponte sinuosa, atravessando o rio, nunca chegaram a ser coloridos com os tons de uma China exótica, imaginária. O que foi isso, mãe? O que te teria levado a desistir, em que momento de sua vida o bordado foi abandonado, que circunstâncias teriam te levado a interromper o trabalho iniciado, você tão diligente como as formigas? Tento eu mesma buscar na memória a chave do enigma, mas nenhuma imagem vem ao meu auxílio. Nada mais posso te perguntar, e diante dos meus olhos surge apenas seu belo rosto ainda sem rugas, abaixado sobre o bastidor. (JARDIM, 2005, p. 62)

Finaliza argumentando que “Dentro da caixa do relógio de Herr Rommel, o tempo aprisionado movimenta-se. Como numa fração, de segundos, eu passara a ser a dona, a herdeira dos mortos. Não sei mais, neste momento, o que está visível ou invisível [...]” (JARDIM, 2005, p. 257), e retoma o bordado há décadas adormecido.

Quanto às origens, Maria Helena retoma de suas origens o fato de que pelo lado materno pertencia à família Vianna. Diz que seu pai, quando entrou na família, “[...] ligou-se a princípio aos Mascarenhas, para, mais tarde, em virtude de desinteligências, reintegrar-se totalmente à família de mamãe, participando ativamente das suas lutas políticas, dos seus sucessos e reveses.” (CARDOSO, 2007, p. 87)

É assim que Maria Helena retoma de suas lembranças de Curvelo fatos comprobatórios de que a cidade se dividia em duas famílias: a dos Vianna e a dos Mascarenhas e

[...] a política local compunha-se de dois únicos partidos: Mascarenhistas e Viannistas, que há anos lutavam pelo domínio da cidade. Odiavam-se mutuamente, muito embora, de vez em quando, algum “Romeu” Mascarenhas se apaixonasse por uma “Julieta Vianna e vice-versa, selando-se pelo casamento a união entre jovens cujas famílias se detestavam. A separação na sociedade era completa: na igreja, nas festas, em tudo. Os Viannas tinham o seu cinema, os Mascarenhas inauguraram um para eles; os Viannas frequentavam a igreja matriz, os Mascarenhas, a igreja velha de São Geraldo, dos padres Redentoristas. Às festas dos Mascarenhas, os Viannas e seus amigos não compareciam, e vice-versa. Essa divisão se refletia nas escolas, onde as crianças discutiam os acontecimentos locais, de acordo com o que ouviam na casa dos pais. (CARDOSO, 2007, p. 86)

E acrescenta que os Mascarenhas eram pessoas boas, honradas, praticavam a caridade, ajudavam os pobres e que eram “possuidores de grande fortuna, casavam-se entre si para

evitar que a fortuna se espalhasse em mãos estranhas” (CARDOSO, 2007, p. 87). Já os Viannas eram pobres, no entanto, “em matéria de inteligência e espírito, porém, eram bem providos. Inteligentes, vivos, críticos, não perdoavam aos adversários a sua simplicidade, glosando-os impiedosamente em seu jornal, *O Curvelano*.” (CARDOSO, 2007, p. 87)

No dizer de Maria Helena, a mãe se entregava com entusiasmo à vida, era leitora de jornais, conhecedora da política, viva e arguta nas discussões, tinha sede de saber, e escrevia.

Esse envolvimento político-social está presente em ambas as obras.

Elisa afirma, nesse sentido, que:

Com o suicídio de Getúlio, o Brasil parecia ter purgado também os seus pecados e ter-se encaminhado, depois dos naturais abalos, para o caminho certo, a classe média abalada, desestruturada com a renúncia de Jânio Quadros, a admitir novos sopros, a necessidade de mudanças. [...] Quando estourou o golpe, um silêncio de final de mundo pareceu baixar pela cidade. Lembrava-me os dias de Sexta-Feira Santa em Palmas, em que um horror ancestral, vindo das entranhas do mundo, pairava sobre as ruas. O golpe deixou a cidade muda. (JARDIM, 2005, p. 143-145)

E prosseguem participações familiares no coletivo do município. É deste modo que Elisa rememora a inauguração do cinema em Palmas:

Sei que meu pai e minha mãe inauguraram o cinema da cidade, construído por meu avô. Vejo o retrato deles partindo a fita que prendia a porta da entrada, e que o cinema passou depois a ter importância na vida do casal. Lembro-me de mamãe beijando o meu rosto, despedindo-se para ir às sessões elegantes de quarta-feira. (JARDIM, 2005, p. 74)

Nas reminiscências do fazer em prol do outro e de si mesma, Elisa se lembra de quando seu pai foi prefeito da cidade, em termos que colocam em xeque a escolha de suas palavras que prosseguem sem confirmar a indiferença anunciada: “Eu sempre vira minha família mandando na cidade e o fato de meu pai ser prefeito não me fazia diferença.” (JARDIM, 2005, p. 149) Recordar-se também da urbanização de Palmas feita por seu pai: “Isso lhe dava estatutos de grande homem e afastava dele a imagem de construtor voraz, apenas interessado no lucro. Na verdade, o traçado do lugar obedecia a um plano, o primeiro plano urbanístico a existir por aquelas plagas.” (JARDIM, 2005, p. 148) Ainda, segundo a protagonista, o país enalteceu seu pai e “[...] seu nome apareceu em revistas de arquitetura, ele saía da cidade para fazer conferências e palestras. “Uma cidade do interior totalmente urbanizada”, diziam os títulos das manchetes jornalísticas.” (JARDIM, 2005, p. 148). E seguem-se anotações realçando que esse status constituiu uma diferença especial.

Os fatos históricos de maior repercussão incrustaram-se em suas vidas e escritas, conforme a maior representatividade. Enquanto Elisa relembra a Revolução de 1964, quando alguns amigos foram obrigados a sair do país, Maria Helena historia em seus relatos a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, além de se posicionar quanto à política curvelana.

A memória enquanto intermediadora da relação abre a possibilidade de, a partir de novo encontro ou de nova situação, recordar ou reinventar o passado. Assim, rever o percurso das autoras, ao longo de suas memórias, permite retomar de Gondar (2008) que a história de um sujeito, individual ou coletiva, pode ser a história dos diferentes sentidos que emergem em suas relações, ou, ao invés de ser recuperada ou resgatada, poderá ser criada e recriada, a partir dos novos sentidos que a todo tempo se produzem tanto para os sujeitos individuais quanto para os coletivos – já que todos eles são sujeitos sociais. A polissemia da memória, em vez de ser ponto falho, é justamente a sua riqueza, abrindo leques de possibilidades.

3.3 A introspecção nas memórias narrativas

A literatura intimista centra-se no sujeito, fala de um “eu”⁸ que revela uma vida, estabelecendo, assim, ligação entre autor e leitor.

As narrativas introspectivas compõem-se de vários gêneros literários, quais sejam a autobiografia, a biografia, o romance autobiográfico ou autoficção, a narrativa epistolar, o diário íntimo, o diário ficcional e estruturas utilizadas como estratégias literárias.

Philippe Lejeune (2008), em *O pacto autobiográfico*, define autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. (LEJEUNE, 2008, p. 14).

O ponto principal do pensamento desse estudioso é a relação identitária obrigatória entre autor, narrador e personagem, quando se trata de autobiografia. Segundo ele, a pessoa que fala deve ser a mesma de quem se fala.

⁸ As aspas foram usadas para enfatizar a importância deste pronome no estudo de literatura de origem subjetiva.

Para tanto, o nome próprio é de fundamental importância, uma vez que quem enuncia um discurso tem de se identificar, sobretudo porque o enunciador deve ter um nome. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo texto escrito. [...] Inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles. (LEJEUNE, 2008, p. 23)

A partir dessa noção de identidade, o escritor procura distinguir biografia de autobiografia, atentando para o fato de que os dois gêneros são referenciais. Ambos se propõem dizer a verdade, e podem ser submetidos a uma verificação. Dessa afirmativa, o crítico fala sobre a “semelhança” – relação entre o modelo (extratextual) e a personagem que, segundo ele, está ligada à fidelidade, à veracidade do fato narrado com o vivido. No entanto, se um texto aparenta ser sobre o autor, mas se este não assume a identidade ou não a confirma, não se tem, nesse caso, uma autobiografia, mas um romance autobiográfico.

Para esse teórico, a identidade assumida entre autor, narrador e personagem ajuda na classificação das memórias ou autobiografias.

Na biografia, há uma relação de identidade entre o modelo e a personagem, guiada pela semelhança entre eles. E é essa semelhança que vai “fundamentar a identidade” do protagonista com o seu modelo real. Nesse gênero, portanto, o aspecto primordial é a semelhança.

Na verdade, Lejeune não exclui a semelhança da autobiografia, afinal, trata-se de um texto referente a uma realidade. Contudo, não seria obrigatório alcançar a semelhança em seu todo. Assim, esclarece que autobiografia consiste na tentativa de reduzir a verdade ao possível, nos seguintes termos:

[...] (a verdade tal qual me parece, levando-se em conta os inevitáveis esquecimentos, erros, deformações involuntárias etc.) e em demarcar explicitamente o campo ao qual o juramento se aplica (a verdade sobre tal aspecto de minha vida, sem me comprometer sobre tal outro aspecto). (LEJEUNE, 2008, p. 37)

A natureza referencial de busca da verdade aproxima muito esses dois gêneros. Há, entretanto, uma hierarquização: na biografia, a semelhança vem em primeiro lugar; ao passo que na autobiografia, a identidade é primordial e a semelhança fica em segundo plano. Para ele, essa é a oposição fundamental entre os dois gêneros. Essa identidade primordial é que vai constituir a natureza do “pacto autobiográfico”.

Observa ainda o estudioso que a relação identitária entre autor, narrador e personagem – que se organiza por meio de um nome próprio comum entre ambos – vai gerar um contrato de leitura. Isso porque o autor se compromete com o leitor ao informá-lo de que se trata de uma autobiografia – o que direciona um tipo de leitura específico.

É adequado observar a autobiografia como uma narrativa de introspecção, em que a pessoa que escreve faz uma reflexão sobre o que se passa no seu íntimo e sobre as suas experiências de vida. Definir a autobiografia com uma fórmula clara e total seria um fracasso.

Por essa razão, o teórico afirma que “a autobiografia se define nesse nível global: é um modo de leitura tanto como um tipo de escritura, é um efeito contratual que varia historicamente.” (LEJEUNE, 2008, p. 60). Ele aponta para a relatividade desses tipos de definições e prefere que sua reflexão seja antes um documento de estudo, mais do que um texto científico, isto é, que se constitua como a tentativa de o leitor do século XX racionalizar e explicitar seus critérios de leitura.

E é no jogo em busca do sentido que o leitor efetua um contrato com o autor de não duvidar da obra ficcional ou questioná-la, numa espécie de “fingimento da verdade”. Mas, se a questão da verdade é tão fragmentada, resta a indagação sobre a possibilidade de se poder analisar os gêneros literários cujos autores alegam trabalhar sustentados pela verdade real, especialmente a autobiografia em que se propõem narrar a sua própria vida.

Ao estudar os gêneros íntimos, Lejeune propõe a denominação de “pacto autobiográfico”. Esse pacto fundamenta-se na diferenciação fundamental entre a autobiografia e a ficção, especialmente, porque na primeira percebe-se a presença da relação identitária entre autor-narrador-personagem principal; já, na segunda, essa relação triplíce não ocorre na construção de um “eu”:

Simetricamente ao pacto autobiográfico, poderíamos estabelecer o pacto romanesco que teria ele próprio dois aspectos “prática patente da não-identidade” (o autor e o personagem não têm o mesmo nome), atestado de ficcionalidade (é, em geral, o subtítulo “romance”), na capa ou na folha de rosto, que preenche, hoje, essa função. Nota-se que o “romance”, na terminologia atual, implica pacto romanesco, ao passo que “narrativa”, por ser indeterminada, é compatível com um pacto autobiográfico). (LEJEUNE, 2008, p. 27)

Como o próprio termo “pacto autobiográfico” sugere, o gênero autobiográfico é contratual, explícito ou implícito entre o autor e o leitor, da mesma forma que o “pacto romanesco”. À medida que a identidade não for afirmada (caso da ficção), o leitor

procurará associar semelhanças, apesar do que diz o autor; se for firmada (caso da autobiografia), a tendência será tentar buscar as diferenças (erros, deformações, etc.). (LEJEUNE, 2008, p. 26)

A identidade se define por meio de três elementos: autor, narrador e personagem principal. Os dois últimos, narrador e personagem, são figuras intratextuais, que se remetem ao sujeito da enunciação. O autor, representado pelo seu nome próprio na capa e na folha de rosto do livro, é o referente ao qual se remete o sujeito da enunciação.

O autor representa-se, portanto, através de seu nome próprio, pois ele é que faz com que o leitor consiga remeter o texto a uma pessoa real, pessoa essa a quem se atribui toda a responsabilidade da enunciação do texto. Esse nome próprio representa o compromisso de uma pessoa real, socialmente responsável pelo discurso produzido, isto é, “de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório verificável [...] e, assim, sua existência não será posta em dúvida.” (LEJEUNE, 2008, p. 22)

De família errante, sempre em constante mudança em busca de melhorias de vida, Maria Helena percorre suas vivências e as reconstrói por meio de lembranças, fatos, histórias e acontecimentos ocorridos em diversos lugares por onde passou: “*escrevi para não perder inteiramente meus pais, minha infância, uma época...*” (CARDOSO 2007, p. 47)

Embora alguns teóricos considerem memória uma narrativa do que já foi visto ou escutado, feito ou dito, e autobiografia o relato do que o indivíduo já foi, a distinção entre ambas não se apresenta muito nítida.

Wander Melo Miranda, em *Corpus escritos*, diz que o tema tratado pelos textos memorialistas envolve a narrativa da vida do autor que “*é contaminada pela dos acontecimentos testemunhados que passam a ser privilegiados*”. (MIRANDA, 1992, p. 10).

O gênero memorialista depende do que o leitor vai extrair do que lhe é revelado da vida de outra pessoa.

O leitor, então, será envolvido pelo contexto histórico e pela biografia. A memória é revestida de história onde se situam a personagem, as dimensões da nação e suas facetas culturais, sociais, políticas e psicológicas.

Obviamente, a memória do autor conduzirá o leitor ao recorte de um mundo que o tempo transformou. Recria-se, desse modo, um mundo que não foi criado pela ficção, onde o que importa é o ser humano, suas ambições, a luta pela sobrevivência e o homem diante das emoções, ora a impulsioná-lo ora a atemorizá-lo.

Essas considerações confirmam ser *Por onde andou meu coração* um livro memorialista, em movimento, que apresenta diversas viagens, mormente, porque o pai da autora vivia em permanente trânsito.

Dessa forma, desde criança, a autora vivenciou várias mudanças, que implicaram perdas materiais e afetivas, além do anúncio do desconhecido. No entanto, nada parece ter escapado aos olhos, aos sentidos e à pena de Maria Helena que era extremamente observadora, agitada, falante e apaixonada por histórias:

Bem pequena ainda, adorava histórias: à noite, sentada nos degraus de tijolo da casa de vovó ou deitada na caixa-frasqueira da sala de costura, à luz bruxuleante da lamparina de querosene, que deixava nos cantos um enorme espaço de sombra, ou à chama clara e fixa do lampião, ouvia da cozinha, ou da vovó, histórias maravilhosas, que me enchiam a cabeça, me fazendo arregalar os olhos de admiração ou estremecer de pavor. (CARDOSO, 2007, p. 151)

Gostava de ler e sempre escolhia um espaço onde teria a tranquilidade para suas leituras, longe da censura doméstica:

À hora do jantar saía de debaixo da cama, pulava de novo a janela e entrava pela porta da frente como se estivesse chegando naquele momento da casa de vovó. Deitada debaixo da cama, com luz insuficiente, os braços cansados de manter o livro à altura dos olhos, lia toda uma enfiada de livros a mais disparatada possível: *Capitain*, *Fausta Vencida* de Miguel Zevasco, *O piano da Clara*, *O Violino do Diabo*, *Anjos da Terra*, de Perez Escrich, *Memórias de um Médico*, Visconde de Bragelone, *Vinte Anos Depois*, *Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, quase tudo de Júlio Verne, todos os fascículos de Sherlock Holmes, Nick Carter e Arsène Lupin e os primeiros romances de Paul Bourget, em grande moda, da *Bibliothèque de Ma Fille*, *A Filha do Diretor do Circo*, que me pôs triste por muitos dias, tudo misturado com *Recordações da Casa dos Mortos*, *Le Crime* de Sylvestre Bonnard, *Le Lys Rouge*, *Crime e Castigo* e muita coisa de que não me lembro. (CARDOSO, 2007, p. 107)

E, como não tinha dinheiro para comprar livros, recorria a vários outros meios que lhe assegurassem a leitura, buscando-a onde pudesse praticá-la e mantendo-a dos modos mais inusitados:

[...] às colegas do colégio, lia escondido os do meu tio e o vendeiro vizinho nos emprestava alguns: *O Judeu Errante*, de Eugênio Sue e vários fascículos dos *Dramas do Novo Mundo*, de Gustavo Aymard, além de alguns de Escrich. Siô Mané e Siô Chico, além de nossos fornecedores de gêneros, contribuíam também para o nosso desenvolvimento intelectual. Quando não havia outra fonte onde buscar, lá ia atrás deles, que sempre desencavavam algum velho romance de Escrich ou façanhas de índios americanos. Outro meio de arranjar eram os amigos de Dauto, sendo necessário, porém, que lhe pagasse

quatrocentos réis para comprar cocada baiana na venda de Zé Miliano, botequineiro da esquina da rua. Como o pagamento era sempre adiantado, passava antes pela venda, comprava as cocadas e depois então ia em busca de Caio Líbano ou outro que tivesse livros. Em casa, esperava impaciente, chegando à calçada de minuto em minuto para ver se ele aparecia na esquina. Mas, qual, as horas passavam e nada. Já sabia: era só procurá-lo no quintal e encontrava-o trepado no mais alto galho do abacateiro. Tinha conseguido entrar num dos momentos em que estava no interior e subira na árvore para se livrar de mim. Não podia atingi-lo, pois não tinha coragem de subir tão alto. Embaixo, pedia, chorava, ameaçava e ele, nada. Só descia depois que tinha acabado de ler o livro todo que eu tinha pago para que buscasse pra mim. (CARDOSO, 2007, p. 108)

Maria Helena fala de muitas mulheres, dos amigos, dos irmãos, mas principalmente, fala de si mesma, constitui-se na própria escrita, perante o olhar do outro. *Por onde andou meu coração* é uma viagem de lembranças, episódios, lugares em que as pessoas são revividas, tecidas e costuradas com as reminiscências da autora, que demonstra conhecer não apenas a imensa rede familiar dos Cardoso e Vianna, mas todos os moradores de Curvelo dos primeiros anos do século XX.

Por isso é que a narrativa compõe-se

[...] de idas e vindas, misturando infância, juventude e maturidade, o que lhe empresta um caráter de total liberdade, de recordações ao sabor da saudade, lembrando a memória involuntária proustiana. O sonho, a fantasia e o idealismo permeiam não só o universo narrativo, mas, mais precisamente, a realidade vivida pela autora, seus familiares e amigos mais íntimos. (VIANA, 1995, p. 22)

Além de oferecer descrições detalhadas das casas de seus pais e de seus parentes, o livro estende-se também pelas residências, características e manias dos vizinhos, comerciantes, médicos, farmacêuticos, professoras, políticos, figuras excêntricas da cidade e seus visitantes.

Sua tessitura, portanto, abre as portas de uma Curvelo antiga com a população humilde, salvo raríssimas exceções, mas amiga, fraterna e generosa.

Sem ter dinheiro para se presentear, no Natal ou em aniversários, as famílias trocavam mimos e pequenas prendas, ajudando umas às outras a passar pelo rigor de um cotidiano que, sem amor e amizade, seria extremamente cruel, já que os orçamentos domésticos eram curtos, conforme relata Maria Helena: “O Natal era simples e não havia o hábito de as pessoas se presentear, não sei se porque todos eram pobres. Rezava-se a Missa do Galo na matriz, e o que marcava aquele dia como de festa era o número de comunhões a mais”. (CARDOSO, 2007, p. 134)

Era a solidariedade que enchia o povoado de festividades. Sempre que se podia, fazia-se uma festa ou se organizava um sarau. Os moradores reuniam-se, tocavam piano e outros instrumentos musicais, como bandolins, violas e violinos, além de comporem cantigas, maravilhando os ouvintes.

Mais tarde, à noitinha, chegavam outros grupos, que não tinham vindo para o jantar: Nico Lopes, Gustavo Pereira, Caluta de Candinho, as Bananeiras, as filhas do Levindo, Maricas, Tavinha, Emílio Frutuoso, professor de violão de Tidoce, que trazia com ele todos os rapazes de seu conjunto musical: cavaquinho, bandolim, flauta, violão e clarinete. De longe, quando apontavam na esquina, podia-se vê-los e ouvi-los. [...] Era uma alegria. Tidoce mandava logo servir cerveja e aí então a animação aumentava. (CARDOSO, 2007, p. 73-74)

Maria Helena demonstra em seus relatos que havia várias formas de diversão e cultura entre os moradores da cidade, alguns eventos eram públicos e outros mais familiares. Os locais de trabalho, a escola, a igreja e o lazer das famílias e do povo em geral são descritos bem ao estilo da memória coletiva.

A comida também era muito simples. Entretanto, havia vários momentos em que, cansados da gastronomia, reuniam-se para comer melhor. Cada uma das famílias oferecia pratos saborosos, além das deliciosas frutas colhidas nos quintais.

Não havia muita variedade, mas, arroz, feijão e farinha não faltavam às mesas. Quando se inaugurou na cidade uma fábrica de massas, os moradores passaram a ter uma deliciosa macarronada, que era considerada um prato saboroso.

Naquele tempo, as brincadeiras eram na rua ou na beira do rio. Os meninos subiam em árvores, as meninas brincavam com bonecas de pano e panelinhas. E os jovens aguardavam ansiosamente o carnaval para se divertirem, legando um verdadeiro espetáculo ao olhar que as cenas acompanham:

[...] uma procissão de figuras de todos os estilos e épocas: palhaços, arlequins, pajens, pierrôs de todas as cores, damas à Luiz XV, bailarinas, borboletas, espanholas. [...] Desfilavam bailarinas, rosas, margaridas, ciganas, sob o aplauso da multidão que batia palmas para mostrar a sua aprovação. (CARDOSO, 2007, p. 82-83).

Nos espaços abertos para as brincadeiras infantis e nos desfiles de carnaval, a dimensão da convivência era ampliada, pois o que importa são as atitudes comuns a todos, como as músicas cantadas nas ruas durante o carnaval possibilitando o encontro fraternal e tornando possível a união de todas as pessoas que formavam aquela sociedade.

Considerando o fazer coletivo, Bakhtin (1987) ressalta ser o carnaval o período de maior inclusão, pois é uma festa para todos; até mesmo as pessoas que estariam assistindo às brincadeiras acabavam por viver a liberdade permitida naquele tempo determinado, desfrutando da universalidade contida no momento específico desse encontro. Todos se tornavam peças fundamentais de uma construção do cotidiano.

Mas, como nem só de festa se (re)vive a vida, a família, as tias, a avó e a mãe costumavam o dia inteiro para pagar as contas de casa e a educação das crianças. Havia, também, rodízio na cozinha:

[...] na semana em que estava na cozinha, preparava comida para duas famílias, sem por isso deixar de lavar roupa, costurar, fazer enxovais de batizado para ajudar Tidoce nas despesas da casa, auxiliando-a ainda nas encomendas de costura. Era enérgica e, ai delas se não o fosse, a educação dos filhos tendo ficado inteiramente a seu cargo. (CARDOSO, 2007, p. 95-96)

E, desse fazer feminino, vislumbra-se, já nas primeiras páginas, que os homens deixavam que ‘elas’ enfrentassem sozinhas as durezas da vida, ou seja, que as mulheres eram fortes e os homens eram fracos, alcoólatras ou sonhadores. Eram ainda judiadas pela própria sina de possuir grande prole naqueles tempos. A avó tivera catorze filhos. Ficara viúva cedo e tivera de trabalhar, juntamente com as suas filhas Eudóxia (Tidoce), Dazinha e Sanóre, para a própria subsistência.

A mãe de Maria Helena tivera seis filhos. Amava desmedidamente o marido, que sempre a traía e, “apaixonado pelas mulheres, era-lhe infiel ao máximo.” (CARDOSO, 2007, p. 209)

As viagens do pai de Maria Helena serviam para dar-lhe a certeza, cada vez maior, de que aquele era o seu destino. Ele não se acostumara a morar na cidade, por isso distanciou-se da família, tornando cada vez maior o espaço entre uma visita e outra. O pai enfrentava fases extremas, ora ficava próspero ora ficava paupérrimo e quase não aparecia em casa. Ficava cuidando de seus próprios negócios, distanciando-se, cada vez mais, da família.

Apesar de o marido ser infiel, a mãe de Maria Helena tudo perdoava, sobretudo, quando ele voltava para casa com dinheiro no bolso e novos projetos extravagantes e sonhadores, disposto a dar carinho e amor aos filhos.

A irmã, que Maria Helena achava maravilhosa, a Zizina, casara cedo e sem a presença do pai. O irmão Dauto teve um futuro promissor. O irmão que ela julgava não querer saber de

nada, o Fausto, acabara se tornando médico. Todos se saíram bem, porque a mãe se preocupou com os estudos deles.

Apesar de a mãe de Maria Helena não ter frequentado escolas, ela sempre lia os jornais, era politizada e contrária à ideologia dos governos. Vivia às voltas com o trabalho doméstico, mas era inteligente e perspicaz, como assim seria sua filha Maria Helena.

Mamãe que não pensava em outra coisa senão em ter filhos instruídos, o que não conseguira obter para si própria, enquanto não podia nos mandar para os colégios que sonhava, ia se encarregando do nosso desenvolvimento intelectual. [...] Todas as noites antes de dormir, havia uma sessão de pelo menos uma meia hora de leitura. Começou com o romance Graziela de La Martine. Cada noite, lia um capítulo e comentava conosco, continuando no dia seguinte, quando percebia que já não aguentávamos mais de sono. (CARDOSO, 2007, p. 99)

De Curvelo, a família mudou-se para Belo Horizonte, em busca de bons colégios. Descobriram na capital suas largas avenidas, suas casas luxuosas, os bondes como meio de transporte. Lá, fizeram muitos amigos.

Com a vida apertada e novamente o pai com sérios problemas financeiros, Maria Helena mudou-se para o Rio de Janeiro. A princípio morou no subúrbio, depois foi para a Tijuca e, mais tarde, daria o grande salto, sonhando com a Zona Sul, a praia, Copacabana, Ipanema, o Arpoador.

Ainda que não tão duradouras, as relações interpessoais também são delineadas desnudando os revezes do coração. No Rio, Maria Helena conhecera Hans, um alemão, e se apaixonara por ele. Tiveram relacionamento por um período de dez anos, até que chegou ao fim. “Nunca mais nos vimos. E assim acabou-se o nosso amor como quase todos os amores da vida: de mansinho, sem que percebêssemos, aos poucos. Gastou-se com o sofrimento, o uso; gastou-se, morreu. Uma outra vida, um outro amor”. (CARDOSO, 2007, p. 398)

Outros relacionamentos deleitosos marcam o curso da memória. Maria Helena descobre a música clássica. Coleciona discos. Faz amigos gentis que a consolam da indiferença do namorado. Torna-se amiga fiel de Vito, até a sua morte dele.

Vito foi meu amigo toda a vida uma vida de cinco anos. Fomos amigos, eu o amei e ele a mim. Vivemos tudo que constituiu nossa vida, nesse pequeno espaço de tempo, na maior harmonia. Não o conhecia, mas meu coração logo adivinhou sua irremediável vocação de gostar para a vida e para a morte. (CARDOSO, 2007, p. 242)

Não se casou, mas nunca se sentira uma solteirona, por estar sempre cercada de amor e por amar a vida com intensidade e paixão.

Em sua existência também vieram as perdas. Morre o tio, a avó, o pai, a mãe, alguns amigos:

Faz muito tempo morreram quase todos os de que falo aqui. Todos que amei, que viveram comigo a minha infância, que me viram crescer, passar de menina a moça e de moça ao que sou agora. Morreram e com eles uma parte de mim mesma também morreu. Muitas vezes, à noite, percorro aqueles aposentos vazios onde ninguém me espera mais, pergunto: terão existido mesmo, ou foi apenas um sonho? (CARDOSO, 2007, p. 572)

Em relação à morte, Ayala afirma que

Como seria de esperar de um livro que conta fielmente a vida, este livro fala muito de morte. Mas de morte como uma usina de saudade, e nessa usina a fonte de uma luz na qual os mortos são vistos em toda a sua íntegra relação humana. Os mortos estão comodamente sentados na lembrança, com um tom amorável de sua participação anterior, com seu desatino e obstinação, vinculados como inesquecíveis personagens de um novo ciclo de romance que, à maneira da Bíblia, ou à maneira de Proust, recompusesse a fábula universal da alma humana, a partir de regiões mágicas e terrestres. (AYALA, *in* CARDOSO, 2007)

Se a experiência de Maria Helena norteia a atividade de rememorar, é necessário esclarecer que os relatos da memória não podem ser feitos com fidelidade. Dessa forma, a tentativa de reconstituir o passado nunca é atingida inteiramente. As lacunas da memória impossibilitam o total domínio dos acontecimentos vividos, bem como a completa veracidade dos fatos narrados.

Assim, sua literatura confessional não está isenta de desvios, mas não deve ser tratada exclusivamente como ficção. Desse modo, a escrita de suas memórias é uma produção entrecortada de ficção: é uma “recriação, no presente, do passado, ou uma reinvenção do passado pelo presente” (BOSI, 2009, p. 17). Constitui um importante instrumento de pesquisa sobre os modos de pensar e viver das pessoas, dos grupos e das sociedades em diferentes contextos sócio-históricos e culturais. Serve como estratégia para procurar no passado explicações para o presente, evocando pessoas e acontecimentos que sejam representativos para um momento posterior.

Valendo-se do veio da memória, Maria Helena revisita o passado, costurando com poeticidade eventos de dor e felicidade que nem mesmo as transformações do tempo são capazes de desfazer. Ao registrar a própria existência por meio da escrita, a autora leva o leitor a uma reflexão sobre questões identitárias.

No tecer dessas lembranças, reforça-se em sua narrativa o relato sobre mulheres fortes como a avó, a mãe e as tias:

[...] Com o dinheiro ganho ajudava nas despesas de casa e ainda comprava leite e pão para nós. Dia e noite as máquinas batiam naquela casa; minha avó, viúva há muitos anos, criara onze filhos com o dinheiro do seu trabalho, fazendo roupas para homem. Mais tarde, as filhas crescidas também se dedicaram ao mesmo ofício, cosendo para senhoras, e quando mamãe se casou, Tidoce, a filha mais velha, assumiu toda responsabilidade do ateliê, conseguindo manter a família exclusivamente com o que ganhava. (CARDOSO, 2007, p. 42)

E no espaço da relação familiar, demonstra, também, a paixão pela figura paterna:

Enquanto a voz de papai, de timbre simpático e agradável, ressoava na sala, dormitávamos em cima de canastras, únicos móveis da sala, enfeitadas com tachas niqueladas que formavam caprichosos desenhos. Um de nós se encarapitava no seu colo e dormia pelo embalo da perna que ele sacudia ininterruptamente enquanto conversava. Ouviam-no com maior respeito, os seus conselhos acatados como os de um homem de conhecimentos. Tinha uma personalidade muito forte, influenciando os que dele se acercavam: valente, temido nas redondezas e admirado por nós, que o tínhamos na conta de um herói. Éramos loucos por ele e mamãe partilhava integralmente desse amor. (CARDOSO, 2007, p. 25-26)

Ainda, realça outras lembranças de festas religiosas:

Mas a melhor festa era mesmo a Semana Santa. Durava mais tempo, os preparativos longos, as solenidades mais suntuosas e comoventes. Eram duas procissões: a de Encontro e a do Enterro. Não se dispensavam os figurantes vivos: Madalena, Verônica, Nossa Senhora, representadas por moças escolhidas dentre as mais bonitas da cidade. No trajeto que fazia, os moradores das ruas nele incluídos, todos, por mais pobres que fossem, queriam contribuir para o seu brilho. (CARDOSO, 2007, p. 49)

E rememora os já mencionados carnavais:

O melhor do carnaval era o baile à fantasia que naquele ano se realizaria no Cinema Oreon. Prometia ser de arromba. Tidoce já não podia mais aceitar encomendas e cosia até tarde da noite para poder dar conta. Toda a cidade ia ao baile e não se falava de outra coisa. As lojas viviam cheias de gente, comprando sedas, veludos, lantejoulas, vidrilhos, miçangas, rendas prateadas, douradas, plumas. (CARDOSO, 2007, p. 81)

Todas essas lembranças vão sendo costuradas e bordadas à sua maneira de escrever cônica do papel de seu consciente e do valor de sua memória:

Quantas vezes, naquele estado de semi-inconsciência, entre o sono e o despertar, vivo em memória tudo aquilo que passou e não volta mais: a nossa cidade, a casa de vovó, onde vivemos os primeiros anos, o quintal que revejo com os olhos daquele tempo, imenso, misterioso, cheio de atrativos [...] (CARDOSO, 2007, p. 55).

E, em seu texto, insere poesia, imaginação, realidade, lirismo, emoções. Sua costura textual ultrapassa o resgate do regional e estende-se para o universal, em esplêndido intercâmbio entre o eu e o mundo.

Assim como Maria Helena Cardoso, Rachel Jardim iniciou sua atividade de escritora na maturidade, embora desde a adolescência tenha se mostrado seduzida pela literatura e pela escrita.

Para começar a caminhada em seu romance, *O penhoar chinês*, necessário se faz retornar à teoria de Lejeune, quando diferencia autobiografia de romance autobiográfico. Afirma o teórico que a autobiografia se estabelece dentro da tríade da relação identitária do nome (autor-narrador-personagem principal), enquanto o segundo rompe essa autenticidade.

Para o autor, a diferença na leitura de ambos os gêneros recai sobre o seguinte aspecto: na autobiografia, o autor se expõe ao afirmar dizer a verdade sobre si mesmo, ao passo que no romance autobiográfico não ocorre essa afirmação. No romance autobiográfico, o leitor fica limitado ao texto, ao enunciado. Na autobiografia, a enunciação entra em cena, o sujeito ou protagonista assume-se como “eu” e afirma, concomitantemente, ser, ao mesmo tempo, o autor e o narrador, e dizer a verdade sobre si.

Embora se aproximem no que tange ao fato de partirem de uma experiência vivida, o romance autobiográfico e a autobiografia diferem-se quanto à recepção, pois, a partir do pacto firmado de antemão pelo autor, são obtidos modos de leitura distintos.

Na ficção autobiográfica, os leitores são convidados a integrar o pacto ficcional, como ocorre no romance de Rachel Jardim, e a buscar nas costuras e nos bordados o que a protagonista Elisa costura e borda.

O romance *O penhoar chinês* inicia-se com a retomada de um bordado iniciado no final de 1920, encontrado inacabado pela narradora, quando retornara à cidade natal para o enterro de sua mãe, e o seu enredo se estabelece por meio de um diálogo entre mãe e filha, ambas chamadas Elisa. Esse diálogo é interligado por uma carta póstuma da mãe, deixada para a filha e por reflexões desta, por meio do bordado, desenvolvido conjuntamente pelas duas personagens e que fora iniciado e interrompido na infância da filha.

Nessa obra, o ato de criação ganha relevo, uma vez que a filha tenta resgatar a ligação com a figura materna através da retomada do bordado:

Éramos unas naquele momento, nossas mãos aprisionadas no círculo traçado pelos bastidores, e nosso sangue familiar também percorria as veias azuis riscadas na fazenda fina. Oh, mãe, tantos e tantos anos são passados, consegui retomar o bordado, e tudo mais se transforma num imenso vazio, que como esse traçado na fazenda, vou preenchendo com as figurações por tanto tempo armazenadas na memória, quase esquecidas, agora despertas e refeitas uma a uma, com a mesma precisão com que recomponho esse trabalho. (JARDIM, 2005, p. 60)

Recuperar o bordado adquire uma função que envolve toda a obra, isto é, a tentativa empreendida pela protagonista de preencher os vazios de sua existência. Para Elisa, retomar e dar continuidade a um bordado inacabado é dar continuidade à escrita de sua história; bordar, então, é escrever uma nova história, pois,

Diferentemente da Penélope grega, as personagens de *O penhoar chinês* esperam e tecem outras tramas. Tecem conjuntamente uma genealogia, em que o pai e a filha ganha relevo e aparece como central e valorizado, significando para a filha a possibilidade de recomeçar, reinventar sua própria história. O legado materno, a herança materna constitui-se num modelo, numa identidade, num espelhamento onde Elisa filha, se mira, compara e se identifica. ALMEIDA, *in* JARDIM, 2005)

A analogia entre o ato de bordar e tecer e a atitude de narrar e escrever situa essas ações em um plano análogo de significação. Por um lado, a subversão da protagonista se processa por meio de instrumentos tais quais a agulha, o tecido e as linhas; por outro, por meio da caneta e do papel.

Nesse momento, o bordado está pousado em cima do console e o interrompi para escrever, substituindo a tessitura dos pontos pela das palavras o que me parece um exercício bem mais difícil. Os pontos que vou fazendo exigem de mim uma habilidade e um adestramento que já não tenho. Esforço-me e vou conseguindo vencer minhas deficiências. As palavras, porém, são mais difíceis de adestrar e vêm carregadas de uma vida que foi se desenrolando dentro e fora de mim, todos esses anos. São teimosas, ambíguas e ferem. Minha luta com elas é extenuante. Assim, nesse momento, enceto duas lutas: com as linhas e com as palavras, mas tenho a certeza que, desta vez, estou querendo chegar a um resultado semelhante e descobrir ao fim do bordado e ao fim desse texto, algo de delicado, recôndito e imperceptível sobre o meu próprio destino e sobre o destino dos que me rodeiam. (JARDIM, 2005, p. 104)

Desse modo, Elisa borda, enquanto escreve a sua obra. Retoma os pontos do bordado de sua mãe, enquanto (re)conta a sua história, vasculha a memória, no compasso em que mescla passado, presente e futuro:

Minha narrativa é desconexa; ao contrário do nosso bordado chinês, não obedece a nenhum risco. Mas, minha mãe e eu, ao preenchermos aquele traçado com as cores mais variadas, o transformamos pela nossa liberdade de criar em algo real. Minha narrativa também é matizada e aguardo, com a mesma expectativa que sentíamos pelo final do nosso bordado, o seu resultado. Assim como esperávamos ver no fim a China retratada pelos nossos imperceptíveis pontos, espero chegar a ver o destino de minha vida e entender alguma coisa dela. (JARDIM, 2005, p. 94)

A narrativa inicia-se com uma reflexão sobre o tempo, que aparece como tendo o mesmo significado do tecido gasto do bordado no bastidor. Assim, recuperar o tempo e retomar o bordado situam-se na mesma ordem de significado de resgatar a memória:

O tempo o que é? Redoma de vidro invisível que nos recobre e nos isola da eternidade? Vírus, doença inoculada na origem, com o poder de nos fazer decair e perecer? Lâmina afiada cortando o destino de sermos imperecíveis como os deuses nos que criaram? Em que minuto da criação soubemos da nossa decadência e percebemos essa fluidez insana e inexorável, esse rio sorrateiro a correr rumo ao abismo? Tento recompor este tecido gasto, trabalhando com a agulha mais fina para não ferir demais as fibras envelhecidas. Ajeito os óculos com mãos meticulosas e me lembro de que, quando pegava o bastidor e sentava no sofá do lado oposto de minha mãe, o risco logo surgia nítido diante de meus olhos, um traçado azul, mapa da viagem a ser iniciada. O tempo emprega os seus pequenos instrumentos de tortura, com os quais nos fere sem grandeza. A enlouquecida teimosia que me levou a retomar esse bordado quase impossível de ser recuperado é a mesma que me atirava na infância às empreitadas mais absurdas, pelo gosto de desafiar a ordem das coisas, a tirania das tramas secretas que conduziam nosso destino. (JARDIM, 2005, p. 59-60)

Ao questionar e falar sobre o tempo, Elisa o associa à “caixa do tempo”, e aos instrumentos que eram guardados nessa caixa e utilizados por seu bisavô para consertar relógios, com as linhas, as agulhas etc., os mesmos instrumentos usados para costurar e bordar e que pertencem ao universo feminino, exigindo também “delicadeza, meticulosidade e precisão”:

Levanto-me para remexer na “caixa do tempo”, abandonando o bordado. Ocorreu-me subitamente que poderia usar alguns instrumentos de relojoaria: a pequena tesoura para cortar a linha, a espátula para estofar a cauda do pavão. Experimento: a tesoura é ainda afiada e a espátula, passada no avesso da fazenda, infla um pouco a cauda do animal. Os instrumentos de Herr Rommel e os meus são todos elementos do mesmo universo, exigem, no seu manuseio, delicadeza, meticulosidade, precisão. Não sei por que a profissão de relojoeiro

não foi, nunca, atributo das mulheres. Consideradas exímias em tarefas delicadas, nunca dividiram essas com os homens. Suas mãos, menores e mais leves, talvez manejassem melhor esses instrumentos delicados, que pareciam desaparecer entre os dedos de Herr Rommel, exigindo dele um adestramento a que seu ofício de fazendeiro não o predispunha. (JARDIM, 2005, p. 168)

E, por isso, associa a “caixa do tempo” à caixa de costura de sua mãe:

E penso que, ao manusear seus instrumentos para ajustar o tempo, o bisavô tinha de se submeter a grande concentração mental. Ao passo que os instrumentos de costura proporcionavam maior liberdade, pois enquanto as mãos os comandava, a cabeça podia estar longe, e até desencadear imagens que desaprisionavam o tempo. Essa era a diferença entre o estojo de Herr Rommel e a caixa de costura de minha mãe. É que a segunda, quando a abríamos e dela retirávamos seus apetrechos, nos liberava, através das imagens que perpassavam em nossas cabeças, o tempo. Ao passo que os instrumentos de Joachim Rommel serviam para milimetrá-lo, exigindo uma concentração que não permitia nenhum devaneio. (JARDIM, 2005, p. 169)

Após retirar da caixa do tempo (e da memória) os aparelhos de relojoaria, a protagonista retoma o bordado e acaba substituindo as figurações, que até então perpassavam, por outras, vindas sem que ela mesma as convocasse. E assim é possível presenciar nesse excerto a memória involuntária, bem ao estilo proustiano.

Essas considerações suscitam que, para abordar a memória involuntária, é necessário conceber primeiro o que vem a ser a memória consciente ou voluntária, uma vez que esta pertence ao campo da consciência e encontra-se, até certo ponto, sob o comando da vontade; isto é, lembrar o que se deseja lembrar e, salvo o esquecimento que eventualmente se opõe ao desejo de recordar, controlar as lembranças, dispor delas à vontade.

Diferentemente disso, sem que se tenha qualquer domínio sobre esse processo, ocorre, muitas vezes, de a pessoa ser surpreendida pela invasão de uma lembrança, geralmente, muito viva e muito precisa, evocada por uma sensação qualquer, que pode ser um cheiro, um sabor, um ruído, uma sensação tátil ou uma visão inesperada de um objeto ou de uma paisagem, algo que afete seus sentidos e que, por essa via, desperte sua sensibilidade. Eis o que se chama de memória involuntária ou inconsciente.

Tanto em Walter Benjamin quanto em Deleuze: *Proust e os signos*, encontram-se diversas referências à memória inconsciente ou involuntária, a partir da análise que esses estudiosos desenvolveram ao estudar a obra de Marcel Proust.

Jeanne Marie Gagnebin salienta que Marcel Proust tornou-se célebre com a sua “madeleine”. Até mesmo quem não leu *Em busca do tempo perdido* sabe que, um dia, ele voltando para casa, em uma noite fria de inverno, aceita o convite de sua mãe de lhe

preparar um chá, acompanhado de um bolinho seco, muito parecido com a broa de milho, cujo nome é “madeleine”. Ao tomar o chá, misturado ao sabor desse bolo, muito comum na França,

produz uma impressão como que mágica na alma do narrador, há pouco ainda submersa pela melancolia e pela escuridão de uma triste tarde chuvosa. De repente, ele vê luz, sente calor, alegria, um prazer intenso o atravessa cuja causa ele ignora. Percebe, então, depois de um longo esforço de atenção espiritual, que a “madeleine” ressuscitou uma lembrança, esquecida no fundo da memória: o sabor do mesmo bolinho misturado ao chá que ele tomava enquanto criança, na casa de veraneio de sua família, aos domingos, quando ia cumprimentar sua tia-avó, a Tante Léonie. (GAGNEBIN, 2006, p. 145)

Ainda segundo essa estudiosa, esse episódio é catártico:

[...] desencadeia uma avalanche de lembranças autênticas, vivas, frescas como o olhar da criança de outrora, ao vão esforço voluntário e inteligente do adulto que tentava lembrar de sua infância e só encontrava detalhes insignificantes e mortos. O episódio da “Madeleine” oferece, portanto, uma das chaves da estética proustiana. (GAGNEBIN, 2006, p. 145)

Foi o que aconteceu com Elisa, logo que retornou do sepultamento de sua mãe. Elisa encontrava-se conversando com Lúcia, quando Germana lhe ofereceu em um prato de cristal redondo vermelho, onde pousava trêmulo, em dois tons de rosa, um opaco e outro translúcido, um gelado feito de coco em forma gomada, uma prenda da Vila a seus visitantes queridos. “Oh, Germana, há quanto tempo não via isso! Mamãe sempre o fazia nos meus aniversários!” E o gosto da infância aflora à boca. Pouco tinha, na verdade, mudado, tão impregnadas estavam as coisas da presença de minha mãe”. (JARDIM, 2005, p. 184-185)

Vinha-lhe o sabor do passado à tona. Vale ressaltar que Santo Agostinho afirma que é na alma humana que vive a memória do passado e a expectativa do futuro; e que memória e expectativa são as únicas maneiras de viver essas duas modalidades do tempo: passado e futuro. Ele é um dos primeiros pensadores a reconhecer a importância da memória:

Aquilo que o espírito espera, passa através do domínio da memória. Quem, por conseguinte, se atreve a negar que as coisas futuras ainda não existem? Não está no espírito a expectativa das coisas futuras? – Quem pode negar que as coisas pretéritas ainda não existem? Não está ainda na alma a memória das coisas passadas? – E quem contesta que o presente carece de espaço, porque passa num momento? Contudo a atenção perdura a retirar-se o que era presente. Portanto, o futuro não é um tempo longo, porque ele não existe: o futuro longo é apenas a expectativa do futuro. Nem é longo o tempo passado porque não existe, mas o pretérito outra coisa não é senão a longa lembrança do passado. (SANTO AGOSTINHO, 1941, p. 28)

Por isso, não existe outro meio para o ser humano opor-se ao fluxo irresistível do tempo, a não ser tentando recuperar o tempo passado, por meio da memória, para reconstruir, por assim dizer, o que foi e o que poderia ter sido do que poderá vir a ser. Quando Elisa recorre à memória para falar do relacionamento de seus pais, suas reminiscências fazem com que ela conclua que eles “viviam vidas paralelas, mas não formavam um par, não eram como metades, não desaguavam um no outro”. (JARDIM, 2005, p. 83)

É na alma humana que vive a memória do passado. Na experiência pessoal, a memória filtra os acontecimentos, misturando as coisas lembradas com aquelas que se esperam e se desejam. Não só os dados podem ser lembrados como fatos, mas, também, os próprios fatos são constantemente modificados, reinterpretados, à luz do presente, do futuro e do passado.

Quanto aos sentimentos, quanto ao amor, de que sabia eu? Tinha oito anos de idade quando comecei a notar os sinais de desgaste entre o casal. Eu já sabia reconhecer os efeitos do tempo, já tinha visto o envelhecimento das paredes, as rachaduras dos cristais. Na sala de visitas, sempre fechada, percebia sinais, um leve embaçamento nas alfaias, manchas amarelas nas poltronas. A deterioração se fazia sozinha, obedecendo a forças sobre as quais era impossível exercer qualquer espécie de controle. (JARDIM, 2005, p. 82)

Os relatos de Elisa, mesmo que sejam frutos de sua visão, ocupam um papel importante na narrativa. Por meio deles, obtém-se acesso a uma visão da instituição familiar e do universo feminino.

Descobri, muito cedo, que o mundo feminino era selado por complacências, ouvi, no quarto de costura, uma frase: “a mulher deve fingir que não sabe” e isso me deixou intrigada. Queria saber tudo e se não partilhava as minhas descobertas, não era por fingimento e sim por uma espécie de orgulho. A pusilanimidade não era do meu feitio, mas percebia que todas as mulheres estavam, por princípios imemoriais, condenadas a ela. Descobri, depois, o exato sentido daquela frase: ela queria dizer que as mulheres deviam fingir que não sabiam que seus maridos tinham outra mulher fora de casa. (JARDIM, 2005, p. 83-84)

De acordo com Lélia Almeida,

São vários os romances de autoria feminina que usam e abusam do procedimento da construção da trama relacionada à confecção de uma colcha, uma manta, um *patchwork* ou de um penhoar, como no caso de Rachel Jardim. Vemos, presente, ativa, a figura arquetípica de Penélope que, entre nós, encarna o mito e o ideal feminino da mulher que espera e que, enquanto espera, tece e borda. (ALMEIDA, *in* JARDIM, 2005, p. 14-15)

Bem diferente da história de Penélope, Elisa tenta, ao retomar o bordado chinês, resgatar a relação com a sua história de vida:

Aprendi hoje a manipular palavras e essa tarefa exigiu de mim a mesma ciência das bordadeiras. A leveza da minha mão me ajudou a penetrar no escuro poço e descer fundo, para tirar de lá a substância, às vezes tão pesada e dura, com que vou plasmando o meu texto. Tenho pensado muito naquelas imagens que as nossas mãos pequenas deixavam impressas no tecido, e sei que foram elas que me revelaram, pela primeira vez, a possibilidade de concretude das figurações que meu espírito projetava dentro de si mesmo. Descobri que o meu mundo irreal estava contido de realidade. (JARDIM, 2005, p. 67)

O ofício de as mulheres tecerem e bordarem, atividades comuns ao universo ficcional, observado e descrito primeiro pelos autores masculinos, persiste na literatura de Maria Helena e de Rachel Jardim.

Assim, Elisa recompõe o bordado iniciado por sua mãe, motivada pela admiração que sentia por ela, colocando-a acima dos humanos, comparando-a a uma deusa.

O silêncio que nos rodeava preenchia-se, e ruídos tênues eclodiam nas partículas de ar. Quantas vezes parei, sem respiração, interrompendo o bordado, diante da deusa de minha mãe e, nesses momentos, iluminado pelo lampião, seu rosto adquiria um mistério que me desafiava. Sabia que um homem dominava o seu destino, mas pressentia nela um poder que escapava à dominação. (JARDIM, 2005, p. 68)

O sentimento de amizade entre mãe e filha demonstra que a narradora tem em sua mãe importante referência, especialmente porque, de alguma maneira, cumpre com a expectativa materna. Elisa abandona a profissão de advogada e torna-se escritora, além de romper com o casamento acomodado: “Não imagina o quanto me senti feliz quando a vi romper com os modelos e atirar-se sozinha, despida de proteção ao mundo. Creio que é preciso repetir o amor para se entender alguma coisa dele.” (JARDIM, 2005, p. 202)

E a própria Elisa confirma essa aliança, quando escreve: “Tento recompor agora a vida de minha mãe, ao mesmo tempo em que recomponho esse bordado. Os fios do tempo estão esgarçados, são tênues os liames que prendem os enredos dispersos dessas vidas entrecruzadas”. (JARDIM, 2005, p. 69)

Ao retomar a história de sua vida, transita do individual ao coletivo e menciona os avós, o pai, as irmãs, Lúcia, que era a prima e amiga confiante de sua mãe, o marido e os seus filhos, no entanto, percebe-se que há muito mais questionamentos povoando o seu

interior em relação a ela e a sua mãe, que aos demais, talvez porque comungassem o mesmo espírito inquietante e inquiridor:

Penso que poderia ter perguntado à minha mãe sobre a mulher com quem meu pai vivia quando me separei de Pierre e deixei de ser aquela espécie de criança a quem certos segredos da vida não podiam ser revelados. Faltou-me coragem para isso. Não quis perguntar a ninguém mais, nem a Lúcia, por respeito à vida de meus pais, embora o fato a essa altura já fosse público. Os comentários que eu ouvia sussurrados no quarto de costura, abafados na cozinha, com o tempo passaram a ser feitos de forma escancarada. (JARDIM, 2005, p. 102)

E confirma que tanto ela quanto a mãe fizeram “casamentos fora dos padrões” (JARDIM, 2005, p. 118)

Da mesma forma que a mãe se afastara do marido, para se recolher em solidão, a protagonista também não se permite viver um casamento por conveniência. Quando percebe que a união se acomodara, resolve separar-se e enfrentar a vida sozinha:

Agora, que aprendi tanto a respeito do amor, não consigo definir o meu sentimento por Pierre. Estive dez anos casada com ele, cinco em Palmas, cinco no Rio. Foram épocas totalmente diferentes e mal me reconheço em cada uma delas. Um impulso mútuo nos levou um para o outro desde que nos vimos. Não houve transfiguração, como acontece quando se ama, o que nos impede de reconhecer quando termina o sentimento, o objeto amado. Nunca pensei a respeito de Pierre, o que pensei, depois, de tantos outros, quando acaba a relação amorosa: como foi possível? Creio que essa é a única forma de amar: equivocando-se sobre o parceiro. O amado se reveste de lugares, de épocas, ele é parte do que somos, do que procuramos, do que precisamos, em determinado instante. Quanto mais fantasiávamos o amante, mais o amamos. Deixei de ser capaz de amar quando descobri que se esgotara a minha capacidade de mentir. (JARDIM, 2005, p. 96)

Quanto ao seu relacionamento com o pai, Elisa diz que se distanciaram ao longo da vida, mas que ele “nunca descuidou do seu papel de pai: atencioso, cumpridor de todos os deveres.” (JARDIM, 2005, p. 118). Descreve-o como um homem delicado, embora sua delicadeza fosse diferente da de sua mãe:

Os requintes de meu pai se faziam visíveis, da mesma forma que sua rebeldia. Os de minha mãe eram invisíveis e a sua rebeldia, nem ela mesma conhecia. Ele instalou sua outra mulher, viveu sua vida, mesmo assim estava dentro dos padrões e representava seu papel de homem. Minha mãe, não. Tirou sem barulho, meu pai do quarto, do seu lado da casa, aboliu-o de sua vida e buscou a si mesma, sua própria florescência, seu ser. (JARDIM, 2005, p. 119)

Pondera que sua mãe não tenha se sentido abandonada, e justifica:

A forma convencional com que seu casamento fora rompido, a infidelidade conjugal do homem como causa do rompimento foi, nela, uma maneira, especial, de romper as convenções. Não se tornou a heroína que tudo suporta com dignidade e finge de nada saber, nem a mártir suspirosa. Tornou-se ela própria e porfiou por ser sempre mais, a vida inteira. Não é dado muito aos homens e às mulheres o privilégio de serem o que não são. Sobretudo, às mulheres, gatas acomodadas. (JARDIM, 2005, p. 132)

Toma conhecimento, por informações de Lúcia, de que sua mãe havia lhe deixado uma carta e, ao lê-la, consegue obter as respostas sobre o que acontecera com D. Elisa, e especialmente a razão de ter “esquecido” o bordado:

Ao escrever agora para você e repassar minha vida, tudo me parece sonho, tudo matéria incorpórea. Morro com essa sensação afinal, feliz. Agora quero lhe falar do nosso bordado. Nunca mais o retomei. Deixei de ser aquela mulher que ia vestir o penhoar chinês. E, no entanto, enquanto o bordávamos, tudo me parecia tão perfeito! A casa, os objetos, os filhos, a ordem doméstica, um marido a quem estava ligada a vida inteira. Não pedia mais nada à vida e dispunha de todas as garantias. Olhei para o meu pavão pela metade e pensei: um mundo perfeito! Um toque de campainha, simples crispação no ar, alguns passos para a direita e nada mais era como antes. Fiz muitos bordados depois daquele, mas os pavões me ficaram para sempre interditados. Cheguei a pensar um dia em retomar o trabalho, não mais para compor com ele um penhoar, e sim outro objeto de adorno qualquer. Tive medo: os pavões, a partir daí, sempre me pareceram letais, enganosos no excesso de beleza. Nunca mais retirei o penhoar da arca onde guardara. Você o encontrará por aí, a fazenda rota, pois quanto tempo se passou depois disso? Nem eu sei mais, ultimamente venho perdendo a noção do tempo. (JARDIM, 2005, p. 212)

Tal reflexão instiga ressaltar o simbolismo do pavão⁹ que significa a ave do paraíso, o “animal de cem olhos”, símbolo da visão de Deus pela alma. Não é somente pela impressionante harmonia de suas formas e pela exuberância de suas cores que o pavão é considerado um animal associado à beleza e à perfeição.

Além disso, o pavão guarda outros símbolos mais profundos, já que se acreditava que essa ave, que se alimenta de vermes, insetos, sementes e frutos, seria imune a plantas e animais venenosos, sendo capaz de transformar as toxinas que ingere nas cores radiantes de suas penas.

⁹ CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. 7. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993. p. 692-693.

Na Índia, o pavão era considerado um animal sagrado. Quem matasse um deles seria condenado à morte. Hoje, obviamente, esse costume não existe mais. Ao contrário, muitos pavões andam livremente por certos templos hindus e são alimentados pelos sacerdotes.

No simbolismo tibetano, o pavão simboliza o *bodisatva*, isto é, aquele que transcende os venenos emocionais como a raiva, o ciúme, a inveja e é capaz de viver entre as pessoas comuns, ajudando-as a alcançar a iluminação, porém sem se deixar contaminar pelo mundo.

Na Grécia Antiga, o pavão era um dos animais de Hera, deidade que regia o casamento, e ganhou suas marcas em formato de olho graças a uma mulher chamada Io que era sacerdotisa de Hera, esposa de Zeus. Como Zeus se apaixonou por Io, transformou-a em uma novilha para protegê-la da ira e do ciúme de Hera. Como Hera ficou desconfiada, pediu a Zeus que lhe desse a novilha de presente. De posse da novilha, Hera delegou a Argus, homem coberto de olhos, a tarefa de tomar conta de Io. Zeus, então, enviou um mensageiro para resgatar a sacerdotisa, com a ordem para matar Argus. Com a morte de Argus, Hera, para homenageá-lo, colocou seus “olhos” no pavão.

O porte majestoso, o canto clamante e ritualista, a beleza e a harmonia das cores de suas penas somam o conjunto que faz do pavão uma ave vistosa e admirada por todos os seres.

Talvez, por isso, D. Elisa, ainda que não conhecesse a história da ave, da gênese ao lugar mitológico que ocupa, e apenas o relacionasse à ruptura de seu sonho de vida conjugal dilapidada, absorve, do momento de sua configuração na peça, algo de letal, tal qual evidenciado, “enganoso(s) no excesso de beleza” que se opõe à perspectiva primeira do traçado que haveria de levar à exuberância das cores associada apenas à beleza e perfeição, além do momento de exibir a peça vestindo-a no corpo. Beleza esta que coincide com o porte altivo e elegante dos machos, dos cônjuges vaidosos que quebram o pacto do matrimônio ocidental e praticam a bigamia ou sustentam casos de amor fora do casamento socialmente estabelecido. Mistérios que se desvendam e silêncios que se quebram.

Na carta, a mãe lhe revela a existência de seu meio-irmão:

Viveu até o fim com aquela Helena Dias de cuja existência fui informada por telefone, quando bordávamos o nosso penhoar chinês. Instalou-a no município que hoje tem o nome dele, Bernardo Salles, tão perto de Palmas. Nunca me interessei muito em saber como viviam, era um tipo de vida que em nada me atraía. Tiveram três filhos. Dois morreram num desastre, em criança. Seu pai conseguiu abafar o acidente, mas fiquei sabendo dele. Escondeu de mim seu sofrimento. Nasceu um menino, muitos anos depois. Chama-se Bernardo Zerbini. (JARDIM, 2005, p. 207)

Por meio de sua narrativa, Elisa apresenta temas como a busca de identidade e o espaço da solidão. Esse relato gira também em torno da vivência familiar, na qual se tem a presença da mãe, da avó, de Lúcia e, mais raramente, do pai.

3.4 Pacto autobiográfico em *Por onde andou meu coração*

É mister realçar que, em *Por onde andou meu coração*, Maria Helena Cardoso permite a escuta de vários fatos muito próximos do real, contextualizados a partir dos anos 1920 até os anos 1960, o que a inclui, conforme a teoria de Lejeune, entre as autoras de obras autobiográficas.

Trata-se, pois, de um pacto autobiográfico em que a autora elabora um discurso dirigido ao leitor, conseguindo com ele estabelecer um instigante contrato de leitura. E é assim que autora-narradora-personagem caminha, nomeando a si própria e aos outros, familiares, vizinhos, amigos e demais atores e transeuntes, com os mesmos nomes de registros em cartório, bem como os ambientes onde cresceram e viveram, apresentando o seu modo de ver com as suas posições subjetivas, voltadas e mergulhadas no eu e nas experiências familiares, sociais, políticas, filosóficas e psicológicas, em várias etapas de sua vida.

O acordo surge da mimetização peculiar a esse gênero que coloca autor e leitor em um diálogo contínuo, de modo que emoções, sensações e perspectivas se coadunam tornando os fatos contados muito reais e a curiosidade aguçada quanto aos pontos seguintes.

E, nessa contação, Maria Helena se revela um misto de Penélope e Sherazade. No papel da primeira, tece incansavelmente túnicas e outras vestes para as personagens que fazem parte de sua vida, roupagem e cores diversas ao longo dos relatos em que se posicionam com os antagonismos e predisposições comuns aos seres humanos que vivem alegrias e tristezas, vitórias e derrotas, soluções e conflitos. E pode-se afirmar que o Ulisses é a própria vida, aproximando-se irreconhecível por vezes e surpreendente em outras. Vislumbrar Penélope em um contexto de costuras e bordados, quando o tecer da narrativa é um ponto alto e revelador da existência humana, com suas cores muitas vezes contrastantes, é compreender o alinhavar de novas possibilidades, de novas construções e tecidos na literatura. A Maria Helena protagonista movimenta-se no seu palco onde tece e

espera, refletindo sobre a sua própria condição na sociedade, saindo, entretanto, do silêncio tão comum às mulheres de então, praticado ao longo da história contada na literatura produzida por homens, no decorrer dos séculos.

No papel da Sherazade, a contadora de histórias encontra no seu leitor a atenção do rei Shariar. E com grande mestria acentua-lhe o interesse pela página, pela história e pelo fato seguinte. As respostas possíveis aos conflitos e o modo de enfrentar os percalços nem sempre compreensíveis dão o tom da verossimilhança que muito agrada a quem se envolve com as memórias autobiográficas.

Mais que escritora e que contadora de histórias, mais que Sherazade e Penélope, Maria Helena faz com que uma história vá puxando outras e mais outras, fascinando, impressionando e encantando com suas retomadas, nunca enfadonhas embora algumas repetitivas, permeando os casos com ênfase e riqueza de detalhes, dentro do plano da realidade vivenciada.

Assim, presentificam-se na obra de Maria Helena Cardoso traços semelhantes aos observados por Lejeune (1971, p. 65-66), na obra de Rousseau, a exemplo de também ela estabelecer parâmetros do gênero autobiográfico, ao se valer de técnicas romanescas para reviver o passado, utilizando-se da narrativa pessoal para criar relações com o leitor, sensibilizá-lo e cativá-lo.

Quando fosse grande, partiria também, entraria naquela curva que tão rapidamente tragava a máquina e os carros, deixando apenas o silêncio na paisagem. Também diria adeus aos que ficavam, aos que iriam morrer em minha memória. Os trens de ferro da minha infância, como gostaria de tomá-los um dia, de volta de onde parti, de volta às paisagens que foram minhas outrora e que morreram com os que amei. (CARDOSO, 2007, p. 169)

Ao contabilizar os fatos de sua vida, renova o conhecimento que possuía a respeito de si mesma e dos fatos que muito a intrigavam, mormente as impressões causadas pelo comportamento de seu pai e o juízo feito dele por sua mãe: “[...] cuidava da alimentação de papai, que voltou para casa, pobre e sem o menor recurso. Perdoou todas as suas infidelidades, desculpando-as com a mocidade e o temperamento.” (CARDOSO, 2007, p. 324)

Ainda tal qual o filósofo iluminista que, ao escrever o contrato social, fez prevalecer a soberania da sociedade e a política da vontade coletiva, Maria Helena compreende a importância e o valor do silêncio, quando calar é útil para não ferir alguém. É essa demonstração que ocorre quando a autora se manifesta sobre sua mãe: “... suportou

as infidelidades do marido que se manifestaram logo nos primeiros tempos, o quase abandono em que vivia, tudo por amor aos filhos.” (CARDOSO, 2007, p. 324)

Ainda quanto ao pacto que lhe abre o coração e retoma dele as mais genuínas lembranças, enfatiza relatos difíceis de sua infância e refere-se a vários começos e recomeços por que passou, reforçando as dificuldades e as concepções do papel da infância na vida humana. Esses sentimentos, mais tarde amadureceram com sua pessoa.

Ainda criança, a autora já percebia nas referidas dificuldades por que passava o pai, tentativas e recomeços, o que lhe despertava sensibilidade, mas sem perder a noção de que a mãe, com a costura, tornava-se a provedora do lar. Do mesmo modo, é acentuada a lembrança de que a avó e as tias também costuravam para manter as famílias: “Durante muito tempo, como as finanças de papai não melhorassem, mamãe não só ajudava minha tia na costura, como também fazia, por conta própria, enxovais de batizados”. (CARDOSO, 2007, p. 42)

Ainda, nesse contexto, retoma situações conflituosas da mãe com o pai e apresenta para elas um novo ajuizamento:

Coitado, já tão velho, era quase impossível exigir dele que vivesse de outra forma. E mesmo que se fizesse, não adiantaria. Era um homem indomável e bastava perceber qualquer pressão sobre ele que se revoltasse.

Vivera sempre fora de casa, a princípio em virtude do trabalho, depois, porque, tendo se habituado, não conseguia mais viver de outra forma. Tínhamos sido criados por mamãe apenas, vendo-o como hóspede agradável, que trazia para casa maior conforto e alegria. (CARDOSO, 2007, p. 422)

Outros índices permeados de subjetividade são recompostos, realçando serem bem informados, numa época em que poucas pessoas menos eruditas tinham acesso a textos escritos. D. Nhanhá lia jornal e escrevia. Preocupava-se com a formação intelectual dos filhos. Esse hábito e o bom gosto artístico e literário foram incutidos nas crianças e a partir deles estreitara-se ainda mais a relação de Maria Helena com Nonô:

Apesar de garoto e eu, moça já de dezenove para vinte anos, nos dávamos muito bem. Como gostava de ler, tomei para mim a tarefa de orientá-lo, tendo começado com livros de Dickens, *Crime e castigo*, *Recordações da Casa dos Mortos*, de Dostoievski, de mistura com romances de folhetim, que seguíamos ansiosos. Tinha paixão pelo cinema, conhecendo toda a sua história, acompanhando os grandes filmes que se lançavam na época.

[...]

Foi o primeiro a me falar de Greta Garbo, que acabava de aparecer no filme *Laranjais em Flor*. [...] O dia todo passávamos conversando do seu mundo: o cinema, os livros que líamos, os dramas da vizinhança. (CARDOSO, 2007, p. 390-391)

Traços outros de verossimilhança, comprobatórios da vivência da autora, são minuciosamente detalhados, narrando nomes de familiares, apelidos, como é o caso de Lelena para Maria Helena, Nonô para Lúcio, Zizina para Regina, além dos lugares sempre precisamente nomeados: Curvelo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, dos filmes exibidos em cinemas à época de sua infância e adolescência. Menciona o auge do cinema italiano quanto “já se morria de amores por Francesca Bertini, Pina Menichelli e outras mais de que não me lembro os nomes”. (CARDOSO, 2007, p. 60)

Datas e momentos decisivos da vida nacional compõem um vasto referencial histórico que se coaduna para evidenciar acontecimentos do início até meados do século XX, destacando-se notações sobre a simpatia do pai pelo Marechal Hermes, sobre a Revolução de 1930, a implicância de D. Nhanhá com Getúlio Vargas, por ter traído a confiança do povo, o Manifesto dos Mineiros contra a Ditadura, o Golpe de 1937, a repercussão e a bravura de Carlos Lacerda.

Fatos como o envolvimento da família na vida política são demarcados na obra, situando-a em um tempo que caracteriza a participação do povo, pontuando-se a comoção popular pelo suicídio do presidente Getúlio Vargas, o que assinala, também, a dualidade do sentimento humano, visto que, no caso de Dona Nhanhá, ela era adversária intransigente de seu governo, mas apiedou-se e expressou pesar pela morte dele.

Além do envolvimento político incipiente demarcando novos rumos e olhares, posicionamentos sobre as variações nas obrigações e no desempenho dos papéis sociais são, do mesmo modo, pioneiramente, apresentados, contendo mudança no olhar da mulher sobre o contexto tradicional e patriarcalista, por parte de Maria Helena, abordando questões de relacionamentos pessoais, naquela época, permeadas de tabus e preconceitos, a exemplo de mudar totalmente os seus hábitos e de se relacionar intimamente sem se casar e, depois, com o mesmo parceiro já casado, conforme excertos seguintes:

Comecei a viver uma vida com a qual nunca sonhara. Deixei de dormir cedo, como era o meu hábito, passando a deitar-me diariamente depois da meia-noite. Se não estava à roda de uma mesa de bar com um grupo de rapazes e moças, estava em casa com eles, conversando até altas horas. Aos sábados e domingos minha casa passou a ser uma festa constante. Já antes de conhecê-la, costumava receber amigos para ouvir música naqueles dias, mas agora as reuniões se achavam acrescidas de elementos completamente estranhos ao ambiente musical antigo: eram amigos dela que, a pretexto de ouvir música, transformavam minha casa numa espécie de boate, onde se tomavam drinks e dançava-se. Sentia-me feliz por ter um ambiente alegre em torno de mim, mas às vezes me questionava intimamente se aquela vida seria propriamente para mim,

mulher já de cinquenta anos, metida com garotas e rapazes de pouco mais de vinte, até altas horas em mesas de bares, rindo e conversando com aquela juventude. Podia não ser, mas a vida era boa assim. Sentia-me como que rejuvenescida ao contato daquela mocidade que me enchia de mimos. (CARDOSO, 2007, p. 483)

Observa-se que o fato de a amiga de Maria Helena ter ido morar na casa dela, provocando-lhe a mudança de comportamento, saindo com amigos para barzinhos e chegando tarde a casa constitui uma atitude de liberação feminina que, por certo, fere valores e princípios causando a omissão do nome dessa amiga, provavelmente, para evitar constrangimentos.

A inquietação de tal mudança de comportamento é perceptível pela reação de D. Nhanhá em meio às discussões plenas de reprovação por parte da mãe:

Mamãe não se conformava com o meu novo estilo de vida. Tinha me educado sob os mesmos princípios rígidos que recebera da mãe e não compreendia que me libertasse de certos preconceitos, depois de velha.

[...]

Passamos a viver em desacordo, discussões surgindo sempre a propósito das minhas constantes saídas, das noitadas em bares ou em casa. Queria me dominar, me fazer voltar à vida que fora minha há alguns anos atrás, e eu, irredutível em não perder uma polegada sequer no terreno da liberdade que conquistara à custa de muita luta. Estava velha e não era possível viver a vida de mamãe, queria viver a minha própria. E eu, que fora sua companheira desde a infância, passei a esquecê-la: não saía com ela, como outrora, não me detinha em conversas como nos velhos tempos, pois a cada tentativa de minha parte para restabelecer aquele convívio, ela aproveitava a ocasião para recriminar a vida que levava, como se fosse a de uma pecadora, queixando-se do abandono em que a deixava. (CARDOSO, 2007, p. 484-485)

Desde que se envolvera com Hans, traz à memória certa inquietação que acompanha todo o relacionamento, do envolvimento de ambos até o desfecho, o que é detalhado adiante, ao se abordarem “As obras na Literatura de autoria feminina nas décadas de 1960-1980”.

Elaborou, estruturou e escreveu a problemática da narrativa autobiográfica ao retomar temas e questões inerentes à família, sem se preocupar em justificar a produção de sua autobiografia, mas ressaltando a diferença entre o conhecimento de si mesma, ainda que envolvesse o ser e o fazer do outro, da família, da mãe, situando e retomando, assim, situações que envolviam ela própria e a mãe, o pai e a avó, em casos que haveriam de ser “guardados embaixo dos tapetes”: Nos impasses com a mãe, ela percebia a resistência de D. Nhanhá: “Ficava irritada, sentindo seu desejo de cercear uma liberdade que queria preservar custasse o que custasse e muitas vezes nossas discussões terminavam com ela

magoada comigo”. (CARDOSO, 2007, p. 485). Era perceptível a aversão que o genro sentia: “[...] Somente papai mantinha-se amuado e esquivo, detestando a presença da sogra a quem não apreciava”. (CARDOSO, 2007, p. 22). Posteriormente, revendo a relação impactante entre eles, consuma: “[...] postou-se meio escondido na esquina da rua, esperando a saída do caixão. Depois, passou o dia silencioso e melancólico.” (CARDOSO, 2007, p. 399)

Há no relato de sua vida momentos em que se posiciona dizendo a verdade sobre a mentira ou sobre as impressões que a imaginação pudesse causar. Isso ocorre quando avalia momentos de suas conversas com o amigo Vito e justifica que ao perceber que o assunto havia se esgotado recorria à imaginação e inventava fatos e acontecimentos para que a conversa não morresse. Uma vez lhe confidenciara, depois de criar uma história, que:

Melhor do que falar sobre o tempo era inventar. Por que não se podia falar sobre o que não existia? Era um assunto melhor do que muita coisa real, com a vantagem de se poderem fazer criações muito belas. Por que não conversar daí por diante de coisas apenas imaginadas? (CARDOSO, 2007, p. 404)

A contadora de histórias admite, também, sobre as conversas com o amigo Vito, diabético, com a saúde debilitada e muito doente, de quem se aproximara por afinidade, pelo irmão e pela música, suas impressões sobre o medo da morte:

À noite, falávamos horas e horas ao telefone. Eu e os amigos comuns éramos sempre o assunto, respondendo rápido à minha pergunta sobre sua saúde, maneira de não permitir que se me estendesse sobre isto. Estava sempre alegre, rindo-se, pilheriando e muitas vezes me atendeu cantando. Quem o ouvisse jamais poderia supor que pesava sobre ele a ameaça da morte próxima, o que absolutamente não desconhecia. Tinha-lhe inveja, às vezes, eu que tamanho terror tenho de morrer. Como estava sereno. Ah! Se pudesse morrer assim, tão calma, com tanta aceitação. (CARDOSO, 2007, p. 404)

Rememora, ainda, das conversas com Vito, o que ele lhe falava em tom amoroso: “Leleninha, gosto de você, do “seu” folclore. É lindo. Você é um anjo Leleninha, sua presença me dá calma, sua alma é cristalina como águas claras que deixam ver o fundo dos rios”. (CARDOSO, 2007, p. 407)

Tratando-se de autobiografia, na literatura ocidental, não se há de esquecer as *Confissões*, de Santo Agostinho, que constituíram um grande modelo precursor desse gênero, permitindo refletir sobre o modo de uma pessoa conhecer a si mesma, considerando-se a influência da memória e de fatos passados sobre sua reconstrução. A postura de Maria Helena ao procurar um confessor denuncia antagonismo de reações. Inicialmente, o monólogo agitado e nervoso, o tom entrecortado demonstrando que ela reproduz o tom confessional diante de Frei Orlando:

Tinha vindo confessar e de repente, sem a menor explicação, me pus a falar de Hans. Esqueci-me das minhas dúvidas de antes, da crisma, de tudo e, durante mais de uma hora, falei, falei sem parar, esvaziei meu coração de toda dor acumulada ali durante tanto tempo. Falava alto para mim mesma, Frei Orlando tendo cessado de existir, não me importando o que poderia pensar, sem esperar que me perguntasse nada. Apenas, em determinado momento, quando a lembrança de me impedir a narrativa e o tom da voz diminuía até quase chegar quase ao seu murmúrio, sentia a sua presença ao ouvi-lo me animar: “Coragem, Helena.” (CARDOSO, 2007, p. 440-441)

Prossegue, em tom catártico, confidenciando que se torna, a partir de então, amiga do clérigo:

Saí dali contente. Finalmente tinha encontrado com quem pudesse falar daquilo que guardava há tanto tempo. Tinha encontrado quem me compreendesse.

E a partir daquele dia, ficamos amigos. Quando demorava a aparecer, sob pretexto de me pedir qualquer favor, me chamava ao convento e ficávamos horas conversando. Aos poucos fui encontrando grande encanto naquela amizade, que me fizera falta numa época de tanto sofrimento. Nunca me deixara desocupada: uns pontos de aula para copiar, uma opinião que queria escrita a propósito de um artigo sobre tema religioso, enfim, qualquer coisa que me distraísse e ao mesmo tempo mantivesse nosso contato amigável.

Foram dois anos que passaram rápidos e contribuíram para que me fosse esquecendo do que tinha sofrido. A amizade de Frei Orlando compensava o amor que tinha perdido com o casamento de Hans e o amigo pelo qual tanto suspirava, encontrara-o finalmente na pessoa dele. (CARDOSO, 2007, p. 441)

Retoma esse fato quando o Frei é transferido para outra paróquia e ela se sente saudosa. Entanto, ele é apenas uma das saudades que orientou sua construção. E é assim que a autora constrói uma escritura autobiográfica como justificativa da sua própria vida, embora afirme que ao fazer suas anotações não tivesse tido esse propósito.

Mesmo não se considerando uma escritora, resolveu escrever suas memórias quando se aproximava dos sessenta anos de idade, incentivada pelo amigo Walmir Ayala,

que gostava de ouvir as histórias da infância e da adolescência por ela vivenciadas em Minas Gerais.

Ayala afirma que:

A história deste livro começa numa remota tarde de 1960, no Jardim Botânico. Uma tarde parecida com este livro: uma luz incorruptível filtrando-se entre verdes sombras, o ar transpassado por voos exatos, a sensação de eternidade e paz perfeita. Pois este livro é isso tudo, como um desenho sensível e sábio da vida. Naquela tarde, Maria Helena Cardoso, com sua inimitável alegria, contava coisas. Coisas de sua infância, as primeiras descobertas, os livros, a música, o mundo familiar povoado de mulheres místicas e heroicas e de homens aventureiros. As cidades iam-se recompondo diante de meus olhos Pirapora, Diamantina, Curvelo, Belo Horizonte, Minas Gerais de cinquenta anos atrás, surgindo por trás daquela palpitação de vida, com toda a singeleza e o romantismo de um tempo de memória que soube amar e preservar. Então eu lhe pedi:

- Por que você não escreve isso?
- Eu não sou escritora.
- Não precisa. É só escrever assim, como você conta.

Prometeu escrever, concluindo: “Só para os amigos, para preservar do nada isso que amei e que não volta mais.” (AYALA, *in* CARDOSO, 2007)

E salienta que o livro não seria publicado:

Não era para ser publicado. Passaram por nossas mãos aquelas centenas de folhas que se foram acumulando, com a vertigem e o calor de um testemunho necessário. Eram as mil e uma noites de um novo Oriente que desabrochavam diante de nossos olhos, para que não nos esquecêssemos de tudo o mais que não fosse generosidade e graça. Com ela, com este livro, aprendemos a alegria de viver, o valor do instante que é perfeito, a sintonia com a vida, a qualidade de certas renúncias, o exemplo da maturidade sem mancha. (AYALA, *in* CARDOSO, 2007)

Desse tom confessional de pormenores autobiográficos, estudos de outros autores¹⁰ evidenciam o envolvimento de Ayala não só quanto ao estímulo à publicação, mas também na sugestão da editora José Olympio e, ainda, com o lançamento do irmão dela, Lúcio Cardoso, como pintor de quadros.

Lembra Damasceno (2010, p. 84) que Walmir Ayala havia sugerido a Maria Helena “escrever as memórias que contava com tanto interesse”. E contava o jornalista

¹⁰ Damasceno, Beatriz dos Santos e Cardoso Marília Rothier, na Tese de Doutorado intitulada *Lúcio Cardoso e a experiência-limite com o corpo e a escrita* descrevem no terceiro capítulo do estudo: O pacto fraterno entre Maria Helena e Lúcio Cardoso, ressaltando a importância do amigo na relação pessoal e no desempenho literário de ambos.

com o apoio de Lúcio que se sentia corresponsável por ela, e muito a incentivava para que investisse no livro.

A presença amiga, a contação prévia, a escuta envolvente e as confidências que antecederam a redação da obra de Maria Helena permeiam a sua elaboração: das memórias, desde a infância, à edição impressa cerca de meio século mais tarde.

Há de se considerar que as reflexões sobre si mesma, a sua família, o alcance da memória quanto aos fatos vivenciados e sua reconstrução, características intrínsecas à autobiografia, instigaram Maria Helena Cardoso a dar continuidade a sua história no diário *Vida-vida*, publicado cinco anos após a morte do irmão.

A autobiografia transcrita por Maria Helena cativa o leitor que acompanha ávido e com certa nostalgia o jeito de ser da família mineira que, apesar das diferenças entre seus pares, é unida por laços fortes, interpreta silêncios, decifra mistérios e confia fatos, abre as portas da casa a parentes e amigos, e ama, incondicionalmente, avivando valores fraternos que contagiam a todos, ainda mais quando trazidos dos tempos longínquos da infância, permeados de dúvidas, sofrimentos, angústias e mudanças, e que se acentuam vida afora com a dor e o sentimento de perdas.

E assim, da memória aos olhos ávidos do leitor, especialmente se se conhece a vida da autora, estabelece-se o pacto.

3.5 Autoficção em *O penhoar chinês*

A autoficção tem servido a importantes debates e problematização entre escritores e críticos franceses (LEJEUNE, 1973; COLONA, 2004; DOUBROVSKY, 2007; VILAIN, 2009) e também entre latino-americanos (SANTIAGO, 2008; KLINGER, 2007) pontuando questões como o limite entre verdade, ficção e o conceito de literatura.

A partir do estudo de alguns conceitos elaborados pelos europeus, percebe-se que a compreensão de Diana Klinger e de Silviano Santiago, na América Latina, dá conta de subsidiar a concepção de autoficção necessária a este estudo.

Para estes autores, conforme compilado em Silva (2012),

De modo geral, podemos tentar definir autoficção como uma nova forma de escrita autobiográfica, própria, talvez, da era pós-moderna, em que a narrativa dos fatos da vida do autor é feita através de uma linguagem própria do

gênero romanesco, ou seja, de uma escrita que se pretende artística. Além disso, para muitos, a autoficção também porta fabulações, invenções e distorções em relação à verdade dos fatos, uma vez que permite a introdução, no texto autobiográfico, de sentimentos, desejos, sonhos, frustrações e devaneios do escritor, numa reconstrução inventada e romanceada daquilo que ele viveu. (SILVA, 2012, p. 3)

Quando não inventada, pelo menos romanceada, é a reconstrução de Rachel Jardim, que escreve um livro com alguma exatidão em relação a sua vivência, sustentada por vários traços autobiográficos, mas permeado por estratégias narrativas ficcionais. É fato que a autora nasceu em Minas Gerais, o que se constata nos trechos:

[...] Era ali, naquele trecho, que eu sentia bater em mim os ventos de Minas. Eles vinham por cima das montanhas e tangiam as gordas nuvens do céu baixo. Sempre os reconheci logo ao me aproximar da cidade, pareciam ali ficar concentrados a nos esperar. Não eram nem ameaçadores e nem tranquilizadores. Surgiam, apenas, como uma espécie de aviso de que estávamos chegando ao nosso território. Ali tínhamos de incorporar tudo o que ficava embutido no tempo, restrito numa geografia nossa, escolhida por nossos antepassados, na qual aninháramos nossa alma. (JARDIM, 2005, p. 180)

Raquel Jardim faz, em seu texto, uma constatação que corrobora os dizeres de Vilain (2009) de que é reescrevendo sem parar o nosso passado que começamos a inventar, a burilar e até a estetizar a nossa memória:

[...] Usamos em qualquer parte um estilo pessoal, que é nosso. Somos poetas, grandes escritores, políticos, estadistas, financistas. Somos mineiros. Porque ali, em Minas, rodeados de montanhas, engordávamos, primeiro, a alma. (JARDIM, 2005, p. 180)

E o cinzelamento é tamanho que chega a fazer indagações sobre si própria, experimentando um estado de despersonalização, expansão e nomadismo de si (COLONA, 2004), o que se verifica no questionamento seguinte:

O que hoje sou? Pouso o bordado ao lado do sofá. A sala começa a ficar repleta com a presença dos mortos. Minha própria presença se dilui e me forço a retomá-la. Busquei a mim mesma na trilha do bordado, de repente, perdi-me nos meandros. Sou tantas que não me reconheço. (JARDIM, 2005, p. 129-130)

Silva (2012, p. 7) lembra-se de que a dúvida sistemática é característica fundamental da autoficção na pós-modernidade quando não se crê em verdades universais e absolutas, reconhecendo-se a relatividade das percepções, por vezes descontínuas e fragmentadas. Essas falhas de memória são, predominantemente, propositais, do mesmo

modo que, em outra via, surgem os mencionados fatos coincidentes com a realidade vivenciada pelos autores.

A casa de Vila Elisa, por exemplo, é um tipo de construção dos anos 20 usualmente planejada como presente dos amantes a suas amadas. O grande armador e empresário Henrique Lage construíra a Vila Gabriella Besanzoni nesses mesmos moldes da época. A de D. Elisa, no entanto, projetada por seu marido o engenheiro Bernardo, em resposta ao amor, para que nela juntos criassem a família, foi o espaço principal da narrativa e dentro do qual muitas tramas se desenvolveram. A edificação assistiu soberana à história de formação da família de D. Elisa, presenciando o desenvolvimento na prática do risco do bordado na confecção do penhoar e, depois, com o telefonema revelador da traição, a entrega à solidão que a acompanha até a morte. Nesse ponto, está o eixo condutor da narrativa que ocorre com o retorno de Elisa filha que vai retomar o bordado como forma de preservar e perpetuar os mistérios e a trilha da mãe.

Rachel Jardim confirma, em entrevista gravada no Rio de Janeiro¹¹, a ficcionalidade de seu texto e a sua busca de plenitude como escritora, admitindo ter sido *O penhoar chinês* o que fecha o ciclo do tema tempo constante em suas obras e evidencia a importância da casa que, mais que um espaço, para ela é uma personagem, obviamente, revestida de mistérios e reconstruída pela concepção, sentimento e percepção da escritora.

Em *O penhoar chinês*, além dos já referidos mitos com que, simbólica e intencionalmente, Rachel redesenha os fatos na arquitetura singular que a trama ficcional dita e permite, a família é assim dada por Elisa: “uma família tem mistérios entrelaçados, transmissíveis, [...] legados no sangue. Nenhum de nós pode ser desvendado isoladamente e talvez não o possamos ser nunca”. (JARDIM, 2005, p. 75)

Para Elisa, a mãe “parecia concentrar todos os mistérios, era a esfinge” que ela “procurava avidamente devorar”. (JARDIM, 2005, p. 75)

A minha curiosidade sempre incomodou. Eu punha atenção demais ao que estava oculto. O que era eu na casa? Uma aliada sua, uma testemunha, uma espiã? Você sabia que eu te vigiava. Quantas vezes te ouvi abaixar a voz quando eu me aproximava. A porta fechada do quarto de costura era a muralha do seu castelo, a câmara secreta onde você e Lúcia exerciam seus misteres com a segurança das rainhas. Ali estavam os instrumentos do seu poder. Finas agulhas espetadas em bolas flamantes de veludo vermelho, como insígnias de um poder

¹¹ - Vídeo Rachel Jardim, locado no site: Encontro Marcado. Prefeitura do Rio/Cultura. Rio de Janeiro, 1999. In: http://encontromarcado.net/sec_perfil.php?id=15&type=2 Acessado em 08 de dezembro de 2014.

real. Eu ouvia, do lado de fora da porta, os ruídos que emanavam dos instrumentos: o som da tesoura cortando o pano, o galope da máquina Singer. A máquina de costura tinha flores de esmalte sobre o negro e tudo era tão delicioso no gineceu, o espírito se apaziguava ao penetrar dentro dele como que tangido por invisíveis avenas dos pastores. Alguma coisa de muito leve, um perpassar de asas de borboleta, me tocava. Ao entrar, percebia todos aqueles gestos de pouco alcance, a mão encolhendo o fio da meada, o braço se alçando para enfiar a agulha, puxar o fio, e depois descer para esmieuçar o pano, furar o tecido no lugar exato, acompanhando o risco. Eu aprendera a adestrar os meus dois dedos, o polegar e o indicador, como instrumentos de uma perfeição que continuei a perseguir ao longo da vida. (JARDIM, 2005, p. 66-67)

Assim, a mãe condensava o enigma que a filha, ansiosamente, buscava decifrar e, ao mesmo tempo em que a sondava buscando decifrá-la percebia que ela – a mãe e seu espaço – era a sua própria doutrina que absorveria e por meio da qual haveria de utilizar como instrumentos de perfeição vida afora.

Em relação à situação política do Brasil, Elisa salienta que “não havia engajamento político porque não havia ainda em que se engajar – o destino político da nação não parecia claro, irreversível e sedimentado.” (JARDIM, 2005, p. 143)

Quero algumas verdades, não todas e também não acredito na Verdade. Até Cristo, que se confundiu tanto, sabia disso. Ele conferiu vida eterna aos que conhecessem a palavra: provavelmente sabia o que estava dizendo. Fiz-me escritora aos trinta anos, numa tarde de domingo, em pleno verão, numa hora muito delicada, dezoito horas, em que o crepúsculo transfigurava as coisas. Momentos depois, o mar se fez negro. Era outra forma de realidade. Temos que estar preparados para tudo. (JARDIM, 2005, p. 126)

O pacto romanesco permite acompanhar a história e nela acreditar, mesmo sabendo que não é a escritora quem empresta o nome à personagem protagonista, mas a narração está sempre perpassada pela subjetividade de quem a viveu.

Ainda, diversamente ao pacto autobiográfico, no romance autoficcional traços de realidade são matizados pela fantasia de outro mundo, entalhado e imaginário, que recobre o real e é revelado pela própria narradora, ao transcrever essa percepção que se faz presente na bem colocada metalinguagem que define, a um só tempo, relacionamento, vivência, bordado e escrita:

O pano estendido entre minha mãe e mim nos tornava cúmplices silenciosas de um destino ainda não cumprido e de uma vida subterrânea que não se expressava em palavras. Eu quase podia escutar as correntes ocultas que se movimentavam debaixo do tapete, quase podia ouvir os sons surdos que pareciam querer subir pelas paredes. Buscávamos, no bordado, um mundo situado muito além da sala de visitas, contido num universo que só a nós dizia respeito. Nossa viagem era bem diferente da empreendida por Marco Polo.

Preenchíamos, com as mãos, rios e quiosques, gueixas portando sombrinhas de inacreditável delicadeza. Nosso espantoso universo era tecido em pontos, reduzido a imperceptíveis minúcias, nossas cabeças eram recheadas de visões feéricas que nossas mãos construía com rígida disciplina. Eu escutava uma conversa no quarto de costura. Aprendi a palavra “amante”, que me soou tão musical e tão cheia de artifícios como a palavra China. Amante o que era? Eu a senti como se fosse uma palavra feminina. (JARDIM, 2005, p. 63)

É pertinente e alusiva ao texto a consideração de que “nossas cabeças eram recheadas de visões feéricas que nossas mãos construía com rígida disciplina” (JARDIM, 2005, p. 63), mostrando que, “feérica”, fantasiosa e magicamente, a narradora de Rachel Jardim recria e empresta vozes a Elisa filha, Elisa mãe e Elisa avó.

Adornando fatos vivenciados por Elisa, com toques de mistério e magia, vai expandindo o eixo norteador da trama que ora se volta ao questionamento do tempo, ora busca penetrar-se, entender ou decifrar a si mesma, ou D. Elisa, sua mãe, especialmente entre as paredes do quarto de costura, e também nos outros cenários em que se encontra, ambas envoltas pelo manto da cumplicidade – “Não posso chorar minha mãe em meio a tantas testemunhas. Entre nós duas sempre existiram coisas secretas. Sempre calamos sentimentos que conhecíamos muito bem. (JARDIM, 2005, p. 65) –, ou nos muitos espaços que a geografia do enredo abrange:

Somos todos coletivos, banais, iguais. Estou ficando velha. Para onde irei? Preciso ir para algum lugar especial? É a pergunta que me faço às vezes. Tenho ainda de escrever e quero pensar, refletir com lucidez. Já abri mão dos compromissos. Meu ritmo agora é lento. Para onde vou? [...] Meu espírito me conduz, este é meu dom e meu poder. Minha geografia é obra minha. Mas, mesmo assim, quero achar um lugar, não para morrer, mas para estar viva até o fim. (JARDIM, 2005, p. 129)

Assim, prossegue mapeando a retomada dos acontecimentos, não só para lembrá-los, mas, essencialmente, para escrevê-los de modo a se imortalizar junto a essa vivência toda: “para estar viva até o fim”. Ao mesmo tempo, Myriam Campello observa o quanto é doloroso transitar pelos relatos que passam pela morte. E, nesta consideração, em que aprecia a escrita de *O Penhoar chinês*, a contista afirma ser de Rachel “o tom elegíaco”, e “muito seu”, com que aborda a “decadência da matéria e dos sentimentos, (d)as perdas inexoráveis”:

Pouco importa, na verdade, a designação que se dê ao excelente texto de Rachel Jardim: estamos inequivocadamente diante de literatura, ouvindo um legítimo escritor que através de sua imaginação fala-nos do tempo que flui, da decadência da matéria e dos sentimentos, das perdas inexoráveis. E sobretudo da

solidão e da morte. Num tom elegíaco, muito seu, Rachel transfigura o sentido da vida com ótica denunciadora e madura de quem aprendeu finalmente a pegar pelos chifres o minotauro que acompanha cada ser humano em sua trajetória para a morte. (CAMPELLO, 2014, in: O Globo, 25.05.1980)

Conforme o escritor Vilain (2009), os dados da vida real do autor são tomados de sua visão subjetiva e a fidelidade ao real se dilui na autoficção, dando lugar ao modo como essa realidade foi sentida e interpretada por quem a viveu, o que faz com que a escrita permita muitas ressignificações do escritor para as suas memórias. Essa faculdade é que permite “uma quase competitiva ambiguidade na composição de dois elementos tanto mais pictóricos quanto de um perfeito simbolismo: o penhoar chinês e a Vila Elisa”. (VICENZI, in JARDIM, 2005, p. 260), elementos exaustivamente retrabalhados neste texto em que a autoficção se constrói com o texto, permitindo-se, muitas vezes, inverossímil.

3.6 Entrelaçamento do coser e do bordar com a tessitura das narrativas

Um dos recortes temáticos concernentes às duas narrativas encontra-se nos atos de costurar e bordar, típicos do universo feminino, estabelecendo uma analogia com o ato de escrever.

Nesse sentido, costurar e bordar relacionam-se com o exercício da escrita, possibilitando às autoras tecerem reminiscências, lembranças e buscas identitárias. Por meio dessa interseção, as protagonistas empreendem uma trajetória permeada por memórias, linhas e palavras que promovem o autoconhecimento e o retorno às suas origens, viabilizando a possibilidade da escritura de suas próprias vidas.

Em *Por onde andou meu coração*, seguindo a trilha das mulheres de sua família – a avó, a mãe e as tias – todas costureiras, a autora costura a sua história de vida com as lembranças do passado.

Interessante ressaltar o que diz Andréa Vilela sobre essa tessitura, uma vez que o fazer familiar da autora é cíclico:

[...] pelo lado materno, Maria Helena é herdeira de uma família de costureiras. Assim, é possível afirmar que ela, metaforicamente, acaba trazendo

para si o ofício das mulheres de quem descende ao costurar as suas lembranças sobre o papel. Como uma costureira de mãos finas que faz do trabalho da costura uma alternativa de sustento, Maria Helena assume, depois de madura, a responsabilidade de dar sustentação aos seus emprestando-lhes a voz por meio da urdidura de suas memórias. (VILELA, *in* CARDOSO, 2007, p. 8)

E é nessa busca de preencher as lacunas da memória que a escritora se posiciona:

[...] tecendo sua colcha de recordações reinventando a vida a partir do que suas lembranças lhe permitem resgatar. Os relatos que nos apresenta são desvinculados de sequência cronológica e trazem ao leitor pedaços de sua existência costurados pelo amor. Amor à vida, às pessoas, aos lugares. Amor que nos oferece generosamente, ao nos emprestar um pouco de suas impressões e de sua vivência, com uma capacidade de transformar em relíquias preciosas as pequenas coisas que constituem uma vida. (VILELA, *in* CARDOSO, 2009, p. 8)

Ao costurar suas memórias, pode-se perceber claramente seu crescimento intelectual em relação às suas leituras, seus textos, suas preferências, seu amor pelas artes, especialmente pela música. Aprende-se muito também sobre a memória de um povo e de um tempo. A autora “como uma Sherazade adia sua própria morte e a dos seus. Inaugura sua obra a partir do que lhe falta: as pessoas que perdeu, o tempo que não volta. Por intermédio da escrita, traz de volta tudo o que lhe foi caro e, preservando-o, acaba por preservar-se a si mesma.” (VILELA, *in* CARDOSO, 2007, p. 9)

O penhoar chinês também relata a história de uma filha que, por meio de um bordado de sua mãe, tece os contornos de uma trajetória crítica e reflexiva sobre os problemas sociais, filosóficos e existenciais, com uma visão extremamente feminina. Na realidade, são três gerações de mulheres que se mantêm emocionalmente unidas pelo nome em comum, e pela arte do bordado, além de morarem na “Vila Elisa”, construída pelo pai da protagonista para sua mãe. Quantas “Elisas”, quantas histórias interligadas a essa casa personificada: “A Vila Elisa tinha suas próprias regras, que a cidade respeitava”. (JARDIM, 2005, p. 85)

O bordado na literatura de autoria feminina parece querer retomar o modelo feminino e demonstrar que a mulher possui muitos instrumentos, para, a seu modo, transformar o mundo.

A história do bordado acompanha, há muito tempo, a história das mulheres, trazendo suas marcas em diferentes épocas, alinhavadas por um tempo feminino, com gestos especiais que desejam realçar o amor, a saudade, a solidão, a necessidade, a possibilidade, mas também a exploração a que as mulheres são submetidas há séculos.

Exemplificam-se as mães das protagonistas, D. Nhanhá e D. Elisa, ao lidarem com a traição de seus maridos. A primeira aceita todas as traições de seu cônjuge:

Seus anos de casada foram longos anos de trabalho, pobreza, sacrifícios e lutas. Suportou as infidelidades do marido, que se manifestaram logo nos primeiros tempos, o quase abandono em que vivia, tudo por amor aos filhos, animada da esperança de vê-los crescer e se tornarem homens importantes, mulheres dignas. (CARDOSO, 2007, p. 324)

D. Nhanhá o amava, sentia ciúmes, magoava-se com seus sonhos aventureiros, brigava, mas aceitava-o do jeito que ele era:

Finalmente papai chegou, ela o recebeu bem, mas não desanuviou a cara. [...]

Não entendi nada: mamãe zangada, de cara fechada, mal falava conosco, a não ser para zangar-se; papai, com ar tristonho, a qualquer tentativa de conversa da gente, dizia:

- Seu pai não presta, minha filha.

Mais admirada ficava, pois, para nós, nenhum pai era como ele, lindo, bom, valente, generoso, tudo, tudo. Por que dizia que não prestava? Não podia decifrar aquele enigma. O tempo passou, pouco a pouco mamãe foi melhorando até tudo voltar ao que era antes. (CARDOSO, 2007, p. 99)

Contrariamente, Elisa, mãe, quando soube que seu marido a traía, resolveu a situação separando-se dele. Ficou em uma ala e ele em outra. No entanto, aos olhos da sociedade, continuavam juntos, frequentando e se fazendo presentes nos jantares domiciliares e nas solenidades sociais, quando se fazia necessário:

Convivi com seu pai, na Vila, até a sua morte. Nunca lhe cobre nada e ele nunca soube o que eu conhecia de sua vida. Não lhe atribuo nenhuma culpa. Cumpriu bem os papéis que lhe foram atribuídos desde que nasceu. Tínhamos partes comuns da casa, a sala de jantar, o salão, e as usávamos em dias de festas, às quais, durante muito tempo, compareci, até que me cansei de vez. (JARDIM, 2005, p. 203)

Evidencia-se a indagação sobre como ocorre, então, o entrelaçamento de D. Nhanhá e de D. Elisa, em relação aos respectivos maridos. A resposta se encontra nas menções salpicadas pelas páginas plenas de lembranças das filhas-protagonistas. D. Nhanhá era submissa, pobre, criada nos princípios morais e religiosos de uma sociedade moralizante; D. Elisa, de família abastada, possuidora de uma educação esmerada, mais moderna em relação a seu tempo, mesmo sabedora de que não seria interessante assumir uma separação ante os

olhos de uma coletividade. Resolvera o seu problema com a separação de corpos, limitando o espaço do marido a outra ala da casa: “Quando foi, finalmente, eleito prefeito, chamei-o uma noite no escritório depois do jantar, e lhe comuniquei, com voz calma, minha decisão de ocupar sozinha o meu quarto, de querer cindir nossas vidas, colocando-as em alas diferentes.” (JARDIM, 2005, p. 200)

Nota-se, pois, como as mulheres dessas narrativas reagem de modo diferente em situações parecidas. Cada uma, a sua maneira, posiciona-se diversamente em relação aos “casos” de seus maridos, assim como a avó de Elisa que foi, segundo relatos da protagonista, considerada “santa” por ter fingido ignorar que o seu avô tivesse tido outras mulheres.

Os pais, também, cada um a sua maneira, cumpriram seus “direitos de homens”, como bem o disse Elisa (filha), em relação à traição de seu pai: “A história devia ser igual a tantas outras – meu bisavô com as escravas, meu avô com as empregadas, meu pai com a secretária. Simples demais, singelo, fórmulas de viver bem.” (JARDIM, 2005, p. 118). E Maria Helena relata que D. Nhanhá “[...] Suportou as infidelidades do marido, que se manifestaram logo nos primeiros tempos, o quase abandono em que vivia, tudo por amor aos filhos.” (CARDOSO, 2007, p. 324).

Historicamente, às mulheres, em especial às das camadas populares, foi negado e dificultado o acesso à educação. A elas cabia trabalhar pela sua sobrevivência, procriar, cuidar da casa e dos filhos, mas no seu cotidiano deixavam suas marcas, de modos distintos. Buscar essas marcas e compreendê-las no que dizem e significam é o caminho que vêm seguindo. D. Nhanhá, por exemplo, de origem humilde, apesar de não ter conseguido estudar, lia muito, não queria que seus filhos tivessem a mesma sina dela e era muito interessada pela política do país:

Mamãe fora grande entusiasta da Revolução de 30. Interessada por política desde a adolescência, quando acompanhava os acontecimentos através do *Correio da Manhã*, que lia na loja do Seu Juquinha Soares, os anos não tinham conseguido tirar-lhe o gosto. Mãe de família, residindo fora da sua terra, com os filhos crescidos, à noite, depois da faina do dia, invariavelmente lia o jornal, qualquer um, contanto que fosse a oposição. Jornal favorável ao Governo não entrava lá em casa, isto não. E, se por um motivo qualquer, um deles mudava de orientação, passando a prestigiar o Governo, pronto, imediatamente era abolido por ela, que passava a ler outro. (CARDOSO, 2007, p. 525-526)

Bordar e narrar, portanto, têm um caráter organizador. Ao bordar e ao narrar, Maria Helena e Elisa reinventam um novo traçado para suas próprias histórias e descobrem que é possível mudá-las, quando se modifica o risco do bordado. Tanto é verdade que Maria

Helena, ao escrever sua história, vai mostrando o novo traçado de sua vida, de seus familiares e de seus amigos.

Elisa casou-se, separou-se, ficou sozinha por opção. Sempre tentando buscar a sua identidade na identidade da mãe, como já se teve oportunidade de comentar. Rompeu com modelos. À procura de respostas a seus questionamentos, ao lembrar o passado e retomar o bordado, Elisa, de certa forma, reverte o relógio do tempo.

Tanto Maria Helena quanto Elisa encontram-se entrelaçadas às mães, como se estas, a elas, cosendo e bordando, também estivessem travadas.

4 ESPAÇOS SOCIAL E DA DOMESTICIDADE

É comum em textos de autoria feminina, a recorrência da temática “família”, sobretudo, porque, voltadas para o espaço doméstico, as mulheres, ao construírem seu universo ficcional, priorizam as relações que aí se desenvolvem.

Historicamente, a família surgiu de modo espontâneo, transformando-se mais tarde em família monogâmica, criando, desse modo, uma área distinta formada pelas relações privadas.

Talvez, por isso, constitui um tema interessante de pesquisar e um convite àqueles que priorizam as questões femininas, como é o caso do presente estudo, principalmente, porque os dramas vividos pelas protagonistas das obras *Por onde andou meu coração* e *O Penhoar chinês*, Maria Helena e Elisa, em que se alcançam novas visões, ao serem analisados.

A família, como espaço de domesticação social, é inúmeras vezes a responsável pelos conflitos narrados pelas protagonistas Maria Helena e Elisa, e apresenta-se, no contexto de cada uma das obras, de modo bastante peculiar, especialmente, quanto aos laços afetivos entre mães e filhas e a seus espaços privados.

Com a transformação da sociedade, o conceito de família foi se modificando em relação aos séculos anteriores. A mulher luta por seus ideais, não mais se dedica exclusivamente ao marido e aos filhos, e se impõe no mercado de trabalho. Os filhos saem do lar paterno bem mais cedo, buscam oportunidades profissionais, nas atividades produtivas, como é o caso de Elisa, que foi a primeira mulher de sua família a construir uma carreira, e de Maria Helena, que se contentou em trabalhar como secretária para ajudar nas despesas domésticas.

O casamento já não é mais o exclusivo gravitador da família. E não é mais possível a limitação das liberdades fundamentais. Mesmo que timidamente, pode-se observar que a mulher passa a ser respeitada como ser humano e cidadã, conquista o seu espaço e o seu lugar no mundo.

As relações entre homem e mulher fora do casamento sempre existiram, levando-se em consideração a carga atribuída à esposa, principalmente porque esta era considerada importante somente para procriação, enquanto a amante servia para dar prazer. Basta atentar ao fato de o pai de Elisa, Sr. Bernardo, possuir outra mulher; e o pai de Maria Helena, Sr. Lúcio, manter outras parceiras fora do casamento.

Segundo Marina Maluf, “reconstruir lembranças do quadro familiar significa transmitir uma dupla mensagem, pois de um lado isso diz respeito à singularidade da memória

afetiva e única de cada família, de outro são lembranças referidas a uma memória social de âmbito mais amplo” (MALUF, 1995, p. XX). Tanto Elisa quanto Maria Helena vivenciaram situações algumas vezes similares, embora pertencessem a classes sociais diferenciadas.

Elisa nasceu em berço de ouro. Teve uma vida “aparentemente” bem estruturada, a família possuía muitos bens, o que lhe favoreceu obter uma requintada educação. Casou-se, teve dois filhos, e separou-se. Deixou de exercer a profissão de advogada, para ser escritora. Por outro lado, Maria Helena, apesar da precária situação econômica de sua família, conseguiu, graças ao empenho de sua mãe, sair de Curvelo, cidade interiorana, e estudar em Belo Horizonte, onde, além de se formar em Farmácia, teve oportunidade de conviver com pessoas de níveis social e cultural elevados e, com isso, lapidar ainda mais a sua cultura na literatura, na música e nas artes. Não seguiu a carreira escolhida. Aceitou trabalhar como secretária para ajudar a família. Não se casou, não gerou filhos; no entanto, segundo seus relatos, considerava-se uma mulher feliz.

A separação entre o público e o privado, com inúmeras alusões à casa, ao lar e à família, prende-se ao sistema de gênero, muito presente na sociedade brasileira. Assim o confirma Roberto DaMatta: “Sabe-se que tudo o que diz respeito ao mundo da casa é feminino e deve ser englobado pela mulher; mas tudo aquilo que pertence à rua ou é de fora, que fala da economia e da política, das formalidades, é masculino”. (DAMATTA, *in* ALMEIDA, 1987, p. 128)

Por isso, o grupo familiar oferece um panorama referencial extremamente valioso para a reconstituição de experiências pretéritas, onde se estabelecem as lembranças de laços mais estreitos, isto é, espaços onde podem ser revividas.

As leituras de *O penhoar chinês* e *Por onde andou meu coração*, sob essa perspectiva, confirmam as contradições inerentes ao contexto familiar, evidenciando, claramente, em cada família, histórias em que as protagonistas falam de sentimentos. Falam de amor, de dor, de paixão, de traição, de casa e de família.

A escolha das obras aqui estudadas prioriza, neste capítulo, a questão do espaço social e da domesticidade.

4.1 O relógio e o piano

De acordo com Luiz Toledo Machado,

Se o próprio existir, o estar no mundo, implica fundamentalmente na ideia de tempo, de um tempo fracionado em finitude e infinitude, o existir de uma obra literária, pelas razões próprias de sua natureza ficcional, tem como matéria prima o tempo, que também é a essência da memória. (MACHADO, 1970, p. 70).

Por isso, o tempo constitui, em todas as épocas, razão de inquietude reflexiva para o ser humano e prova disso é que Elisa começa a relatar sua história, questionando o tempo e comparando-o ao bordado que ela tenta recompor. Desse modo, recuperar o tempo e o bordado significa resgatar sua história através do que passou, mas que ainda se faz presente em sua memória.

Há momentos em que as recordações registram objetos do cotidiano da vida doméstica. O relógio e o piano representam, em cada história, pequenas marcas da vida doméstica e talvez acontecimentos na vida de Elisa e de Maria Helena que recontam o passado para dele se reapropriarem e vivê-lo a partir de suas memórias. São lembranças que guardam laços difíceis de separar, mesmo quando se fragmenta o eixo onde suas histórias tiveram origem.

Ecléa Bosi denominou “biográficos” certos objetos que participam de acontecimentos importantes na vida de uma pessoa e que a acompanham durante sua existência. Com outros fragmentos do passado, eles marcam uma trajetória pessoal, que se contrapõe à modalidade e à contingência próprias da vida.

[...] Mais que um sentimento estético ou de utilidade, os objetos nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. Mais que da ordem e da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal. [...] Quanto mais votados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abranda.

Só o objeto biográfico permanece com o usuário e é insubstituível. O que poderá igualar a companhia das coisas que envelhecem conosco? Elas nos dão a pacífica impressão de continuidade. (BOSI, 2009, p. 441)

O objeto, portanto, liga as pessoas ao sentimento de afeto. E a casa, geralmente, contém relíquias de grande importância para as reminiscências de Elisa e de Maria Helena.

Ao se reportarem a essas lembranças, as protagonistas deixam “afloorar a saudade de um objeto perdido de valor inestimável” (BOSI, 2009, p. 442), trazendo de volta a recordação/memória de um tempo que se foi.

Em *O penhoar chinês*, Elisa associa o tempo passado ao ofício de seu bisavô que, além de agricultor, era relojoeiro. Nas horas vagas, adorava consertar relógios.

Em *O tempo das mulheres*: a dimensão temporal na escrita feminina portuguesa, Isabel Allegro de Magalhães salienta que “o tempo feminino é um tempo parado, circular, enquanto o tempo masculino se apresenta como um tempo fluente.” (MAGALHÃES, 1987, p. 8)

E Lélia Almeida, complementando o que foi ressaltado em Isabel Magalhães, enfatiza que “se o tempo masculino é um tempo que se move, e o tempo feminino é um tempo aparentemente estanque, é este que propicia o resgate das lembranças da memória.” (ALMEIDA, in JARDIM, 2005, p. 38-39):

Magalhães identifica o tempo de Penélope como um tempo circular e cíclico, e podemos associá-lo ao movimento cíclico das protagonistas que, através de experiências e memórias comuns, criam uma circularidade típica também das narrativas genealógicas. A circularidade dá-se também na escolha dos nomes das três mulheres, todas se chamam Elisa, como se fosse uma só, como se a herança do mesmo nome garantisse semelhanças, legados, continuidades. (ALMEIDA, in JARDIM, 2005, p. 39).

Interessante observar no excerto seguinte como é captada pela protagonista a percepção da circularidade do tempo em sua narrativa.

Habitara-me, como todo o mundo, a contar o tempo como se fosse uma linha reta na qual caminhávamos para frente, o passado ficando para trás, como uma perda irrecuperável. Não descobrira ainda que o tempo é composto de círculos interligados dentro dos quais giramos, que não nos foi dada faculdade de perder nada, de abandonar nada, e que isso pode ser tanto uma vitória quanto uma maldição. Eu me agarrava insanamente ao passado sem saber que, na verdade, ele nunca me abandonaria e que nem estaria em mim poder me libertar dele. (JARDIM, 2005, p. 111)

Vale a pena registrar que, desde a antiguidade, o relógio é o instrumento usado para medir a passagem do tempo. O relógio é um dos objetos da atualidade indispensáveis para o curso da vida, mormente, porque é a partir dele que o homem cumpre suas obrigações, marca deveres que só serão feitos em um futuro próximo e relembram fatos que já se passaram.

Gosto, ainda hoje, de remexer na “caixa do tempo”, como chamo o estojo de instrumentos de relojoaria de Herr Rommel, a mim entregue, um dia, por minha mãe. É uma caixa retangular de ébano, com uma cercadura de madeira clara, forrada de veludo vermelho. Presos em alças estão os instrumentos de relojoaria, todos em prata, peças da melhor ourivesaria. Sempre me fascinou a pequena tesoura de pontas finas, espantosamente delicada, semelhante a duas outras, um pouco maiores, cuja serventia em relação à cronometração do tempo não cheguei a deslindar. (JARDIM, 2005, p. 166)

O bisavô de Elisa não exerceu a profissão de relojoeiro no Brasil. Quando chegou de Hamburgo, “comprou terras em Palmas, criou gado, montou uma fábrica de manteiga e queijos e ali ficou, tornando-se um dos maiores fazendeiros da região” (JARDIM, 2005, p. 166). Nas horas de lazer, “voltava-se para os relógios” e, segundo a protagonista, podia-se “vê-lo muitas vezes, de luneta, a remexer complicadas engrenagens com uma paciência que não combinava com a arrogância germânica a ele atribuída”. (JARDIM, 2005, p. 166).

Tem-se a impressão de que Elisa, ao falar sobre o bisavô e o seu ofício, enfatiza não somente as horas, os minutos e os segundos de um relógio, mas sugere que os relógios também contam histórias, principalmente, porque sua narrativa é voltada para o tempo passado, inclui valores morais, sociais etc. e demarca uma consciência sobre a sua história. Assim, Elisa “escutava as batidas noturnas do relógio, no silêncio” e os passos de seu pai “ressoavam na noite como as batidas do relógio”. (JARDIM, 2005, p. 78)

É no silêncio da noite que a protagonista reconstrói suas lembranças e, com as imagens suscitadas, caracteriza a chegada à casa de um pai “ausente”.

E, segundo ela própria,

[...] esmiuçava as almas da mesma forma que o bisavô esmiuçava os relógios e fazia isso com uma certa loucura precoce e contida, uma seriedade que iludia, por certo tempo os adultos. Minha gravidade era falsa e decorria do esforço que fazia para prestar atenção a tudo, articulando as minudências que revelavam a Herr Rommel segredos de relojoaria. (JARDIM, 2005, p. 83)

Fixação do tempo entre pontos de referência, o relógio assinala um tempo de lembranças da mãe, do pai, das irmãs e da Vila:

E é nesse tempo, nessa fatia de tempo, que me fixo agora, enquanto retomo o bordado interrompido. Minha mãe com menos de trinta anos, meu pai com trinta e seis e eu com oito anos, minha irmãs com cinco e seis (um irmão nascera morto, fora do tempo). A Vila regulava comigo em idade, tinha uns anos a mais do que eu. Estávamos próximas no tempo, tínhamos afinidades que nos irmanavam, nosso amadurecimento se fazia junto. (JARDIM, 2005, p. 85)

Ao retornar à casa materna, após a morte de sua mãe, Elisa recria sua própria história de vida. Relembra sua infância em “Vila Elisa”, seu namoro e casamento com Pierre, o nascimento de seus dois filhos, a saída de Palmas para o Rio de Janeiro, a carreira de advogada cedendo espaço para a de escritora e, principalmente, tenta se lembrar de como era o relacionamento de seus pais, em sua infância.

Talvez seja por isso que Elisa tenta inserir o tempo e o espaço, simultaneamente, no jogo de suas reminiscências, consciente de que existem vários lugares em momentos distintos.

Não é só o tempo que tem o poder de reconquistar, mas também o espaço. Temos vários tempos e vários espaços dentro de nós e podemos inseri-los uns nos outros, jogar com eles como peças de um jogo. O que difere essa realidade subjetiva, da outra, objetiva, é que a primeira não é estática, mas, ao contrário, muito flexível. Podemos levar os nossos espaços para tempos diferentes, pois o tempo atribui mobilidade ao espaço. (JARDIM, 2005, p. 95)

Gaston Bachelard salienta que “é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração, concretizados em longos estágios”. (BACHELARD, 1974, p. 361). Resta, então, compreender que “localizar uma lembrança no tempo é uma preocupação de biógrafo e quase corresponde exclusivamente a uma espécie de história para uso externo, para comunicarmos com os outros” (BACHELARD, 1974, p. 361). E, “mais urgente que a determinação de datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade” (BACHELARD, 1974, p. 361). Desse modo, então, Elisa fica à mercê do tempo e do espaço, recriados pela sua memória.

Por onde andou meu coração é uma narrativa de pura melodia que marca o ritmo da vida de Maria Helena ao recontar sua história. Essa autobiografia se estrutura, musicalmente, na distribuição medida e na periodicidade de sons no tempo; isto é, no ritmo da narrativa, há uma sincronia com os sons ecoando no tempo que se foi, mas que volta na retomada de cada leitura.

Benedito Nunes, em *O tempo na narrativa*, alega que “para narrar – e também para criar musicalmente – precisamos do tempo. Mas somente a narrativa e a criação musical possibilitam divisá-lo em formas determinadas.” (NUNES, 1988, p. 6). Talvez por isso seja mais fácil compreender as ligações do tempo com a música, “por ser esta basicamente articulada segundo medidas temporais (ritmo, compasso e andamento ou velocidade), do que com formas narrativas, nas quais se apresenta quase sempre de modo implícito.” (NUNES, 1988, p. 6)

De acordo com Andréa Vilela, os relatos que Maria Helena apresenta, em sua narrativa,

[...] são desvinculados de sequência cronológica e trazem ao leitor pedaços de sua existência costurados pelo amor. Amor à vida, às pessoas, aos lugares. Amor que nos oferece generosamente, ao nos emprestar um pouco de sua vivência, com uma capacidade de transformar em relíquias preciosas as pequeninas coisas que constituem uma vida. (VILELA, *in* CARDOSO, 2007, p. 8)

E Vilela acrescenta:

Por meio de suas memórias, podemos também acompanhar o amadurecer de suas leituras, os textos e bibliotecas que percorreu, suas preferências e influências. É possível ainda compartilhar sua paixão pela música, paixão que sempre dividiu com os amigos: os clássicos que amava, a descoberta de uma nova melodia. Por onde andou meu coração, porém, não é apenas o relato de uma vida isolada, fechada em pequenas experiências pessoais; é também a memória de um povo e de um tempo. (VILELA *in* CARDOSO, 2007, p. 8)

A música sempre embalou as lembranças da vida de Maria Helena como, por exemplo, o aniversário de Tidoce que era sempre comemorado com quitutes regados à boa melodia:

Mais tarde, à noitinha, chegavam outros grupos, que não tinham vindo para jantar: Nico Lopes, Gustavo Pereira, Caluta de Candinho, as Bananeiras, as filhas do Levindo, Maricas, Tavinha, Emílio Frutuoso, professor de violão de Tidoce, que trazia com ele todos os rapazes do seu conjunto musical: cavaquinho, bandolim, flauta, violão e clarinete. De longe, quando apontavam na esquina, podia-se ouvi-los. Ao chegarem à porta da casa detinham-se um momento até terminarem a peça iniciada no caminho, e depois das palmas que recebiam das visitas que se encontravam na sala, entravam todos. (CARDOSO, 2007, p. 74)

E ela relembra, com bastante saudosismo, o tempo das serenatas, um tempo feliz:

Quantas noites de luar não se despertava ao som de uma bela voz, cantando embaixo das janelas da casa! Era um amigo de mamãe ou Tidoce que vinha acordá-las ao som de uma modinha, para apreciarem o luar lindo. Abriam a janela e escutavam caladas, até que os cantores partissem ao primeiro clarão do dia. (CARDOSO, 2007, p. 74)

Ao ouvir pela primeira vez seu pai tocar piano, Maria Helena sente-se deslumbrada e orgulhosa: “Meu Deus, aquele homem a quem todos cercavam e aplaudiam era meu pai.

Como era bom ter um pai que sabia tocar piano e que todos admiravam”. (CARDOSO, 2007, p. 156)

Vale advertir que o piano é um instrumento muito desenvolvido e é o único a reproduzir ao mesmo tempo melodia e harmonia, tendo a capacidade de cobrir quase todos os sons usados na música, além de oferecer uma extraordinária variedade de notas, suaves ou fortes, com maior ou menor rapidez, e belos efeitos sonoros.¹²

Seu Cardoso, segundo Maria Helena,

Além de tocar piano, sabia também afiná-los. Guardava dentro da canastra uma caixinha de madeira preta, forrada de feltro vermelho, onde em vários escaninhos, se achavam os instrumentos de afinação: alicates de vários tamanhos, chaves especiais, parafusos e o diapasão, que dava aquele som que se prolongava indefinidamente. Cada vez que precisava dela, tirava-a cuidadosamente, repondo-a no lugar quando terminava o trabalho. (CARDOSO, 2007, p. 158)

Em uma das vezes em que Seu Cardoso encontrava-se em Curvelo, junto de sua família, foi convidado para ouvir a filha de D. Benigna, Clotilde, tocar piano. A casa dessa senhora era conhecida como “o centro musical da cidade. Não havia quem não visitasse Curvelo, e não fosse convidado para ouvir piano lá, pois o forasteiro que não tivesse ouvido Clotilde tocar não conhecia a glória da terra.” (CARDOSO, 2007, p. 157) E, segundo relato de Maria Helena, quando seu pai foi ouvir Clotilde, foi convidado a tocar piano.

Papai aceitou o convite e, entrando, pôs-se logo ao piano. Percorreu o teclado em acordes harmoniosos, encetando em seguida a valsa de sua autoria, solicitada por Emília. Ao finalizar foi muito aplaudido, e, a pedido, tocou ainda várias peças, suas e de outros. Já era noite quando largou o piano. (CARDOSO, 2007, p. 158-159)

Nesse mesmo evento, após servirem o costumeiro cafezinho, a conversa girou em torno do talento de seu Lúcio, que acabou contando aos amigos o motivo de não ter se dedicado à carreira de pianista.

Contou então que fora essa a intenção sua e a de seu pai, desde os primeiros anos de sua infância, quando a família notara a sua inclinação. Já com treze para quatorze anos, tendo o Imperador passado pela chácara em que

¹² <http://www.dicio.com.br/piano>. Acessado em 20-02-2014.

moravam numa cidade do estado do Rio, numa de suas viagens por esse estado, tivera a oportunidade de tocar para ele ouvir. Encantado, o soberano oferecera-se para custear os seus estudos na Itália, o que não pudera aceitar pelo fato de sua mãe ter-se recusado a separar-se dele. Desgostoso por ter perdido aquela oportunidade, que nunca mais se apresentaria, abandonou a música, dedicando-se a outra profissão. Atualmente tocava apenas para seu prazer, sem se preocupar em se tornar um *virtuose*. (CARDOSO, 2007, p. 159)

Maria Helena, então, ficou fascinada pela história que seu pai relatou sobre esse episódio.

Encostada no umbral da porta do corredor, que dava para a sala, eu, que aos primeiros acordes do piano largara o brinquedo e entrara para ouvir também, olhava papai enquanto ele falava, como se fosse o próprio Deus. Meu pai conhecera um Imperador, uma espécie dos reis das estórias que costumava ler e que o convidara para estudar na Itália, um país tão longínquo. Naquele momento me sentia tão importante como se ele fosse o próprio Imperador. (CARDOSO, 2007, p. 159)

Ao falar do pai, Maria Helena descreve-o como um homem de grande sensibilidade em relação à música, embora ele não morasse com a família, porque trabalhava fora, e usava do direito de ir e vir, como bem entendesse. Como um pai ausente, na maioria das vezes em que voltava para casa com dinheiro no bolso, acabava fazendo as vontades dos filhos.

Bachelard analisa como uma imaginação, fundamentalmente aberta, concebe um “espaço feliz” e uma “topofilia¹³” das imagens, destacando assim o papel da imaginação, o valor da sensibilidade, da arte e do sonho na constituição do sujeito. Por isso é que as imagens da casa, dos objetos, dos móveis são importantes, até porque funcionam como um quadro referencial significativa para a constituição de experiências passadas.

E Maria Helena relembra, ainda, que seu pai, em uma das vezes que voltou para casa, trazendo dinheiro com mais fartura, comprou “um piano preto de segunda mão, com banquetas e tudo, e uma estante de música de bambu”. (CARDOSO, 2007, p. 230). Foi um momento de felicidade e realização de um sonho para ela e sua irmã Zizina, pois, além de comprar o piano, mobiliou os cômodos vazios da casa.

¹³ A palavra “topofilia” pode significar, no sentido estético, a ligação amorosa ou afetiva que as pessoas têm por um determinado lugar; na poética de Gaston Bachelard, a casa é como um lugar de lembranças para o sonhador, o lugar onde vivem as lembranças e também as projeções, o lugar do aconchego, do distanciamento das perturbações.

A maioria das lembranças, geralmente, é rememorada à custa de objetos e de uma infinidade de detalhes que funcionam como suportes da memória. Por isso, é que “a lembrança autobiográfica é a expressão mais individualizada da memória. Lembrar é, ao mesmo tempo, acionar a memória para recapturar o passado e selecionar os eventos vividos.” (MALUF, 1995, p.82)

Quando Maria Helena já se radicara no Rio de Janeiro, conheceu Vito e, novamente, a música também a aproxima desse amigo de seu irmão. “Fomos amigos, eu o amei e ele a mim. Vivemos tudo que constituiu nossa vida, nesse pequeno espaço de tempo, na maior harmonia. Não o conhecia, mas meu coração logo adivinhou sua irremediável vocação de gostar, para a vida e para a morte.” (CARDOSO, 2007, p. 242)

Embora Maria Helena acreditasse não estar à altura de Vito, pois o julgava muito intelectual, um sentimento especial haveria de uni-los. Embalados pela presença e pelos tons da música, eles acabaram consolidando os laços de amizade, Suas afinidades permeavam as outras artes e lhes permitiram ganhar até mesmo um modo renovado de ver o mundo ao redor:

A princípio tímida, acabei por ganhar confiança, me abrindo inteiramente: a pintura, que não entendia e que ele procurava me ensinar, os livros que amávamos juntos, e depois a música, música, sempre música. Acertara enfim com a minha paixão e entrou naquele terreno com o maior calor e entusiasmo.

[...]

Passamos a falar de música, a viver música. Quando não estávamos juntos, telefonávamos um para o outro, comunicando as nossas emoções.

[...]

O nosso entusiasmo era cada vez maior: ríamos ao menor motivo. Que beleza a vida, as pessoas, a música. Aquele momento me parecia perfeito, junto dele, a nossa amizade tão maravilhosa. E era mesmo, tudo perfeito e maravilhoso. (CARDOSO, 2007, p. 243-247)

No Rio de Janeiro, Maria Helena fez várias amizades com a vizinhança, principalmente com Ilka, filha de uma espanhola, que morava algumas casas adiante da dela, conheceu também suas duas irmãs e tornou-se admiradora de Ofélia, irmã do meio de Ilka, que lhe pareceu mais inteligente e tinha paixão pela literatura, era mais culta e interessava-se por música.

Depois, com a mudança de outra família para uma casa defronte de Ofélia, com duas moças e um rapaz, travou conhecimento com Olga que tinha curso do conservatório. E desse envolvimento, resultaram estas considerações de Maria Helena:

Meu gosto pela música desenvolveu-se ainda mais naquela época. Não satisfeita com as noites em casa de minha amiga, resolvi acompanhá-la às aulas de Prof. Bevilacqua, com quem repassava a matéria para um concurso. Ficava na sala de espera ouvindo, enquanto tocava para o professor. Fiz-me inscrever como sócia da Cultura Artística e não perdia um só concerto. Ia com Olga, vibrando com os recitais de concertistas célebres de passagem pelo Rio. [...] Tornei-me íntima de Olga e não havia concerto ou mesmo passeio em que não estivéssemos juntas. Era uma amizade em base inteiramente de música. (CARDOSO, 2007, p. 387-388)

Ao que acrescentava:

Os dias em que não estava com Olga, ou junto com as duas, estava em companhia de Ofélia, agora amiga inseparável. Nos víamos diariamente, líamos livros, indo juntas aos cinemas, fazendo passeios a Niterói, em casa de uma tia de Olga. Gastávamos o dia na praia, voltando ao escurecer. [...] minha vida passava-se naquelas amizades, repartindo meu afeto entre Olga e Ofélia. Não precisava de mais nada: meus livros, amigos e música. (CARDOSO, 2007, p. 388-389)

Interessante observar que Maria Helena, ao lembrar as suas amizades, entrelaçadas pela afinidade com a música e com a literatura, sente necessidade de guardar os traços desses amigos, e recolher seus vestígios a partir da lembrança que guarda deles:

Apesar do calor que fazia, nos reunimos naquela noite na sala de música para ouvir Schubert. Fazia questão de que todos o conhecessem e o amassem como eu, o meu querido Schubert tão tímido, tão doce e tão pouco admirado.

J. e C. tinham trazido um amigo para me conhecer. A janela aberta, a luz meio mortiça. Começamos o programa. A princípio, a pedido do novo amigo, ouvimos o *Quinteto n.º. 15* de Mozart; depois alguém lembrou de Beethoven, o *Trio do Arquiduque*. Enquanto escutava, todos recolhidos em silêncio, eu pensava num romance que lera há tempos atrás, a *Princesa Branca*, de Baring, imaginando se não haveria semelhança na minha situação com a daquela heroína do romance, que tanto me encantara. Era uma mulher de grande beleza e prestígio, enorme sedução, porém madura, e que, não obstante os seus cinquenta anos, conseguia prender ao seu charme, rapazes bem mais moços do que ela. Eu não era bela, longe disto, não me julgava com charme ou qualquer prestígio, mas também tinha amigos fiéis, jovens e dedicados, porém deles não queria senão a amizade, o convívio. Precisava me expandir com alguém que me quisesse, que me entendesse, que tivesse o mesmo gosto que eu pela música, pelos livros. E ambos eram sensíveis, delicados, a alma aberta a uma amizade grande e romântica. [...] Aquela noite era mais um dos momentos de encanto, que me faziam sentir que a vida era bela e que se podia ser feliz. (CARDOSO, 2007, p. 498-499)

Por isso, os seus relatos são povoados de apontamentos sensíveis e concretos, permeados de sensações e de palavras de afeto guardadas melodicamente em seu coração.

É como se, tal qual Elisa, Maria Helena buscasse retroceder o tique-taque do relógio, fazendo voltar o tempo, para recolher dele as notas musicais tão vivas em sua memória.

4.2 A casa e a rua

É principalmente na casa onde residem que se encontram os fenômenos de produção e reprodução realçando as diferenças entre homens e mulheres. A rotina doméstica e os trabalhos em que elas se envolvem, geralmente, são investigados como meios de lhes desnudarem a capacidade de produzir e reproduzir diferenças de natureza sexuada, incorporadas de maneira inconsciente e automática nos comportamentos cotidianos.

A análise da representação da casa, em *Por onde andou meu coração* e em *O penhoar chinês*, permite debruçar um cuidadoso olhar sobre essa temática, e descobrir um caminho fértil para o entendimento da organização da vida social.

Roberto DaMatta classifica “casa” e “rua” como categorias sociológicas para os brasileiros, pois são muito mais que simples ambientes:

[...] não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DAMATTA. 1987, p. 15)

DaMatta divide a vida social brasileira nesses dois espaços fundamentais, que representam o universo do lar e o universo da rua, justamente porque a rua é o lugar onde acontece muita transformação em oposição à tranquilidade da casa, e que, de certo modo, assume o valor de lar.

Nesse sentido de complementariedade de importantes espaços para a vida, a casa e a rua salientam as relações entre homens e mulheres nos ambientes privado e público e podem mostrar os sutis mecanismos sociais que estabelecem as relações de gênero tão acentuadas pela desigualdade.

No prefácio de *A casa na ficção de autoria feminina*, Ana Maria Machado conceitua casa com seus significados e relevância para as interpretações acadêmicas e sociais.

Casa é espaço, mas tem significação mais abrangente do que o constituído apenas por um cenário. Basta lembrar como tantas das obras analíticas consideradas como fundamentais, na tentativa de compreender o Brasil na área das ciências humanas, já se debruçaram sobre esse conceito para examinar seu papel social e sua importância simbólica. MACHADO, *in* XAVIER, 2012, p. 9-10)

Valendo-se do fio condutor do raciocínio que chega quase a personalizar o ambiente de interação das narrativas, ao estudar a casa, nos romances de autoria feminina, Elódia Xavier enfatiza que se deve pressupor para tal fim o conhecimento teórico da categoria espaço.

Enquanto o tempo sempre foi privilegiado em estudos de crítica literária, o espaço não tem sido objeto de aprofundadas reflexões teóricas. E, no entanto, qualquer leitor crítico percebe quão importante é o papel que o espaço exerce na narrativa, interagindo muitas vezes com os demais elementos da estrutura do texto. (XAVIER, 2012, p. 17)

Em Bachelard esse espaço pode ser compreendido através de uma poética da casa, representando, assim, morada como proteção e espaço da habitação. Para ele, a casa dos sonhos e a casa das memórias – a casa da infância, da intimidade, do devaneio, da imensidão – são habitações usadas frequentemente por poetas, sobretudo, porque a imaginação clama por espaços mais amplos, imensos, inalcançáveis, excessivos ou exagerados.

De acordo com esse estudioso, uma fenomenologia do imaginário não se limita a fazer descrição da casa e das coisas que o habitam, mas permite compreender o sentimento que envolve o habitante de uma casa, que poderá, em seus devaneios, lembrar-se daquilo que povoa um espaço, porque, na poética da casa, integram-se pensamentos, memórias, lembranças e sonhos, especialmente porque o princípio que faz essa integração é o devaneio.

Essa associação se presentifica nas memórias de Maria Helena, que morou em várias cidades e habitou várias casas, justamente porque seu pai não conseguia se estabilizar em nenhum emprego. Por isso, os espaços, por ela habitados, carregados de imagens, simbologia, pessoas e objetos, são plenos de informações desse tempo vivido.

Basta observar, no excerto seguinte, como ela, valendo-se de suas reminiscências, faz aflorar, em sua memória, a imagem de quando, pela primeira vez, deixou a casa da avó, com destino a uma fazenda que seu pai possuía em Bananal, perto de Várzea da Palma:

Nunca me esquecerei do aperto que senti no coração naquela tarde: deixara para trás a casa de minha avó, humilde e pobre, mas povoada de amor e de alegria; as minhas amigas, os meus brinquedos, tudo sumira de repente. Tinha ainda no meu ouvido o chiar dos carros de boi atravessando as empoeiradas ruas da cidade, o ruído das máquinas da sala de costura e do quarto de vovó, as conversas das alunas de minha tia, as vozes entoando o terço antes da merenda, as conversas dos moradores da cidade passando pelo beco ao lado da sala de costura.

Foi aí que senti saudade pela primeira vez.

[...]

Nesse momento, eu, que vinha adormecida, embalada pela andadura do animal e pelo frescor da noite que caíra há muito, despertei e ouvi papai dizer que estávamos entrando na fazenda.

[...] era uma velha casa de fazenda, paredes esburacadas, caibros de madeira, enegrecidos pelo tempo e a fumaça, sustentando o telhado. Insetos diversos e até mesmo escorpiões se aninhavam nos buracos das paredes. (CARDOSO, 2007, p. 18-19)

É consensual que romper com hábitos arraigados, com o velho, com o berço e com modos de vida, mormente na infância, provoca reações mistas de indagações e de sentimento de perda, tendo essas rupturas levado muitos autores a reflexões liricamente escritas e muitas vezes traduzidas em saudades.

E assim aconteceu com a família de Maria Helena que, em idas e vindas das mudanças dos Cardosos, para acompanhar o pai, a cada nova empreitada, geralmente, despertava as sensações de felicidades, adormecida pela separação, no retorno a Curvelo, sempre mais pobre do que quando havia saído de lá.

Estávamos de volta a Curvelo. Éramos felizes, rodeados pelos amigos, carinho de tias, tudo, enfim, que era nosso e de que tínhamos sido separados há tanto tempo. Apesar das dificuldades que lhe esperavam, também mamãe não podia esconder a sua alegria por se achar de novo no meio de sua gente. (CARDOSO, 2007, p. 42)

E era a casa da avó materna que novamente os abrigava. Espaço apertado, mas cheio de afeto e de detalhes singulares, aferidos e ampliados na medida do olhar atento e sensorial de quem desenha linhas e expectativas na memória fotográfica.

A casa de vovó era pequena e humilde. Entrava-se pela porta principal, na sala de visitas, mobiliada com uma pequena mesa, encostada à parede, estampas de santos. Ao lado da mesa, via-se a porta de madeira sem verniz com uma fechadura antiga e a enorme chave, preta de tanto uso, do quarto de mamãe.

Como mobília tinha apenas uma velha cama de casal, uma caixa de madeira e uma pequena mesa onde, à noite quando havia um recém-nascido, ardia uma lamparina de azeite. Dava para um quarto ainda menor, escuro, pois não tinha janela, onde se achava a caminha do mais velho de nós e cabides de roupas pendurados. A janela do quarto de mamãe abria-se sobre a rua principal e protegia-se dos olhares indiscretos dos passantes por meio de uma empanada de americano cru. (CARDOSO, 2007, p. 68)

Espaço reservado nas autobiografias, com pensamentos e esmeradas descrições, sempre se eleva à casa dos avós, onde o mais simples objeto ganha requinte de adereço imperial, tal qual a lamparina de azeite colocada sobre a mesa e relacionada, quando acesa, à vida nova – a um recém-nascido na casa. Tão bom quanto, ou até melhor que transitar por aquele espaço, é, para Maria Helena, fazê-lo quando vê surgir um novo santuário – uma quase casa própria, como se fosse a redenção para os sacrifícios das andanças – e é quando as comparações ganham sentido novo.

Em uma das ocasiões em que o Sr. Cardoso havia melhorado sua situação financeira, resolveu satisfazer a vontade de D. Nhanhá que queria ter uma casa só dela para acomodar sua família. E é pelas reminiscências de Maria Helena que se nota a alegria de sua mãe, dos irmãos e dela própria, diante do grande presente proporcionado por seu pai:

[...] alugou o sobradinho de João Bananeira, que se transferira para Belo Horizonte com a família. Era uma casa bem melhor do que a de vovó, de dois pavimentos, instalações sanitárias, o que constituía quase um luxo – a maioria das privadas das casas pobres sendo caixotes sobre fossa -, pia com torneira na cozinha. Banheiro não tinha, a não ser um chuveiro de água fria instalado na privada do quintal, continuando o regime do banho de água quente em grandes bacias de folha-de-flandres. Compramos móveis, encomendamos em Belo Horizonte, por intermédio de Sinval, louças, talheres, e quando da chegada da barrica que trazia tudo e mais algumas caixas contendo utensílios de cozinha, passamos dias, com mamãe, ocupados, desencaixotando, admirando, fazendo planos e rindo de satisfação. Instalada a nossa casa, o mais confortável possível, passamos a viver um período mais folgado. Foi quando nasceu Nonô, último filho de mamãe, a quem ela teve a alegria de ver nascer em sua casa. (CARDOSO, 2007, p. 94)

A satisfação imensa da família, revelada nesse relato, principalmente, porque a família teria uma casa mobiliada e espaçosa só para eles, denota a preciosidade da conquista. A casa passa, então, a ter um valor inestimável, mesmo porque “a casa materna é uma presença constante nas autobiografias. Nem sempre é a primeira casa que se conheceu, mas é aquela em que se vive os momentos mais importantes da infância”. (BOSI, 2009, p. 435)

Ao apresentar e descrever a primeira casa, de fato, comprada por seu pai, Maria Helena valoriza muito mais o espaço público, dando importância significativa ao que estava fora do espaço privado da casa.

Nossa primeira casa de verdade situou-se à Rua da Estação; antes morávamos no sobrado alugado de João Bananeira e só depois que papai vendeu a Fazenda do Bananal comprou aquela casa para nós, por dois contos de réis. Além da rua ser muito boa, tinha cinema na esquina e moravam nela famílias importantes do lugar. (CARDOSO, 2007, p. 372)

Em Belo Horizonte, depois que a avó e as tias de Maria Helena conseguem sair da casa de D. Nhanhá e mudar para um espaço só delas, a sala, que era ocupada com as máquinas de costuras e atendimento às freguesas, fica livre para ser mobiliada como recinto aconchegante de se receber e encantar amigos e visitas. Seu pai, de retorno de uma de suas viagens, volta com dinheiro suficiente para mobiliar toda a casa, apesar de sua mãe não concordar com isso, julgando serem gastos excessivos.

Daquela vez, porém, as censuras não adiantaram. Saímos com papai e fizemos as compras que queríamos: primeiro, um grupo para o salão, seis cadeiras com assento de palhinha, sendo duas de braço; um centro de sala, com o qual sonhávamos há tanto tempo, igual a um que havia na sala de espera do Oreon e que, não sei por quê, achávamos a maior lindeza; um porta-bibelô e depois, o que quase nos enlouqueceu de alegria, fazendo o zunzum em casa aumentar: um piano preto de segunda mão, com banqueta e tudo, e uma estante de música, de bambu.

[...]

E além do piano, a sala mobiliada, não faltando nela nada do que tínhamos visto nas casas das nossas amigas: piano, mobília nova, enfeites no porta-bibelô, duas figurinhas de biscuit, uma estatueta de Wagner e um “João-teimoso” que sacudia a cabeça cada vez que se tocava nele, presente do namorado de Zizina. (CARDOSO, p. 230-231)

Ter uma sala decentemente mobiliada representava muito para a família, tão afeita às acaloradas reuniões. Essa sala havia de se transformar em um dos espaços mais importantes da casa, o espaço social de receber parentes e amigos, festejar aniversários, conversar e ouvir música. E os objetos da casa viabilizam situações nas quais os objetos não são apenas meros enfeites, mas uma forma de apresentar aos amigos o valor social, econômico e cultural de uma família.

Por isso, a casa, neste relato, é uma categoria narrativa que possibilita uma análise de caráter social, podendo ser subdividida em dois ambientes, o público e o privado, especialmente se se levar em consideração que os ambientes destinados a receber

convidados podem ser considerados lugares públicos, apesar de serem ambientes fechados, pois há neles a presença de um público, e, no caso específico dessa narrativa, as amigas de Maria Helena: “Estávamos felizes, julgando nossa casa das mais belas em Belo Horizonte. Agora, sim, podíamos receber as amigas sem nos envergonhar”. (CARDOSO, 2007, p. 232)

Outra ocorrência interessante é que a leitura de livros variados fazia parte da vida de Maria Helena que, para não ser interrompida e nem censurada pelas suas descobertas pessoais, elege o espaço privado de seu quarto de dormir como uma biblioteca a lhe permitir entrosamento e maior dedicação de tempo aos livros e aos romances: “Que dias felizes aqueles, entregues aos livros, completamente esquecida do mundo. Saía do quarto cansada e de olheiras, tamanha a vibração. Devorava o que me caía às mãos. Tudo era pouco, nada havia que chegasse para saciar a minha enorme curiosidade”. (CARDOSO, 2007, p. 99)

A condução da narrativa de Maria Helena é tão concisa e intensa ao retratar a casa e a rua que não deixa marcas ou pistas sugestivas de mudanças. Mas, como ocorre em todo o processo de vida humana familiar, e quanto maior o complexo doméstico, elas são inevitáveis e nem sempre bem-vindas, provocando tristezas, traumas e embates interiores. Assim, quando a família se muda para o Rio de Janeiro, há um contraste muito acentuado da casa e da rua em que moraram nos primeiros tempos em Curvelo e também em Belo Horizonte, com os espaços da nova morada.

O primeiro choque, a rua em que fomos morar: Conselheiro Costa Pereira, em Aldeia Campista. Nunca poderia supor que o rio pudesse ter uma rua igual àquela: sem calçamento, mato crescido. Para mim, que supunha tudo limpo e belo, bem tratado, como as grandes cidades que via no cinema, foi uma triste surpresa. A casa de dois pavimentos, forrada de papel de péssimo gosto, sob o qual se escondiam viveiros de percevejos e baratas, ficava atrás de uma fábrica de tecidos – Fábrica Botafogo – e de frente para um riacho imundo, que servia de escoadouro aos detritos da fábrica. O mato crescia livremente nela, chegando quase um metro nas beiras do riacho. A vizinha de lavadeiras, empregados da fábrica, botecos sujos e mal frequentados.

[...]

A situação em casa era a pior possível: não tínhamos nenhum conforto. Tendo vendido em Belo Horizonte tudo o que possuíamos, nossa esperança de comprar melhor no Rio, de repente nos vimos atirados numa casa sem móveis, sem nada, por falta de recursos. Passamos seis meses dormindo em colchões jogados no chão, na sala de jantar apenas uma mesa tosca e quatro cadeiras ordinárias. (CARDOSO, 2007, p. 380-381)

Sendo a casa “um corpo de imagens”, a sua organização deve ser feita mediante dois movimentos psíquicos: um eixo vertical, subida e descida, do sótão ao porão ou do porão ao sótão, e a um eixo que está ligado ao centro, “uma consciência da centralidade”, um sentimento de pertencimento ao lugar que habita os lugares preferidos na casa dos sonhos que ficam fixados na memória.

No entanto, o eixo da verticalidade, o olho, ao observar a construção física da casa, analisa as vigas, as inclinações do telhado, racionaliza a respeito da segurança que esses elementos oferecem para que o sujeito tente dar uma função aos cantos e espaços do porão, uma vez que ele reforça, mesmo sem querer, “a irracionalidade das profundezas”. A descrição, feita pela protagonista, a respeito da casa alugada no Rio, acentua visivelmente o simbolismo do porão, até porque “o homem vê as sombras dançarem na muralha negra do porão” (BACHELARD, 1974, p. 175). E o rio, na descrição acima, poderia significar uma fase de transmutação, de sofrimento, de dor pela perda daquilo que se perdeu.

No Rio de Janeiro, em razão de crise financeira da família, pois seu pai tinha voltado de Pirapora mais velho, cansado e desempregado, eles tiveram de deixar novamente fechada a casa onde moravam. Maria Helena assim se expressa: “Mais uma vez o nosso lar fracassara”. (CARDOSO, 2007, p. 175)

À família em crise não bastaria administrar o fracasso momentâneo, aparentemente difícil de ser contornado. Algo mais estava por se somar.

Fausto, o irmão médico, também viera com a esposa e a filha morar com eles, pois havia deixado a clínica em Divisa Nova, para tentar a vida na cidade grande. Como o dinheiro não era suficiente para a manutenção da casa, a família vivia um grande aperto financeiro, visto que a única fonte de renda era de Dauto:

Vivíamos tirando daqui para botar ali e a situação era cada vez mais grave. Tristes, sem ver uma saída, chegamos a um ponto em que o conselho de família se reuniu para deliberar sobre o que se podia fazer. Depois de várias sugestões de uns e de outros, todas elas, porém, inviáveis, chegou-se a um acordo quanto o mais urgente: dissolver a casa tal como era: Fausto, com a mulher e a filha, iria morar provisoriamente com o sogro na Tijuca; mamãe, Lourdes e eu iríamos nos juntar a papai, que há cerca de um mês fora para a casa de minha irmã e que de lá escrevia sugerindo a providência que, por fim, iríamos adotar: Dauto e Nonô ficariam no Rio, com as despesas reduzidas a um mínimo, amortizando as dívidas acumuladas com o dinheiro resultante da economia. (CARDOSO, 2007, p. 176)

Muitas vezes, a dissolução do lar se torna solução, com a separação tornando-se a única saída para a continuidade da vida. As histórias familiares se diferenciam quanto ao

amor, a duração da convivência, a manifestação de autoridade dos pais, o status e o compromisso dos homens, como provedores, e das mulheres como mães, mesmo quando se torna difícil cumprir as exigências. Superar conflitos, desamor, maus desempenhos faz-se necessário para se preservar as aspirações do grupo, os valores constituídos, com cada um cumprindo o seu papel no ancestral processo familiar.

Nesse contexto, retomam-se os papéis representados, na sociedade, em relação às oportunidades de ascensão na carreira profissional para as mulheres. Como exemplo das dificuldades, pode-se notar que Maria Helena, mesmo tendo curso superior, trabalhou como secretária para ajudar no seu sustento e no de sua família. E é esta uma boa razão para se repensar a construção e os mecanismos que regulam e limitam o acesso das mulheres às hierarquias mais elevadas.

Essa relação entre o público e o privado também se encontra presente na narrativa dessa protagonista, quando ela relata os limites e as atribuições da família, especialmente da mãe, das avós e das tias, que foram provedoras da manutenção financeira do lar, e se debruçaram sobre os processos de transformação desses espaços.

A família era a essência em torno da qual giravam os valores e os padrões de sociabilidade. Haja vista que os programas sociais eram organizados de forma a envolver toda a família que junta visitava parentes ou amigos e participava como um todo das festas e comemorações. Essa regra de vez em quando era quebrada, dadas as circunstâncias em que se encontrava o patriarca da casa. A exemplo, a mãe, a avó e as tias de Maria Helena e suas irmãs quando mais novas, acompanhavam as filhas aos espetáculos públicos, levando-as ao cinema, às festas religiosas e aos carnavais. Isso muito raramente era feito pelo pai, pois, geralmente, o Sr. Cardoso trabalhava fora da cidade.

No mais, o convívio limitava-se a idas às casas de amigos e parentes. Era improvável, naquela época, que os filhos pudessem ter uma vida mais individualizada, escolher amigos fora do círculo mais próximo ou tomar decisões de vida sem discuti-las e serem aprovadas pelos pais.

Nesse ínterim, ocorrem também as primeiras mudanças nos objetivos da família, no que diz respeito ao nível educacional dos filhos, e, sobretudo, das filhas. No caso de Maria Helena, foi D. Nhanhá, sua mãe, quem lutou para que a família saísse de Curvelo e fosse para a capital, para que eles pudessem estudar e crescer profissionalmente.

Nota-se, nesse sentido, a aprovação de todos da família de Maria Helena, incluindo o pai, as tias e a avó, ao projeto de mudança da cidade interiorana para a capital, para que os filhos pudessem dar prosseguimento ao estudo.

É notório observar que, à medida que se reforça o papel da mulher restrito à esfera do privado, muitas vezes, dependente e sem autonomia, ao homem impunha-se o dever e a obrigação de comandar a família do ponto de vista social e econômico.

Ademais, começavam a se abalar as expectativas quanto às até então sólidas diferenças dos papéis masculinos e femininos no casamento tradicional. Assim ditavam arraigados princípios: o marido é o pai, geralmente, protetor e provedor. A mulher, mais frágil, a que domina o lar, mãe de família, ser emocional, intuitivo e utilitário. Desse modo, propõe-se afirmar que o homem é superior à mulher por ser mais racional, mais forte, e aquele que sustenta a casa.

Entretanto, para contrabalançar essa dependência da mulher em relação ao homem, no lar, ela era sempre a soberana. Só que D. Nhanhá, além de comandar a casa, ainda precisava costurar, para ajudar a suprir o essencial que faltasse em casa. E, muitas vezes, o dinheiro que recebia de suas costuras era a salvação para ela e os filhos, especialmente, quando o marido, ausente da casa, não conseguia enviar valores em espécie ou outros bens para a família.

Não se pode, contudo, negar a visão do pai como a de quem conhecia bem a liberdade do homem do mato representativa do espaço contíguo ao da casa, amante da vida na zona rural, avesso a certas convenções sociais, típicas da cidade:

Estava habituado a decidir e ninguém tinha força sobre ele. Seu maior orgulho consistia em dizer: sou livre, inteiramente livre, nunca fui empregado de ninguém e não há de ser depois de velho que me vão pôr cabresto. Não moro em cidade, exatamente por isso: não sou homem de me sujeitar a certas normas, sou um homem do mato. (CARDOSO, 2007, p. 420)

Mas chegou o momento em que ficou doente, e precisou ficar morando, literalmente, com a família:

[...] Tinha que resignar-se e morar mesmo no Rio, lugar mais propício à sua saúde.

Voltaram os dois depois de vinte dias, ele com o firme propósito de acabar mesmo a vida na “gaiola dourada”, naquela cidade que abandonara aos dezenove anos por não gostar dela. Enquanto se lembrou da crise que tinha atravessado, sozinho no mato, longe de qualquer recurso, manteve-se quieto,

suportando tudo com a maior paciência. Assim que seu estado de saúde melhorou, o médico tendo-o declarado fora de perigo, as queixas recomeçaram: ah, que vida aquela, dentro de uma gaiola, prisioneiro da família e sob um regime alimentar horrível. Não valia a pena viver daquele jeito. A verdade é que não se submetia a regime nenhum e toda aquela queixa era uma farsa para encobrir a verdade do que se passava. (CARDOSO, 2007, p. 421)

Reclamações consideradas, entretanto, nessa última e definitiva ida para a cidade, casa e rua se integram e ganham novo significado em sua vida; apesar do saudosismo de sua liberdade, passa a viver nos moldes da sociedade patriarcal – marido, mulher e filhos vivendo sob o mesmo teto.

Foram muitas as casas que alojaram a família Cardoso, porém, poucas, de fato, pertenceram a eles. E é interessante observar que as reminiscências de Maria Helena pontuam muito mais a esfera da casa, até porque, diferente das “meninas” de seu tempo e como leitora assídua que era, a sua visão de mundo já estava coroada de valores que muito ultrapassavam as resistências e os preconceitos da época. Além disso, não encontrava apoio para a ideia de submissão feminina no comportamento das matriarcas de sua família.

Elisa afirma e exemplifica, em *O penhoar chinês*, que o espaço da casa, onde reinavam as mulheres, opunha-se ao da rua, que era o espaço de seu pai.

No entanto, para falar de casa, é necessário situá-la no espaço, uma vez que esse ambiente se reveste de características que o determinam como espaço dinâmico para as ações e para a circulação das personagens.

Constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece as restantes categorias, mas também pelas incidências semânticas que caracterizam [...], o espaço integra em primeira instância os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação [...] e a movimentação das personagens. [...] Num plano mais restrito, o espaço da narrativa centra-se em cenários mais reduzidos: a casa, por exemplo, dando origem a romances que fazem dela o eixo microcósmico em função do qual se vai definindo a condição histórica das personagens [...]. Naturalmente que à medida que o espaço se vai particularizando cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes [...]. (REIS, LOPES, 1987, p. 135-140)

Assim, nesse romance, a casa é uma categoria narrativa que possibilita também uma análise de caráter social, uma vez que ela pode ser subdividida em dois ambientes, o público e o privado. Até porque a protagonista acentua que os pais ocupavam alas

separadas e que o espaço de seu pai era muito mais amplo fora de casa, não demarcando em seu olhar um lugar propriamente dele na Vila.

Sempre achei que a verdadeira vida de meu pai se desenrolava fora de casa e que, em algum lugar, haveria uma moradia que se parecesse com ele, num daqueles blocos de concreto onde viviam pessoas um tanto diferentes daquelas com quem eu estava acostumada a conviver. Não que ele parecesse deslocado na Vila Elisa. Apenas, aquele não era o seu lugar. (JARDIM, 2005, p. 78)

A protagonista abaliza claramente o espaço público, o da rua, para o seu pai, em oposição à esfera do privado, no qual sua mãe se situa.

Nesse sentido, é necessário retomar as abordagens distintas, sem se esquecer das proximidades acerca dos espaços. Afinal, ruas se constroem com casas e nas casas crescem famílias que, por sua vez, formam comunidades que se interagem e onde pessoas, fatos e funções se organizam. Esses preceitos leva à teorização de Roberto DaMatta, em que “o simbolismo da casa e pela casa é extenso em nossa sociedade. Da casa vêm também casamento, casadouro e casal, expressões que denotam um ato relacional.” (DAMATTA, 1987, p. 59)

E é interessante observar, aqui, em uma primeira paradoxal visão, que a relação do bordado com a escrita retoma a questão do domínio do espaço público pela figura masculina em oposição ao privado, esfera do feminino. Essa questão está claramente acentuada em *O penhoar chinês*, sobretudo, porque o Sr. Bernardo, pai de Elisa, construiu, antes de se casar, Vila Elisa, para presentear sua mulher. D. Elisa, portanto, fica reduzida ao espaço privado, ao mundo da casa, onde pode reinar livremente. Desse modo, acentua-se a noção de modelo de família constituída segundo os critérios patriarcais, sob a ótica de Elisa.

Que clara separação entre os papéis representados pelo homem e pela mulher. A porta da rua batida pelo homem deixava à mulher o seu mundo. Eu intuía as tramas secretas das vidas regidas por mundos que corriam paralelos e pressentia algo desarticulado, alguma coisa me dizia que o destino dos seres não podia ser aquele de só viver aos pares, que entre os homens e as mulheres havia mistérios diferentes. (JARDIM, 2005, p. 62)

Um dos aspectos importantes a considerar é a reflexão da protagonista Elisa, em relação ao contexto familiar, especialmente, sobre a maneira de D. Elisa e Sr. Bernardo encararem a realidade sobre o casamento e os papéis desempenhados por eles:

Sempre quis tudo, e a procura de tudo me fez ver demais os detalhes. Não sei o que eu buscava na casa de meus pais, onde as coisas estavam rigorosamente no lugar. [...] Que era a realidade para minha mãe? Para meu pai, era uma coisa concreta. [...] As fantasias de meu pai podiam ser concretas. O sexo para ele era concreto, e para minha mãe? O dinheiro para meu pai era concreto já que o ganhava, para ela, uma benesse concedida, uma gentileza que lhe era dispensada. (JARDIM, 2005, p. 73)

Elisa, também, salienta o papel e as tarefas realizadas por D. Elisa na casa.

[...] minha mãe só dispunha de realidades de segunda mão, pois o papel que lhe era imposto, como mulher, significava ser mulher para o homem. E, apesar disso, mesmo aprisionada em seu casulo, a vocação de liberdade era tão inerente ao ser feminino, que os voos de minha mãe se faziam sentir nas tarefas domésticas, ela bordava o mundo com seus dedos pacientes e inventava na cozinha temperos que sabiam as viagens mais arrojadas. (JARDIM, 2005, p. 74)

Em relação ao pai, considera que ele era fiel aos modelos do homem em sua época e que ela “não via a marca dele em nada, seus edifícios de concreto eram iguais, suas roupas, seus carros, seus amigos, tudo que o cercava fora da Vila, impessoal.” (JARDIM, 2005, p. 81) e que “tudo era nomeado pelo masculino” e isso lhe parecia estranho, já que a rua era o mundo de seu pai, “o chapéu na cabeça era o signo da liberdade masculina, não simples adereço como o das mulheres.” (JARDIM, 2005, p. 63)

Ao rememorar a casa, no seu tempo de criança, Elisa se lembra de quando seu pai e sua mãe inauguraram o cinema da cidade, construído por seu avô, e relembra-se de sua mãe beijando o seu rosto, despedindo-se, ao sair para uma das sessões de cinema, grávida das duas irmãs. E, absorta em suas lembranças, “ficava sozinha de noite, quando o casal saía, e aspirava a casa” (JARDIM, 2005, p. 75). Não tinha medo de ficar sozinha, porque se sentia livre e, segundo ela, “sempre quis dominar a casa, ser secretamente sua cúmplice e senhora. Sei que, naquele tempo, ninguém chegou a saber dela tanto quanto eu, mas, entre nós, nunca deixaram de existir segredos que ambas respeitávamos.” (JARDIM, 2005, p. 75).

Apropriado observar que, ao reviver a infância, não se pode ignorar os valores que a habitação exerce sobre ela. “Feliz a criança que possui realmente suas solidões!” (BACHELARD, 1974, p. 365). Elisa conversa com a casa, personifica-a, fala de sua ligação com ela. Assume para si que a casa era o elo da corrente, porque compartilhava do mistério que envolvia a sua mãe ao ter cessado de bordar o penhoar:

Minha ligação com os móveis e objetos me punha arrepios no pelo. Uma sensação física selava o nosso pacto de posse. Conhecia, como ninguém, a consistência das madeiras, a temperatura das paredes, a tepidez dos tecidos. Foi me dado conhecer, mais tarde, a exasperação da casa diante dos acontecimentos que ela não podia impedir, e seu mal estar diante de intrusos. Recebi aviso e sinais que deixavam meus nervos espicaçados. Nunca cheguei a abandonar a Vila, e esse foi um segredo entre nós, do qual minha mãe compartilhava, sem dizer palavra. (JARDIM, 2005, p. 75)

A casa, portanto, “é um corpo de imagens”, significando um sentimento de pertencimento de Elisa ao falar sobre ela, sentimentos que ficaram retidos em sua memória.

Em *A casa na ficção de autoria feminina*, Elódia Xavier salienta, sobre o nome desse romance, que “Vila Elisa seria o título ideal, pelo fato de a casa da mãe da narradora ser o espaço que domina toda a narrativa” (XAVIER, 2012, p. 56). Admite, também, que a construção da narrativa a “leva a ver Vila Elisa como protagonista, sobretudo, porque neste sintagma estão contidos o conceito de casa e o nome de sua proprietária, personagem fundamental da história”. (XAVIER, 2012, p. 59)

De acordo com a protagonista, sua mãe “só gerara filhas na Vila Elisa [...]” (JARDIM, 2005, p. 80). No entanto, Elisa coloca-se bem diferente de suas irmãs, quis ir mais longe, sabendo que poderia adestrar seus instrumentos de conquistas, “como aprendera a adestrar a agulha, a linha, a pá e o ancinho no jardim.” (JARDIM, 2005, p. 80). Pensou que ninguém a obrigaria a representar o papel de mulher e que ela fruiria a sua condição em liberdade, “sem dores de parto e maldições bíblicas, se assim decidisse.” (JARDIM, 2005, p. 80)

Contudo, Elisa se casou, gerou filhos, conheceu as dores do parto, morou um tempo em uma ala da casa, até que se mudou para o Rio de Janeiro. Separou-se do marido, enquanto suas irmãs repetiam os mesmos rituais da maioria das mulheres de sua família, que eram subservientes e limitavam-se ao espaço privado, exceto ela e sua mãe, D. Elisa.

Do mundo fechado da casa explodiam jardins, brotavam florações exóticas nos riscos dos bordados e, da terra vermelha, flores delicadas em inesperadas combinações. Minha mãe, como que cumprindo um pacto com os seus deuses, só gerara filhas na Vila Elisa, no universo feminino que meu próprio pai construía para ela. Duas seguiram o seu destino de mulheres, como fora convencional: animais divididos e mitológicos, como os centauros, com todos os seus sentidos adestrados para servir ao homem. (JARDIM, 2005, p. 80)

Essas considerações dão a Elisa a certeza de sua resistência a imposições socioculturais, raramente praticada pelas mulheres de sua época, e o olhar para a

feminilidade das irmãs como sinônimo de destino de subserviência. Haveriam de criar filhos e servir obedientemente aos seus homens, em total submissão.

Mas, se por um lado o peso da rotina e do fazer da mulher a incomodava, por outro, ser homem, com todo o espaço na rua, não o deixava mais livre, e essa constatação é feita como se o homem que possui duas famílias precisasse baixar a cabeça para repensar os seus atos. E é nesse sentido que Elisa avalia a inclinação do simbólico chapéu posicionado na cabeça de seu pai.

Quanto a seu genitor, a filha enfatiza que ele deve ter sofrido grandes pesos “para representar seu papel até o fim, com duas famílias, seu chapéu de feltro tapando-lhe o olhar.” (JARDIM, 2005, p. 80-81). e que “gostaria de tê-lo visto quando construiu a Vila Elisa, obedecendo a um capricho fútil, impulsionado por fantasias e sentimentos que retirava apenas de si mesmo.” (JARDIM, 2005, p. 81)

Por outro lado, Elisa aborda momentos de mudanças nos papéis femininos, principalmente, porque ela marca presença no campo profissional, primeiro como advogada, depois, por opção, como escritora. Além disso, seu relato mostra uma nova percepção em relação a ela mesma e aos seus relacionamentos, fazendo com que seus questionamentos revelassem uma crítica aos modelos institucionais e comportamentais da ordem de gênero nas sociedades contemporâneas: “Na rua tudo era permitido ao homem, mas no útero da casa a mulher renascia. Só a liberdade do homem era legitimada, era o que eu deduzia das conversas abafadas.” (JARDIM, 2005, p. 63)

E não era só na rua que tudo era permitido ao homem. Os discursos reticentes mostram haver silêncio em apontar-lhe os erros. Fazia-se vista grossa para tudo que trouxesse sofrimento à família. Mesmo que chegasse tarde. E também o tempo parecia cúmplice, na noite, de tudo o que não devesse vir à tona. “O relógio bate nove badaladas. Era hora de ouvir os passos de meu pai ressoarem surdamente no tapete em direção da porta da rua ou do escritório. Tão nítidos, agora, esses ruídos!”. (JARDIM, 2005, p. 62).

As falas reservadas ou cochichos nunca eram colocados às claras, sendo, portanto, de certo modo, difícil juntar suas pontas que conduzem à verdade, até mesmo para preservar a família de maiores rupturas e de grandes dores.

Ouvi muitas frases pela metade, até o dia em que ouvi, saindo de alguma parte, a frase inteira, ou melhor, aprendi o sentido de uma frase inteira que dizia: “Bernardo tem uma mulher fora de casa”. [...] Não odiei meu pai no momento em que escutei a sentença porque, em alguma região interna, num escaninho qualquer de meu interior, ela já se gravara há muito tempo. Eu já ouvira aquela

mesma frase fluando no ar, não com o nome de meu pai, mas com o de meu avô. E pensava vagamente que ter uma mulher fora de casa era um atributo dos homens.

Apenas, no caso de meu pai, eu lhe dava o direito de ter uma outra moradia que se parecesse com ele, que lhe pertencesse realmente, já que Vila Elisa não fora feita à sua imagem. Dava a meu pai o direito de viver o seu próprio mundo, o mundo que desde tempos imemoriais tinha sido masculino. E a outra mulher que vivia com meu pai, não sei por que, considerava-a um atributo masculino, algo parecido com o chapéu que o Dr. Bernardo punha na cabeça ao sair de casa. (JARDIM, 2005, p. 78-79)

De qualquer modo, melhor que não se emprestem vozes outras, que não as do olhar, dos afazeres com as mãos e as agulhas, à mãe de Elisa e a quaisquer outros. Elisa lia com grande amplitude: “O reino de meu pai era configurável e limitado. O de minha mãe se fazia para dentro de casa e saía pelas janelas, num tapete de nuvens” (JARDIM, 2005, p. 79). Assim, a casa reflete, pela impressão de Elisa, os sentimentos de seus moradores. “Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das ‘casas’, dos ‘aposentos’, aprendemos a ‘morar’ em nós mesmos”. (BACHELARD, 1974, p. 360)

Essa morada representa um aconchego que amplia o espaço para além do limite físico, e encontra na escritura os modos que convergem a uma interpretação.

Conforme descrito pela estudiosa Elódia Xavier,

[...] a casa, além de ser um elemento dominante, permanece com destino indefinido. Elisa filha se prepara para morrer na Vila, que sobreviverá como o castelo da Bela Adormecida, como ela mesma declara. [...] A Vila Elisa, casa castelo, erguida no alto da colina, até torre tem, de onde sua dona, curtindo a solidão, admira as estrelas, e a narradora observa as nuvens. No presente da enunciação, só o torreão se destaca no meio da paisagem urbana, como um castelo de fadas.” (XAVIER, 2012, p. 59-60)

Elisa descreve outro espaço dentro da casa, o quarto de costura, onde ela descobriu que “o mundo feminino era selado por complacências [...] ao ouvir uma frase: que a mulher deve fingir que não sabe” (JARDIM, 2005, p. 83). Isso a deixou encafifada, sobretudo, porque ela intuiu que “todas as mulheres estavam, por princípios imemoriais, condenadas a ela.” (JARDIM, 2005, p. 83). E houve outras descobertas.

[...] o exato sentido daquela frase: ela queria dizer que as mulheres deviam fingir que *não sabiam que seus maridos tinham outra mulher fora de casa*. Os homens não podiam, mesmo se isso fosse possível, fingir que não sabiam que suas mulheres tinham um homem fora de casa, porque um princípio de honra os impedia. As mulheres estavam condenadas a fingir e os homens a não poder fingir. O heroísmo, para as mulheres, estava justamente em esconder, com perfeição, o que sabiam. (JARDIM, 2005, p. 83-84)

A partir da descoberta de D. Elisa, de que seu marido tinha uma amante, ela “apossou-se do quarto do casal”. (JARDIM, 2005, p. 85)

[...] a forma convencional com que seu casamento fora rompido foi, nela, uma maneira especial, de romper com as convenções. Não se tornou a heroína que tudo suporta com dignidade e finge de nada saber, nem a mártir suspirosa. [...] Minha mãe, segundo muitos, tresvariou de solidão na Vila Elisa, cercada por Jardins e portões que a tornavam incomunicável. ‘Dias de visitas’, como a princesa de Parma, cada vez mais distanciados. Seu escritório, sua escrivaninha, suas estantes, com sua vitrola, seu quarto de costura, sua pequena sala com mesinha e poltronas, seu quarto, seu banheiro. Derrubou algumas paredes. No fim não percorria muito a casa e a comandava de longe, apertando botões para chamar os empregados. Comparecia a sala de jantar quando havia convidados, para o cotidiano dispunha de sua própria mesa. (JARDIM, 2005, p. 132)

A partir de então, o quarto passa a ser o seu espaço de privacidade e de solidão. E é nele que D. Elisa expressa os seus sentimentos mais íntimos. Assim, o quarto se constrói dentro da narrativa, após a separação de seu marido, marcando um espaço privado, somente dela. E é esse o espaço frequentado pela protagonista, após a morte de sua mãe.

Porém, antes do desfecho, Elisa toma conhecimento da carta, deixada por sua mãe, e assim consegue entender o que já sabia desde muito tempo sobre “o pouco disse-me-disse” da separação de seus pais. Ainda sobre a casa, compreendeu todo o deslumbramento de sua mãe, quando do término da majestosa construção. Explica, também, que se incorporara à casa, desde o primeiro momento em que a vira.

Nesse sentido, a leitura da carta aproxima ainda mais Elisa de sua mãe, e faz com que as duas se sintam cúmplices de uma mesma história, já que elas se descobrem através da escritura da missiva e pelo enorme amor às palavras. E surgem outras descobertas na decifração do enigma familiar.

Escapava dela certa aura mágica que extrapolava o desenho original de seu pai, como se ali estivesse um lugar em que tudo pudesse acontecer. [...] com o tempo, a casa e eu fomos ficando cada vez mais parecidas. Como eu, ela não envelheceu mal, mas apurou-se. Isolou-se cada vez mais de Palmas, tão pouco tinha a ver com o resto, e bastou-se a si mesma. Deixou de ser esguia, leve e graciosa, como seu pai a quisera, para ser um toque de espírito imponderável, na cidade em concreto. Por isso digo que ela, cada vez mais, foi ficando parecida comigo, tomando nós duas, a forma espiritual da outra. Seu pai, dando-a de presente a mim, estava sem saber quitando-se de qualquer dívida que pudesse vir a ter comigo, posteriormente. (JARDIM, 2005, p. 192)

Na carta, D. Elisa, referindo ao seu relacionamento com o marido, salienta que eles viveram momentos de paixão, embora tivessem papéis definidos, pois “seu pai construía

sua vida na rua, eu, dentro de casa”. E, nas palavras dela: “De nós dois, fui eu que recebi a melhor parte” (JARDIM, 2005, p. 192)

Elisa fica sabendo, ao ler a carta, que tem um irmão, filho de seu pai com a outra mulher. Ele é Bernardo Zerbine, arquiteto, construtor igual ao seu pai, e mora no Rio, próximo ao seu apartamento. Percebe nele uma alma sensível, bem diferente da do pai. Elisa lhe dá a chave de Vila Elisa e da ala de seu pai para que ele a usasse sempre. É sugestiva a ação demarcada pelos gêneros. E, nesse sentido, há, também, uma simbiose entre as “personagens femininas” Elisa, Dona Elisa e Vila Elisa.

A escrita da narrativa autobiográfica *Por onde andou meu coração* se justifica na constatação de que Maria Helena Cardoso o faz para matar a saudade dos que se foram. Início e fim se aproximam, posto que Maria Helena finaliza o seu livro abordando as mortes da avó, das tias, do pai e da mãe, acrescentando que morreram todos aqueles os quais ela muito amou.

Por esse percurso, o romance autobiográfico *O penhoar chinês* transita, nos relatos de Elisa, rememorando os fatos, e busca até mesmo esmerá-los, refazendo-os nesse curso, além de explicitar a identidade de escritoras como vínculo “quase hereditário” entre mãe e filha:

Eu chorara pouco a morte de minha mãe, sabendo que esta hora me estaria ainda reservada. No silêncio da casa só cabiam, agora, meus soluços. Não chorava baixo, controladamente, como fazia em outros momentos dolorosos de minha vida. A dor que me tomava era selvagem, vinha de uma fonte ancestral [...] não era só por minha mãe [...], como se a nossa linguagem estivesse comprometida. [...] Minha mãe escrevia com o estilo de uma escritora. [...] em criança eu a espreitava como a uma presa, querendo decifrá-la. [...](JARDIM, 2005, p. 214)

Essa admiração é recíproca, pois da mesma forma que Elisa filha desvenda boa parte da história de suas vidas e da casa, por meio da carta, também a mãe muito apreciara os livros escritos pela filha.

Elisa retorna a Palmas para o enterro da mãe e para tomar posse de Vila Elisa. A mãe de Elisa não quis morrer na casa e foi para o solar, a casa que abrigava as mortes da família: “O solar foi marcado por muitas mortes e agora chegou a minha vez. O corpo será velado como o de todos os outros, no salão, encomendado na capela. Se eu pudesse dispensaria tudo isso, mas tem que ser assim. Solene e digno, como sempre foi com os Avellar.” (JARDIM, 2005, p. 210). E nem seu pai findara ali, pois D. Elisa salienta que ele, quando soube que estava muito doente, internou-se no hospital para morrer “seu pai,

como sabe morreu no hospital, pondo nessa morte coragem que talvez lhe tenha faltado na vida. Internou-se quando se soube desenganado e esperou seu fim com tranquilidade.” (JARDIM, 2005, p. 208). Entanto, nesse aspecto quebra-se o ciclo, pois Elisa afirma que está preparando Vila Elisa para a sua morte:

A casa recolhera as mortes de seus donos, à própria revelia deles. Eu porém, que vivera tanto tempo ausente, que só me encontrava ali, fragmentada, a escolhera para morrer. Não sabia ainda em que cômodo, não decidira ainda em que lugar me alojaria. Se fosse na ala de minha mãe, morreria no seu leito. Ou quem sabe, instalaria minha cama na antiga aleia europeia, agora reduzida em suas dimensões? (JARDIM, 2005, p. 256)

Entre as obras estudadas, a aceitação da traição constitui contraponto. Enquanto a mãe de Maria Helena aceitava o pai, mesmo sabendo que ele a traía, a mãe de Elisa só mantém o casamento de fachada, preservando a integridade do lar patriarcal, uma vez que nunca mais se deitou com o marido. E Elisa separa-se legalmente do marido. Não vive um casamento de hipocrisia.

Em relação à casa, enquanto Maria Helena e sua família viveram em várias, Elisa passou uma grande parte de sua vida em Vila Elisa.

4.3 A estrada e o labirinto

Por onde andou meu coração, como o próprio título adverte, concebe os limites para além do espaço por onde andaram o coração e o espírito de Maria Helena, percorrendo caminhos que deixaram saudades.

Andréa Vilela salienta que “a errância que é indicada pelo título deste livro de Maria Helena lembra o ofício de seu pai, aventureiro e desbravador, mas remete também ao movimento permanente da vida, que é formada por elementos justapostos e descontínuos”. (VILELA *in* CARDOSO, 2007, p. 7)

Assim, as experiências da vida errante de Maria Helena fizeram com que ela, ao relatá-las, mostrasse ser uma narradora mais direta, menos sutil, sem rodeios em relação aos fatos que vivenciou.

O pai era um sonhador e, segundo Maria Helena, foi rico umas três ou quatro vezes, mas, por não ser organizado, fazia maus negócios, e deixava transparecer sua inclinação para a pobreza. Como resultado, surgia a intermitente carência de recursos para

manter e educar a família. Sem dinheiro e sem possibilidade de conseguir algo melhor em Curvelo, uma vez que o orgulho o impedia de aceitar ser empregado de alguém, restava-lhe tentar a vida em outras paragens, experimentando outros modos de viver.

A estrada, percurso feito pela protagonista, evidencia e delinea o caminho, o amadurecimento e a capacidade de a autora aceitar as mudanças impostas pela decisão de seu pai estar em uma hora em um lugar e, pouco tempo depois, em outro e de viver o nomadismo, sem preocupar-se em fixar. O caminho simboliza a experiência de uma lenta e paciente construção de sua vida e de si mesma, de aprendizagem e de reminiscências saudosistas de tudo que ela vivenciou.

A minha primeira saudade senti-a aos sete anos. Devíamos partir de Curvelo pela madrugada. Ainda com o escuro, mamãe despertara a todos, e, estremunhados de sono, nos vestíamos para a viagem. Íamos de mudança para uma fazenda que papai tinha, perto de Várzea da Palma, o “Bananal” (CARDOSO, 2007, p. 17)

E a memorialista deixa-se levar pela estrada da vida. Da fazenda do Bananal, a família foi para Montes Claros, retornando, depois, para Curvelo. De Curvelo para Belo Horizonte e, por último, para o Rio de Janeiro.

Ao se lembrar do tempo de sua infância, dessas mudanças para outros lugares, Maria Helena conta sobre os riscos vividos nessas viagens, detalha as paradas em hospedarias ou sítios e fazendas da redondeza, experiências com os tropeiros que os guiavam e dominavam as matas, enfim, narra acontecimentos de um tempo distante, sem muitos recursos materiais.

Decorridos tantos anos, pasmo quando me ponho a pensar nas viagens que fizemos por caminhos ermos, mamãe sozinha com filhos pequenos e alguns empregados de papai apenas. As estradas por onde andávamos pouco trilhadas naquela época. Muitas léguas ao redor não se via uma única habitação, era sem qualquer possibilidade de socorro em caso de necessidade. Era o deserto a perder de vista. [...] E com tudo isso – dificuldades, solidão, falta de conforto – vencíamos o caminho e chegávamos ilesos ao nosso destino. Nenhum acidente, nenhuma indisposição, por mais leve que fosse, nos detinha. A proteção de Deus se fazia sentir sobre nossas cabeças. (CARDOSO, 2007, p. 67)

Por todas essas estradas, ela conheceu pessoas, percorreu lugares, somando conhecimentos de vida. No entanto, desses caminhos pedregosos, de terra batida, chuvosos e cheios de lama, surgiram outros, com veredas mais claras e riachos com águas cristalinas. Mesmo enfrentando adversidades, “Maria Helena opta pela vida e não só nasce

como autora, mas também reinventa a vida ao reencontrá-la.” (VILELA, *in* CARDOSO, 2007, p. 9)

A narrativa de Maria Helena assemelha-se, em vários aspectos, com outras narrativas de autoras femininas, como, por exemplo, “as anotações sobre seus pais assemelham-se ao relato de Maria José Dupré, a começar pela descrição da saga da família para Várzea da Palma, através das estradas de terra no interior mineiro e suas aventuras e desventuras até o lugar de pouso.” (LACERDA, 2003, p. 141)

Interessante observar que a avó e os tios entrelaçam-se nesses caminhos para acompanhá-los nessa peregrinação. Quando a família Cardoso foi de mudança para Belo Horizonte e depois para o Rio de Janeiro, eles também a acompanharam.

Foram tantas mudanças. A família Cardoso passou a vida ao sabor das escolhas do pai. A rigor, a ansiedade de escolher é a de ser livre, pois os caminhos são exercidos com suas prerrogativas e responsabilidades. E a liberdade só pode ser bem exercida por quem estiver preparado para ela, ou seja, por quem tiver maturidade intelectual e emocional para tanto. Escolher mudar-se, tentar a vida em outros lugares, é renunciar ao que já se tem e ao que fica. Isso provoca sentimentos de vazios, de perdas da conquista de segurança no ambiente em que se vive e convive. Leva à tentativa de recuperação de um tempo que se foi, de um tempo que não volta mais.

E é nesse âmbito que se aviltam os valores arquetípicos da família e da sociedade que tolhem a mudança de uns, impetrada pelas escolhas e decisões de outros. Leitura desse tipo de condições, e até mesmo de fenômenos psicóticos e esquizofrênicos, evidenciaram interpretações de Jung, umas análogas e outras controversas às de Freud, mas que, de qualquer modo tornaram Jung o criador da psicologia analítica e reconhecidamente um dos sábios que legou significativas contribuições científicas para estudos e compreensão da alma humana, abordando as muitas questões espirituais, enquanto fenômenos psíquicos.

Associar a psicologia de Jung ao presente trabalho permite encontrar respostas e explicações à busca pela compreensão das imagens e dos símbolos que surgem de alguns relatos significativos realçados na obra e aqui apresentados.

Entre a escrita da própria história, da autobiografia na literatura, tão asilada pelos relatos ficcionistas dos romances e das novelas, há uma exposição em que pensamento e razão identificam-se ou entram em conflitos. Conflitos esses que mais se evidenciam ao se analisar o olhar a si mesmo, ao *self*, buscando entender o outro, ou os outros, com quem se relaciona ou vive, durante o(s) ciclo(s) da vida. (CLARKE, 1993, p. 45)

Assim, ao examinar cada uma das fases do desenvolvimento pessoal e profissional de Jung, Anthony Stevens lança luz sobre as teorias junguianas em torno do ciclo da vida, do simbolismo do sonho e do inconsciente coletivo, analisando o modelo da psique e o significado dos arquétipos como o *animus* e a *anima*, a sombra e o si mesmo.

A *anima* é o arquétipo da vida... pois a vida apodera do homem por meio da *anima*, se bem que ele pense que a primeira lhe chegue por meio da razão (*mind*). Ele domina a vida com o entendimento, mas a vida vive nele por meio da *anima*. E o segredo da mulher é que a vida vem a ela por meio da instância pensante do *animus*, embora ela pense que é *Eros* que lhe dá vida. Ela domina a vida, vive, por assim dizer, habitualmente, por meio de Eros; mas a vida real, que é também sacrifício, vem à mulher por meio da razão (*mind*), que nela é encarnada pelo *animus*. (STEVENS, 1993, p. 23)

É interessante observar que Santo Agostinho foi um dos primeiros teólogos do Cristianismo que estabeleceu o problema do inconsciente com a sua habitual precisão, quando salientou que não conseguia apreender tudo quanto era. O fato de Santo Agostinho “ter experiências que se situavam fora do seu controle muito o preocupava, pois, entre outras coisas, ele se perguntava até que ponto podia ser considerado moralmente responsável pelos seus sonhos” (STEVENS, 1993, p. 24)

Jung considerava o fenômeno da consciência humana a realização mais extraordinária do cosmo e identificou em sua evolução um elemento intencional:

Quando alguém reflete sobre o que realmente é a consciência, fica profundamente impressionado com o prodígio extremo do fato de que um evento que se realiza exteriormente, no cosmo, pode produzir simultaneamente uma imagem interior, que, por assim dizer, se realiza também internamente, isto é, torna-se consciente”. (JUNG, 1963, p. 351)

No mundo massificado, onde o ser humano é “reduzido apenas a uma unidade econômica, produto de trabalho e do consumo, a busca da individuação começa a surgir como único valor que ainda faz sentido” (BONAVENTURE, *in* JUNG, 1963, p. 7), pois “o desabrochar da humanidade e seu desenvolvimento faz-se primeiro através dos indivíduos, atingindo depois toda uma cultura”. (BONAVENTURE, *in* JUNG, 1963, p. 7)

Para Jung, o mundo da alma estende-se ao infinito, possibilita, pois, uma infinidade de modos de leitura e de interpretações. E, ao reconhecer no fenômeno psíquico a sua objetividade, Jung coloca definitivamente a psicologia no campo das ciências, emprestando novos entendimentos à literatura:

Pela observação empírica foi possível a ele descobrir progressivamente a lógica interna da formulação dos processos e o fim destes se fundamentam no arquétipo do self (si-mesmo). [...] Foi nesse estado psicológico de realização de si mesmo que Jung escreveu a história de sua vida. Em nada se tratava de um olhar estético sobre si próprio, ainda que fosse de aspecto científico ou intelectual, mas sim de um conhecimento real e objetivo adquirido somente através de uma experiência vivida. (BONAVENTURE *in* JUNG, 1963, p. 7)

Stevens salienta que a existência de um projeto arquetípico para a vida ajuda na maneira como os seres humanos, em lugares e épocas diferentes, falaram da vida, como algo predeterminado ou preordenado. Desse modo,

[...] a herança arquetípica com a qual cada um nasceu pressupõe o ciclo de vida natural da humanidade: nascimento e criação através de um pai e uma mãe, a exploração do meio ambiente, a atividade lúdica com os semelhantes, o enfrentamento dos desafios da puberdade e da adolescência, a iniciação à vida adulta, a ocupação de um posto na hierarquia social, a corte e o casamento, a criação dos filhos, a caça, a colheita e a luta, a participação da idade madura, a velhice e a preparação para a morte. (STEVENS, 1993, p. 94)

É válido acrescentar que de todos os programas arquetípicos, ativados na fase da infância, aquele que intervém na determinação do apego à mãe é o mais decisivo, porque:

Se este relacionamento primal tem ou não bom êxito, irá afetar todos os relacionamentos posteriores com as pessoas, com a sociedade e com o mundo. O relacionamento com as demais figuras influentes na vida da criança – pai, mãe, avós, amigos da família, etc. – são também de importância fundamental, nesta fase, pois as mesmas, junto com a mãe, liberam e influenciam a atividade dos sistemas arquetípicos envolvidos com as atividades lúdicas, a exploração do meio ambiente, a discriminação contra pessoas estranhas, o desenvolvimento da consciência em relação ao sexo e da sexualidade, a aquisição da linguagem, a formação do complexo moral, a persona e a sombra, e o animus ou anima. (STEVENS, 1993, p. 113-114)

Ainda, de acordo com Stevens, o relacionamento que a mãe proporciona ao filho “é o mais decisivo de todos os relacionamentos, e toda a mulher que assume o papel de mãe está assumindo a responsabilidade enorme e perene.” (STEVENS, 1993, p. 118). É por esse motivo que a natureza “dotou a mulher de um Eros tão generoso – o princípio do amor e do relacionamento psíquico – pois, de que outra forma poderia ela carregar este ônus de tudo quanto se exige dela para levar o filho a atingir a maturidade?” (STEVENS, 1993, p. 118).

E é essa concepção de mãe e mulher, de filho e de maturidade que permite, ao se lerem as reminiscências de Maria Helena, perceber, claramente, que muitas imagens provocam arrebatamento, possibilitam a compreensão da construção e reconstrução de sua

trajetória e desvelam desejos, conflitos, tramas interiores e inseguranças que caracterizam a sua identidade. Sem se dar conta, as agulhas, os panos, o corte, o tecido aproximaram-na ainda mais do mundo artesanal das palavras.

Os santos de devoção de sua família, idas à missa aos domingos, a preparação das ruas para as procissões, o entrudo e os carnavais, os casos dos políticos da cidade interiorana, tudo isso arraigou nela os costumes e tradições populares. As brincadeiras na rua, o subir em árvores para ter sossego em suas leituras. Isso sem contar com as histórias contadas por sua mãe, histórias mágicas que alimentavam sua fantasia e fizeram com que ela, cada vez mais, se apaixonasse pelo universo das letras. As músicas que, em cada época, marcavam as histórias de sua vida. Os amigos, o prologado namoro com Hans fazem com que ela, já mulher feita, madura, guiada pelo impulso proustiano, tenta aproveitar as boas coisas da vida como ir a barzinhos ou receber os amigos em casa, tudo o que não havia feito anteriormente, como se estivesse buscando recuperar um tempo que não se consumou quando era mais nova.

Como na costura, a memória vai e volta, num ziguezagueante percurso, que muitas vezes faz com que Maria Helena recontar fatos, tecendo comentários similares, repetidos em algumas partes de sua narrativa, como se tivesse se esquecido do que já havia dito em seu percurso.

É o si mesmo emergindo intensamente em sua memória.

O *Self* é o ponto central da personalidade e todos os demais sistemas orbitam à sua volta. O *Self* é quem dá unidade, equilíbrio e estabilidade à estrutura da personalidade. O *Self* pode ser visto como a meta que as pessoas buscam em sua vida, mas que raramente alcançam, pois para que o *Self* possa emergir é necessário que vários componentes da personalidade tornem-se totalmente desenvolvidos e específicos. (MOTA, 2014, p.1)

A memória funciona também como uma estrada em que se pode encontrar curvas, atalhos, impedimentos, mas ela lá está para que se possa nela prosseguir, mesmo que se tenha de voltar, mesmo que já se tenha percorrido o caminho, há sempre um outro atalho para ir e voltar, para buscar o que falta no destino dos que viajam no tempo e ao sabor dele, desvelando traços da personalidade e das jornadas impostas a si mesmo:

De todas as metáforas para a vida que a imaginação humana já concebeu, talvez a mais evocativa seja a da partida, da viagem e do regresso: a partida tão repleta de tristezas da separação e da excitação pelas aventuras que virão pela frente; a viagem, composta de uma sequência de riscos e de transições, de reveses e de triunfos; o regresso, marcado pela transformação final e pela conclusão. A ânsia dessa aventura deve fundamentar todas as jornadas, tanto

interiores como exteriores, todas as aventuras no ramo da ciência e da literatura, da música e da arte, todos os ritos e provas que a pessoa impõe a si mesma. (STEVENS, 1993, p. 98)

E é isso que se percebe em *Por onde andou meu coração*. Maria Helena escreve para preencher o vazio de alguma coisa que ficou no passado. E esse vazio passa a ser o elo estruturante nesses relatos, não só como elemento motivador, mas também como elemento que o compõe, posto que vai sendo (re)construído a partir da unidade, do equilíbrio e da estabilidade que compõem a sua personalidade.

A escrita é ainda meio de reconstrução dos caminhos vividos por Maria Helena. Se a escrita, ao longo da narrativa, serve como instrumento para o registro de suas lembranças, revela, também, aspectos de sua vida pessoal como a saudade das pessoas que se foram. Aliás, inicia o livro abordando a saudade de um tempo que se foi e termina evocando toda essa ausência dos que não mais se encontram nessa vida. No livro, fala de ausência, fonte geradora de vida e de morte.

De acordo com Andréa Vilela, existe “nessa família uma espécie de herança da falta e da instabilidade. [...] Essa falta pode ser um dos fatores que permitiram ou convidaram seus membros a tentar preencher essas falhas impossíveis de ser completadas” (VILELA, *in* CARDOSO, 2007, p. 36)

É importante observar que uma das carências na vida de Maria Helena é a falta do pai, mais ausente do que presente na vida dela, de seus irmãos e de sua mãe. Até no casamento de sua irmã Regina, primeira filha que se casou, Sr. Lúcio telegrafou avisando que não poderia ir, o que fez com que Maria Helena pensasse: “Que pessoa esquisita, nunca assistia a nenhum ato importante em casa. Não vira um só filho nascer ou batizar e, numa ocasião, passou tanto tempo fora que, quando voltou, a filha, nascida em sua ausência, já contava dois anos de idade.” (CARDOSO, 2007, p. 316). E conclui seus pensamentos salientando que isso “não tinha a menor importância. Nunca estava em casa e, portanto, não era de se admirar.” (CARDOSO, 2007, p. 316-317)

Jung salienta que “depois da mãe, a primeira pessoa a quem a criança se apega fortemente, em geral, é o pai – desde que, naturalmente, ele esteja presente.” (STEVENS, 1993, p. 119). Embora o pai não seja de importância vital para o desenvolvimento da identidade do gênero,

[...] na menina, não obstante isso, ele pode influenciar de modo significativo a maneira como ela experimenta a sua feminilidade em relação ao

homem. [...] As meninas que se desenvolvem sem a presença do pai podem alimentar pouca dúvida quanto ao fato de serem mulheres, porém, quando passam a conviver com um homem como parceiro, elas poderão sentir-se muito confusas e despreparadas. É que lhes falta o vocabulário psíquico necessário para essa convivência. (STEVENS, 1993, p. 135)

Talvez por isso apareça para Maria Helena outro sentimento de vazio que tomava conta de seu interior que era o fato de ela não ter nunca se apaixonado, isto é, amar no sentido de se entregar inteiramente a essa paixão, de ter uma pessoa que a fizesse sentir emoções e sentimentos que até então ela não havia vivenciado e que houvesse reciprocidade em relação a esse sentimento, pois ela estava cansada de ser amiga e confidente dos poucos namorados que havia tido, de, ao conhecer os rapazes, aflorar muito mais a amizade do que o sentimento de amor. Tanto era sua vontade em vivenciar esse tipo de sentimento que, segundo ela, a ideia de se apaixonar por alguém acabou tornando-se verdadeira obsessão:

Não me importava sofrer como tanto temia antigamente. Não importava nada, apenas amar. E se isso não acontecesse? Uma noite, mais atormentada do que nunca pela ideia fixa, lembrei-me de pedir a Deus que me inspirasse, que me desse o amor que pedia. Não queria um casamento, queria um amor, um amor verdadeiro, uma paixão. [...] De joelhos no assoalho do meu quarto, o luar entrando pela larga vidraça da janela, pedi com angústia, com fervor. Queria ser atendida. Queria, queria, queria. Deitei-me tranquila. Daquela vez iria acontecer. (CARDOSO, 2007, p. 175)

Deus, depois de um tempo, atende o seu pedido. Em plena batalha de confete, eis que Maria Helena conhece Hans, o homem que a tornaria completamente apaixonada por ele.

À distância de um metro mais ou menos, o vi pela primeira vez, e sorria para mim. Siegfried ou outro herói de Wagner, pois só podia ser um herói de lenda alemã. Correspondi-lhe o sorriso e a partir de então começou o tempo do amor, o tempo do sofrimento, o tempo pelo qual tanto esperava, o mais belo momento da minha vida. (CARDOSO, 2007, p. 185)

Depreende-se da citação acima que Maria Helena compara Hans ao herói da ópera de Wagner. Ao fazer essa associação, provavelmente, ela estaria se referindo à terceira ópera da Tetralogia do anel: Siegfried, herói lendário da mitologia nórdica¹⁴. É o personagem central da Saga dos Volsungos. Richard Wagner se inspirou nessa versão da história para escrever

¹⁴ Adaptado de: <http://cpantiguidade.wordpress.com/2010/10/28/a-historia-de-sigurd-siegfried/> (ANEXO F)

sua ópera homônima. E, Maria Helena, ao associar Hans com Siegfried, como sempre, usa a música para metaforizar esse momento mágico de sua vida.

Presume-se que Maria Helena manifesta uma nova consciência feminina que não vem assinalada por nenhuma espécie de ritos, e cabe ao elemento do sexo masculino estimular o seu desenvolvimento, mediante o reconhecimento e a procura da recém-adquirida condição da mulher alcançada pela jovem, já que [...]

[...] não é um ritual impessoal, mas a presença íntima do homem que desperta a mulher da sua condição de criança em estado letárgico. Daí é que surge a heroína, que, nos mitos, nas lendas e nos contos de fada, aparece deitada em pleno sono, à espera que apareça o príncipe encantado que a desperte com o seu beijo. Ela não é a Bela Adormecida no bosque, ou a Brunilde sonolenta à espera da chegada de seu Siegfried, dentro de um círculo de fogo colocado ao seu redor por Wotan. Ela é o objetivo da busca por parte do herói. E na psique masculina, ela é a alma que dorme sonolenta, lá no inconsciente, à espera do ego heroico que venha “assassinar” o dragão-mãe e herdar o trono. (STEVENS, 1993, p. 187)

O atingimento de uma nova fase de vida parece exigir que os símbolos da iniciação, próprios para essa fase da existência, devam ser vivenciados. Isso é observado nos encontros entre Maria Helena e Hans:

Passamos a nos encontrar na praia. Passeávamos dum lado pra outro, dos Postos 4 ao 6 e, aos domingos e feriados, tomávamos banho de mar juntos. Me esperava sentado num banco, bem na esquina de Sousa Lima e, assim que me via apontar no começo da rua, vinha ao meu encontro. De volta à casa, me acompanhava até o portão. Era calado e pouco tinha conseguido saber a seu respeito: chamava-se Hans, de nacionalidade alemã, estava no Brasil há cinco anos, morando em casa de um patrício seu. No momento, estava desempregado, mas esperava qualquer coisa de uma hora para outra. O mais, o que me interessava, completei com a minha imaginação: lindo, inteligente, nobre, capaz de atos heroicos, alma generosa, enfim, tudo o que sonhava. (CARDOSO, 2007, p. 190-191)

Maria Helena fica, então, envolvida com Hans, por um período de dez anos, entre brigas, encontros e desencontros. Hans ficava mais ausente do que presente em sua vida. Era calado, fechado em si mesmo. No entanto, em uma ocasião, ele a pediu em casamento, propondo morarem na casa de seus pais.

Uma noite, nos melhores tempos ainda, de volta da praia, quando já entrava em casa, segurou-me pela mão, me olhou longamente e disse:

- Bonita (costumava me chamar assim nos bons dias), ando pensando em que talvez possamos nos casar. Ganho pouco, é verdade, mas como agora você está trabalhando, com os nossos ordenados, podíamos morar com seus pais.

Uma onda de alegria me invadiu. Até que enfim tinha ouvido aquilo que mais desejava no mundo. Mas passado o primeiro entusiasmo, refleti na proposta que vinha me fazer: morar com meus pais, casada com Hans; não, não dava certo.

Éramos gente simples e dificilmente papai combinaria com os hábitos de Hans. Mamãe, ainda podia ser, mas papai... (CARDOSO, 2007, p. 202)

Ela não aceitou o pedido, alegando que só se casaria se eles tivessem um lugar só deles.

Não, decididamente não. E depois de uma pausa em que pesei todos os prós e contras:

- Olhe aqui, Hans, morar com os outros depois de casados não dá certo, mesmo se tratando dos pais da gente. Você tem um gênio esquisito, papai também não é lá muito fácil e não daria certo. Prefiro continuar como estamos.

Depois de um pequeno silêncio, respondeu:

- Está bem, Bonita, se não quer, você é quem sabe. (CARDOSO, 2007, p. 203)

Nunca mais Maria Helena ouviu outro pedido dele: “Foi essa a única vez que ele me falou de casamento” (CARDOSO, 2007, p. 203). Quando Hans foi para a Alemanha, eles terminaram o namoro, embora ele escrevesse para ela. Retornou ao seu país e lá acabou se comprometendo com a ex-mulher de seu primo. De volta ao Brasil, a mulher veio, pouco tempo depois, para se casar com ele. E, mesmo casado, Hans a procurava, e Maria Helena acabava cedendo e se encontrando com ele:

Estávamos juntos diariamente como nos outros tempos, mas nem por isso sofria menos, Vivia humilhada pela minha fraqueza: como podia encontrar-me com um homem que me deixara por outra, que não me tinha julgado suficientemente boa para casar com ele? (CARDOSO, 2007, p. 364)

Dúvidas e impasses permearam a relação profana, até que a mulher dele engravidou e aí Maria Helena, embora relutante, resolveu colocar definitivamente um ponto final nessa relação.

O tempo corria e Hans continuava a me procurar, mas notava-o preocupado, como se tivesse alguma coisa grave que hesitasse em dizer. Um dia desabafou: a mulher espera um filho, não tinha sido por vontade dele, acontecera e agora não sabia como ia ser.

[...] A vinda de um filho tornava ainda mais difícil e complicada a nossa situação.

[...] Tinha de haver um fim, agora ou depois, pouco importava. Quanto mais cedo, melhor. (CARDOSO, 2007, p. 395-396)

No entanto, a sua paixão por ele continuava:

Tinham-se passado dois anos desde o meu rompimento com Hans. Sofrera muito, mas a consciência do dever cumprido me ajudava a tudo suportar. [...] De nada valia querer tirá-lo à força do meu coração. Tinha que esperar o tempo e por enquanto sua lembrança não me deixava um só instante. A última coisa que pensava antes de adormecer e o primeiro pensamento que me acudia ao abrir os olhos:

- Meu Deus, tudo acabou mesmo, não tem jeito. (CARDOSO, 2007, p. 435-436)

Foi um tempo de solidão para Maria Helena, que “saía somente para o trabalho, não frequentando mais a praia, com medo de lembrar-se de Hans, o tempo do seu amor, medo de sofrer.” (CARDOSO, 2007, p. 437)

Na realidade, um tempo de tristeza. Até porque a intensidade da sensação de vazio também está relacionada ao que foi projetado no companheiro e no relacionamento. A própria escolha e o estabelecimento desse vínculo são frutos de projeções mútuas que sempre permeiam as relações amorosas.

A relação de Maria Helena e Hans é matizada pelas projeções de conteúdos inconscientes, especialmente os arquétipos do feminino e do masculino que sustentam certa complementariedade. Talvez por isso a sensação de vazio, de faltar um pedaço é a expressão simbólica desse estado. O mito com sua linguagem simbólica permite o acesso e o reconhecimento imediato da atuação dos arquétipos, através das imagens e histórias.

Jung salienta que o relacionamento afetivo é permeado de desejos e de exigências, cheios de constrangimentos e servidão: “espera-se sempre alguma coisa do outro, motivo pelo qual este e nós mesmos perdemos a liberdade.” (JUNG, 1963, p. 270).

E, no labirinto do amor, pensa-se que exista um caminho seguro, no entanto, nada mais acontece. O mar, que havia sido tantas vezes cúmplice dos encontros de Maria Helena e Hans, silencia-se.

Como sempre, o mar é de uma grandeza e de uma simplicidade cósmicas que impõem o silêncio. Pois o que pode o homem dizer, sobretudo à noite, quando o oceano e o céu estrelado ficam a sós? Cada um de nós põe-se a olhar ao longe, calado, renunciando a qualquer poder pessoal, enquanto antigas palavras, antigas imagens atravessam o espírito. Uma doce voz sobe do mar arqui antigo, do ‘mar que brame ao longe’, das ‘vagas do mar e do amor’ de Leucotéia, a deusa amável que aparecia por entre a espuma das vagas cintilantes, a Ulisses, viajante fatigado, oferecendo-lhe o fino véu de pérolas que o salvaria. O mar é como música, traz em si e faz aflorar todos os sonhos da alma. A beleza e a magnificência do mar provem do fato de impelir-nos a descer às profundezas fecundas de nossa alma, onde nos defrontamos conosco, recriando-nos, animando “o triste deserto do mar”. (JUNG, 1963, p. 328).

Então, a música converte-se para ela em verdadeira necessidade: “O que importava era ouvir esquecer.” (CARDOSO, 2007, p. 437). E a música funcionava para ela como o fio de Ariadne, isto é, a saída do labirinto, uma nova estrada para acalantar o seu coração e fazer surgir em seu caminho um novo amor:

A vida, os sofrimentos, o abandono de Hans, tudo cessava de existir naqueles momentos, para só sentir a música. Era inteiramente feliz durante aquelas horas, fora da realidade, vivendo num mundo de sonhos. Ouvia um concerto muitas e muitas vezes, até conhecê-lo totalmente, identificar-me com ele, deixando-o apenas por outro que me desse o mesmo prazer. E assim, devagarinho, de música em música, aquele amor novo, sem que eu me desse conta, ia substituindo tudo o que perdera. (CARDOSO, 2007, p. 437-438))

Talvez por isso, quando Maria Helena achava que não encontraria uma saída no labirinto da paixão, encontra o fio que a orienta a sair dessa encruzilhada, apresentando-se a ela um novo caminho, um novo amor.

Esse fio suscita a revisita ao mito de Ariadne que remete à solução dos labirintos que parecem não ter saída, a menos que alguém conheça as suas encruzilhadas e, ou se oriente por um fio que possa facilitar o retorno.

A história de Ariadne¹⁵ ilustra as dificuldades e intercorrências no percurso da missão e traz a solução depois de essa ter sido cumprida. Seu meio-irmão era o Minotauro, um monstro nascido de uma união ilícita da rainha Panafae com um touro, que fora confinado no célebre labirinto de Creta, construído pelo arquiteto Dédalo.

Depois de os atenienses matarem um filho de Minos, pai de Ariadne e rei de Creta, o soberano exigia que sete rapazes e sete moças de Atenas todos os anos fossem entregues a Creta para serem devorados pelo Minotauro. Teseu, herói ateniense, encarregado de matar esse monstro, precisava entrar no labirinto. Graças à ajuda de Ariadne isso foi possível. Em acordo para se casar com Teseu, ela ensinou ao pretendente o que fazer para sair do labirinto. Teseu concordou, a princesa entregou-lhe o novelo de linha que deveria ser desenrolado no percurso, como orientação, e ela, de fora, ficou segurando uma das pontas. Teseu, então, entrou no labirinto, conseguiu vencer o monstro e saiu de lá seguindo o fio de linha. Conseguiu, enfim, cumprir sua missão.

¹⁵O fio de Ariadne. Histórias mitológicas. <http://animaestudosfilosoficos.blogspot.com.br/2012/02/o-fio-de-ariadne-historias-mitologicas.html> Acessado em 10-07-2014.

Ao retornar a Atenas, Teseu levou com ele a princesa Ariadne e sua irmã Fedra, mas abandonou Ariadne na ilha de Naxos. Na verdade, ele nunca conseguiu consumir a sua união com Ariadne e ela, desesperada, atirou-se ao mar, procurando a morte. Foi Baco quem a salvou e também se apaixonou por ela. Casaram-se, tiveram filhos e, quando Ariadne morreu, Baco colocou no céu a sua coroa em forma de estrelas, como lembrança do seu amor.

Portadora do engenho salvador, Ariadna encarna, neste momento, um motivo muito caro ao folclore de inúmeros povos: a mulher salvadora e ardilosa.

Contudo este seu gesto, ao mesmo tempo que assinala a caminhada do indivíduo no sentido da conquista da sua independência, acarretou sacrifícios pessoais graves: a perda de um familiar, o afastamento dos progenitores e o exílio da terra pátria¹⁶.

É muito difícil encontrar saída em labirintos, a menos que se encontre o seu segredo, reconheça as suas encruzilhadas e se tenha um fio condutor para conduzir alguém em seus caminhos. Por isso, a função principal do labirinto é oferecer um tipo especial de caminho, envolvendo o desprendimento de tudo aquilo que se julga sedimentado, a concretização da ideia e da transformação para demarcar o caminho, garantindo o retorno.

Existem outros tipos de labirintos, abertos, que tecem infinitos caminhos, favorecendo interpretações combinadas e contínuas.

Ao usar a metáfora do labirinto nesse estudo tem-se como objetivo uma tentativa de, ao percorrer alguns caminhos, desvendar segredos, marcar encruzilhadas e confluências de uma linguagem que permita encontrar saídas, traçando possibilidades para encontrar uma nova maneira de ler esses relatos, abrindo caminhos para um novo texto, para uma nova história sobre o mesmo assunto, sob outro enfoque.

As conclusões de Carmem Soares são incisivas em seu estudo, evidenciando que

Depois de experimentar as agruras da condição humana, Ariadna recebe o prêmio da felicidade reservada aos deuses. Interpretado por Hofmannsthal como “símbolo da solidão humana”, o mito de Ariadna em Naxos permanece, conforme procurámos

¹⁶ SOARES, Carmen. **O mito de Ariadna**. Um Arquétipo Grego-Latino da condição humana. Humanitas http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas58/03_-Carmen_Soares.pdf. Acessado em: 10-07-2014.

demonstrar, um arquétipo incontornável da capacidade de recuperação do ser humano.

Quando apoiado por um auxílio externo – seja ele de natureza divina ou outra – o ser humano é capaz de transitar da dor para o júbilo, abandonando o trilho da perdição. (SOARES, 2014, p. 45-46)

É também o fio de Ariadne que orientará os caminhos a serem conduzidos na linguagem labiríntica de Elisa, protagonista de *O penhoar chinês*, onde o arquétipo da condição humana também permite à protagonista experimentar sofrimento, aflições e desgostos tão peculiares ao ser.

O sentido da efemeridade da existência está presente nesse romance, por meio da tessitura da protagonista Elisa, principalmente, porque é permeada de um “tom predominantemente angustiado, melancólico, tom esse motivado, sobretudo, pela dúvida e pela insegurança que o sentido da temporalidade da existência desencadeia”. (MAGALHÃES, 1997, p. 139)

Ao voltar para Palmas, depois de um longo período de ausência, já nos últimos dias de vida de sua mãe, eis que a protagonista, ao se encontrar novamente em Vila Elisa, volta-se para as lembranças do tempo em que ali vivera. Recorrendo à memória, retoma o bordado interrompido pela mãe, para tentar se reconhecer melhor, até porque, através desse reconhecimento do passado e da negação dos pactos humanos, rompe com as convenções: “O mais estranho é estar a escrever tudo isso, em função de um bordado encontrado em Palma, iniciado na infância, quando fui enterrar minha mãe.” (JARDIM, 2005, p. 90)

É muito comum, na língua portuguesa, as escritoras usarem, como vocabulário literário, termos que remetem ao ofício da tecelagem, como trama, enredo, texto, fio da narrativa. Ana Maria Machado utiliza esse simbolismo para descrever seus sentimentos durante o processo de criação:

Quando estou escrevendo alguma obra de ficção mais complexa, sempre fico assim, me sentindo muito ligada a tudo que está se criando na natureza em volta de mim. Além disso, a noção de que existe uma estrutura subjacente, um projeto inconsciente segundo o qual se ordena a criação, é uma velha obsessão de quem escreve. Nem chega a haver novidade alguma em associar essa força regente a elementos de tecelagem e tapeçaria. (MACHADO, 2003, p. 174-175)

E é isto que acontece com Elisa; quando associa o bordado à sua escritura, ela questiona a sua vida, salienta a afinidade com sua mãe e acentua algumas repetições e

diferenças nessa relação. E é na retomada do bordado e, paralelamente, na escritura, que ela copia os traços de Elisa-mãe, “num processo circular e labiríntico”. (REIS, *in* XAVIER, 1991, p. 83).

Compreende-se, assim, a relevância das leituras teóricas acerca da retomada do bordado, como continuidade do trabalho da mãe e do fazer cíclico na vida dessas duas mulheres, que se estampam na estampa do bordar, no contexto labiríntico da vida, conforme mencionado por Silvana Parisi, quando corpo e alma se integram, artesanalmente, para desvendar conflitos, emoções e sofrimentos.

(...) em muitos textos alquímicos a *opus* é resumida em uma frase: “Dissolve e coagula”, uma síntese que liga as duas operações: *solutio* e *coagulatio*. Após a *solutio*, a dissolução nas águas da tristeza e do lamento, ao partilhar segredos e feridas no grupo, mais uma vez era proposta a materialização através de uma atividade concreta, propiciando uma *coagulation*. A costura, colagens e remendos davam forma e traziam para a matéria concreta e palpável as emoções do processo vivenciado. É muito diferente pensar e falar sobre o sofrimento e as emoções do que “fazer” algo com eles. No trabalho manual o corpo também está envolvido, permitindo o acesso à esfera não racional e não verbal da psique e possibilitando uma integração maior entre corpo e espírito. (PARISI, 2009, p. 197)

E é assim que a obra, a *opus*, de mãe e filha, trabalha o espírito com o corpo, especialmente com as mãos, acompanhadas pelo olhar que vai do manto, do penhoar, ao passado, e ao futuro, em um presente terapêutico e expressivo do estado de alma de ambas. Também essa terapia se evidencia nos moldes junguianos na revisão teórica de Parisi que assim o explica:

As mãos podem dar forma ao inconsciente e torná-lo visível por meio de uma imagem, sendo mediadoras entre o espírito e matéria, entre o mundo interno e externo. Muitas vezes, não temos palavras para expressar nossos estados de alma, mas as mãos podem fazer isto por nós e acessar áreas até mesmo antes que a consciência possa registrá-los, o que foi observado por Jung: “Muitas vezes as mãos sabem resolver enigmas que o intelecto em vão lutou por compreender” (PARISI, 2009, p 197.)

Ademais, a costura e a tecelagem são atividades tipicamente femininas e estão associadas à deusa Atena. A doutora Jean Shinoda Bolen explica que no artesanato ou na tecelagem é necessário ter método e planejamento, características dessa deusa e retomadas incessantemente pelos seres humanos, na história milenar do fazer feminino (BOLEN, 1990, p. 417). Constata-se, ainda, que, enquanto se faz um trabalho manual, as ideias se acalmam e se organizam, como intuído por Elisa:

Ao descobrir o meu poder de manipular as palavras e, ao mesmo tempo, minha forma de expressão no mundo, meu vazio preencheu-se. [...] também eu preencho o meu espaço com palavras que escolho e que se me assemelham. Toda a nossa faina no mundo está nisso – encher o vazio. (JARDIM, 2005, p. 125)

Esse fazer feminino se presentifica no filme “Colcha de retalhos” que retrata de maneira brilhante essa atividade sendo executada por um grupo de mulheres que tecem histórias com os retalhos. O enredo desse longa-metragem gira em torno de suas recordações através das imagens das colchas que eram confeccionadas, de forma que as imagens mitológicas encontradas das fiandeiras representariam a realidade da vida de cada pessoa conforme o que fosse tecido por elas.

Na obra *Ego e arquétipo*, a operação *coagulatio* (concretização) é associada a três divindades (Cloto tecia o fio, Láquesis o media e Átropos o cortava) (EDINGER, 1990)

Essa relação da *coagulation* com as deusas do destino é descrita, referindo-se ao estágio da individuação, quando as pessoas se tornam personalidades sólidas e firmes, o que implica capacidade de suportar o próprio fardo, de modo que a individuação ocorre, conforme se enfrentam as circunstâncias da própria sina. (SANFORD, 1987)

Criar o manto, portanto, é uma atividade que se identifica com o ato de tecer a própria história e destino, “incorporando e suportando as cicatrizes e marcas e dessa forma criando a possibilidade de sua assimilação e transformação”. (PARISI, 2009, p. 198)

Já o remendo se associa à união das partes que antes estavam separadas e passam a formar uma unidade característica, o que faz parte do simbolismo dessa operação, também chamada de “juntar os cacos”, quando é preciso juntar forças e se refazer para resistir a uma derrota. Algo importante se quebra e precisa ser colado e remendado para se poder seguir em frente. No grupo, ao criar os mantos com os retalhos, as mulheres literalmente colavam cacos quebrados e remendavam os rasgos ou fendas de sua alma, ora dispersos ou perdidos com a separação. Uma nova *conjunctio* começava e da colagem ou costura emergia o novo, um terceiro elemento, representando a função transcendente. E acresce Parisi:

Vestimentas e roupas estão relacionadas aos tecidos. São invólucro e proteção para o corpo, o que remete ao conceito de persona. Uma nova persona poderia ser reorganizada e refeita a partir da “pele” criada pelo manto. Se antes havia a sensação de “estar sem pele”, o manto se tornou símbolo do

revestimento protetor e da regeneração para a pele machucada pelo processo de separação.

[...]

Panos e tecidos apresentam uma grande diversidade de cores, formatos, texturas, volume, peso (grosso, fino, macio, áspero, transparente, duro, delicado, encorpado, leve, pesado etc.). O toque pode ser suave, quase uma carícia, ou áspero e grosseiro, representando as inúmeras possibilidades de contato com o externo. Por mais duro e encorpado que seja, um tecido sempre conserva alguma maleabilidade, movimento e fluidez, qualidades semelhantes à alma em suas flutuações. (PARISI, 2009, p. 198)

E relacionando-se a fluidez e o movimento do tecido ao “penhoar”, observa-se que a nova *conjunctio* ocorre quando, depois de tanto tempo abandonado, o bordado é retomado e as possibilidades de contato com o externo surgem impregnadas das ações que fizeram com que a atividade da mãe adormecesse. Entorpecimento e mistério para além dos mistérios do pavão esboçado. Enigmas e imagens *constructos* de um labirinto familiar em um espaço de incógnitas.

Interessante observar que, no Dicionário de Símbolos,

[...] o labirinto conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana. Pensa-se aqui em *mens*, templo do Espírito Santo na alma em estado de graça, ou ainda nas profundezas do inconsciente. Um e outro só podem ser atingidos pela consciência depois de longos desvios ou de uma intensa concentração, até esta intuição final em que tudo se simplifica por uma espécie de iluminação. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1993, p. 531)

A imagem do labirinto se apresenta inscrita nos espaços percorridos pela protagonista na sua solitária aventura existencial. A Vila Elisa é o que concebe e representa a imagem física do labirinto, a metáfora que espelha, em certa medida, o labirinto existencial de Elisa, de seu pai e, sobretudo, de sua mãe. Ambas as representações labirínticas, tanto a espacial quanto a existencial, inserem-se em um labirinto maior, que é o próprio texto literário, no qual muitos fios se entrecem, cabendo ao leitor a difícil tarefa de percorrer essa narrativa, que também é um labirinto, para melhor contemplá-la, ou mesmo dialogar com ela.

Essa escrita labiríntica, que traz uma leitura de situações vivenciadas pela protagonista, abriga uma composição de conhecimentos e processos de subjetivação que, ao serem tecidos por ela, colocam-na como sujeito do seu próprio eu:

Minha cabeça não podia ignorar o que minha mão fazia. Meu estilo de escrever nasceu, quem sabe, aí, pois o pensamento acompanhava a mão. Nunca

tinha, antes, pensado nisso. Estou começando a afirmá-lo agora que minha mão volta a adestrar-se na arte de bordar. Minha cabeça, enquanto isso, divaga, como a de minha mãe fazia. Não é só a mão que borda. A cabeça também”. (JARDIM, 2005, p. 139-140)

Esse bordado provoca, “pela memória associativa, não a reconstituição do passado, mas a procura de sentido da vida da mãe de Elisa e da própria identidade da protagonista, como quem desenrola um novelo com a atenção desdobrada, em movimentos circulares, até a infância”. (REIS, *in* XAVIER, p. 93)

Estamos agora, eu e minha mãe, sentadas no sofá. Descemos os três degraus que separam a sala de jantar da sala de visitas. Era a hora silenciosa de dona Elisa, hora que os empregados respeitavam e em que todos os ruídos da casa amorteciam. Mamãe pega a fazenda e põe nela os bastidores, aprisionando o bordado. Pela primeira vez eu era chamada a participar daquele ritual interdito e estava orgulhosa como uma sacerdotisa iniciando-se nos seus mistérios.

[...] Nossa China não recebeu nunca a luz do sol, foi criada à meia-luz. Exigia olhos perfeitos e se fazia em tons velados. Eu trabalhara antes em retalhos de tons diversos, treinando os pontos que agora iniciava na fazenda cuidadosamente escolhida e que se chamava crepe da China. Revelava uma habilidade até então insuspeitada e sentia se acenderem em mim fagulhas desconhecidas. (JARDIM, 2005, p. 67-68)

Os relatos de Elisa são sinuosos, profundos e velados. Abordam o fluir do tempo, a solidão, o estar no mundo, as rotinas inseridas nos acontecimentos que marcaram sua época. Eles delineiam e assemelham-se à trajetória humana, uma vez que nelas cabem as lutas, os sonhos e a busca, sugerindo ser a existência um labirinto, um trajeto constante. Constitui um caminho pelo qual ela busca validar a sua história e reforçar sua identidade.

Conhecera muito cedo a liberdade de correr pelos jardins e pelas campinas com minhas pernas compridas, aprendera a galopar contra o vento com o avô, no cavalo branco, a imaginação cavalgando junto, e agora, manejando a agulha, sentia o meu espírito voar ainda mais para lonjuras desconhecidas, um êxtase nunca pressentido vinha perturbar meus sentidos. Pela primeira vez, os meus inocentes oito anos de idade conheciam a insidiosa sedução de criar, e na agitação que se apossava de mim, percebia um fluxo ininterrupto que não mais se estancaria. Os olhos que percorriam a sala familiar estavam impregnados de visões além da China que minhas mãos configuravam, e alguma coisa dentro de mim se afinava de tal forma, punha tão grande sensibilidade nos meus olhos e ouvidos, que percebia sons e formas nunca antes imaginados. O silêncio que nos rodeava preenchia-se, e ruídos tênues eclodiam nas partículas de ar. (JARDIM, 2005, p. 68)

Elisa simboliza o ser humano em suas contradições. Em seu trajeto, busca preencher o sentimento de falta e incompletude inerente ao ser humano, frente a consciência da inexorabilidade da vida. É por isso que, ao usar a escrita, utiliza-a como

instrumento de criação para suscitar novos sentidos e novas possibilidades de gerar o poder de transformação na luta pelo espaço social.

Busquei sempre o lado mais secreto das coisas, o que não estava exposto à vista, o lado mais difícil. E minha coragem jamais poderia ser confundida com bazófia. Não quis ser uma Diana Caçadora, recolhendo animais ainda quentes. [...] Eu quis ir mais longe, sabendo que poderia adestrar meus instrumentos de conquista, como aprendera a adestrar a agulha, a linha, a pá e o ancinho no jardim. Pensei que ninguém me obrigaria a representar o papel de mulher e que eu fruiria minha condição em liberdade como bem me aprouvesse, sem dores de parto e maldições bíblicas, se assim decidisse. (JARDIM, 2005, p. 80)

Para Elisa, retomar o bordado, abandonado na infância, significa o resgate do passado, no qual a personagem se reencontra, através da identificação com a figura materna.

Após ler a carta, escrita por sua mãe, Elisa compreende o quanto sua mãe a conhecia e o quanto o bordado as unira:

Você tinha oito anos e estava no colégio. Nunca foi uma menina comum, sua presença punha inquietação na casa. Exigiu sempre mais do que os outros e fazia estranhas perguntas. [...] Andava sozinha pelos cantos da casa e quando aprendeu a ler, não deixava suas irmãs dormirem, mantendo a luz acesa, envolvida com os livros. Obrigou-me a lhe dar um quarto próprio e eu a ouvia, frequentemente, levantar e passear pela casa sem medo nenhum, no meio da noite. Você deve se lembrar de tudo isso. Mas, sua bravura de menina me espantava, fazendo-me sentir tibia em sua presença. Olhava as pessoas nos olhos sem medo. (JARDIM, 2005, p. 193-194)

E Dona Elisa prossegue com o seu testemunho evidenciando que, entre as primeiras atividades iniciadas na escola e aprimoradas no lar, estava o bordado, no bastidor de casa, imbuído de toda aquela crença premonitória de tessitura de felicidade sob o olhar atento da mãe:

Você já estava aprendendo a bordar na escola. Chamei-a um dia depois das aulas e mostrei-lhe o risco. Você se interessou imediatamente, tomada por um entusiasmo que me fazia feliz. Dei-lhe retalhos para praticar e se saiu muito bem. Finalmente, considerei-a apta. E, um dia, depois do jantar, quando seu pai pôs o chapéu e saiu, nós sentamos lado a lado no sofá e iniciamos nosso trabalho. Estou a ver o seu olhar atento e sua mãozinha segurando o bastidor. [...] Eu me sentia orgulhosa de você, de mim, da casa, de seu pai, de tudo. Ao tecer o bordado era como se tecesse a malha de minha própria felicidade, minha própria sorte construída em pontos mínimos, perfeitos, apertados com mestria. [...] Bordamos, assim, quase uma semana, até que você, uma noite, chegou a mim triunfante: “Veja mamãe, a surpresa que eu fiz, acabei a minha parte no colégio! Terminei antes de você. Agora quero ajudar na sua parte!”. [...] “Que bom, Elisa, a sua parte está ótima, agora vamos poder acabar depressa”. (JARDIM, 2005, p. 194-195)

Assim se observa que o reencontro de mãe e filha, cada vez que se renova, é um exercício de alteridade. Difícil, exigindo lucidez e destreza, porque é grande a tentação de esquecer que a outra não é uma segunda versão de si mesma. É um esforço contínuo, um aprendizado nunca concluído, mas uma bela aventura, uma graça, um privilégio. Mãe e filha desafiam-se e enriquecem-se mutuamente. A relação das duas é fonte de energia que, como todo o vigor, pode gerar movimento, ação, vida. Se vivida autenticamente, é um campo plantado onde se encontra alimento para seguir cada uma seu caminho de individuação.

Na literatura, encontra-se uma fonte inesgotável de histórias de amor, paixão, submissão, o que revela a força e o fascínio despertados pelos arquétipos mitológicos na vida humana em todos os tempos. Talvez por isso,

[...] não exista modo mais direto de saber como pensa um grupo humano, uma cultura, do que estudar verdades inquestionáveis, aquelas crenças que não se discutem os pedaços do passado que renascem em cada conduta cotidiana e que exercem um valor de lei na gestação de cada destino. (PRAVAZ, 1981, p. 27)

Evitando de uma linguagem simbólica, o mito permite o acesso e o reconhecimento da atuação dos arquétipos das imagens e histórias, possibilitando que a um único mito possam ser aplicados inúmeros significados. Afora isso, reconhece-se que as categorias sobre as deusas expõem com maior abrangência o padrão feminino, qualificado pelas deusas virgens que resplandecem mais luz à questão do *animus* na mulher. Salienta-se que a consciência das mulheres no padrão arquetípico de deusa virgem pode ser focalizada sem ser necessariamente compreendida como um *animus* que atua por ela. Isso significa que existe um funcionamento próprio do feminino que é capaz de discriminação, objetividade, foco e racionalidade, sem que isso seja interpretado como uma mulher possuída pelo *animus*. Essa contribuição amplia a visão de Jung a respeito das mulheres e da natureza feminina.

A teoria e o modelo propostos por Bolen (1990) ao considerar a mulher, de modo mais amplo, são pertinentes a este estudo, porque, ao usar o referencial mitológico das deusas gregas, como padrões arquetípicos que influenciaram as mulheres, a estudiosa dividiu as deusas em categorias: deusas virgens, vulneráveis e alquímicas. Classificou as primeiras como Atenas, Ártemis e Héstia por elas se caracterizarem independentes, com uma consciência direcionada e objetiva, pouco sendo afetadas pelas expectativas sociais e culturais. Já Hera, Deméter e Perséfone são as deusas vulneráveis, orientadas para o

relacionamento, e suas identidades dependem da qualidade de seus vínculos e, de alguma forma, cada uma delas foi humilhada ou vitimada. Por último, Afrodite, a deusa alquímica que apresenta características tanto das deusas virgens quanto das deusas vulneráveis, concomitantemente, focalizada e receptiva.

Destaca-se a admiração, o exemplo e modelo de deusa que a filha projeta na mãe e busca inebriar-se de tais características, evidenciando-se a ligação de Elisa com sua mãe e o quão significativo é o olhar para a sua deusa:

Quantas vezes parei, sem respiração, interrompendo o bordado, diante da beleza de deusa de minha mãe e, nesses momentos, iluminado pelo lampião, seu rosto adquiria um mistério que me desafiava. Sabia que um homem dominava o seu destino, mas pressentia nela um poder que escapava à dominação. (JARDIM, 2005, p. 68)

Vivências do cotidiano, entremeadas de reflexões sobre o adulto, ao mesmo tempo poderoso e ídolo, fazem do bordado o elemento de identificação do laço que existe entre mãe e filha, de certa maneira, o mais rico entre os laços humanos. O excerto transcrito comprova, pelas afirmações da filha, que D. Elisa mãe é admirada como exemplo de beleza, de força grandiosa a superar mistérios. Entretanto, perguntava-se por que, com dotes de uma deusa, o lado humano aparentava a entrega do destino do amor nas mãos de um homem que não a fazia feliz, na medida em que as divindades deveriam ser. Confirma-se, também, o fato de as imagens míticas das deusas se associarem à mulher em diferentes fases da vida; da infância à velhice, representando os aspectos da natureza intrínseca ao feminino. Assim, gestar, proteger, conservar e cuidar são funções elementares dos seres dotados do sentido positivo que detêm o poder e o mistério da maternidade. Esse caráter transformador do feminino manifesta-se por meio de características que apresentam perspectivas de mudanças existenciais singulares.

Nesse sentido, o mito é um dos acessos à realidade arquetípica, que, intuída através da emoção, torna-se subitamente clara no encontro com uma história. Uma história de mãe e filha que conduz ao núcleo da *psique* feminina.

E tais concepções se confirmam na associação do mito de Eros (filha de Afrodite) e Psique. Neumann associou esse mito ao desenvolvimento psicológico da mulher, tal a sua importância como metáfora do relacionamento amoroso e do caminho para a individuação feminina. Representa o modelo arquetípico do relacionamento do amor (eros) com a alma (psique), narrando todo o caminho de transformação da jovem e ingênua Psique, em busca do amado que se afastou, após sua verdadeira identidade ter sido descoberta, até então

desconhecida por Psique. Ferida pelas flechas de Eros, Psique “apaixonou-se eternamente pelo próprio amor” (NEUMANN, 1990, p. 27)

A revelação do deus, que é acompanhada pela dor e separação, expulsa Psique do paraíso da inconsciência e da idealização em que vivia. Inicia, então, sua jornada de individuação. O encontro verdadeiro com o outro, no amor, envolve sempre a consciência e, portanto, separação e sofrimento.

Entender o feminino – objeto de pesquisas da antropologia, da sociologia e da psicologia contemporâneas – é algo que pode ser questionado. A questão remete à obra que empreende a defesa da validade do mito, pois o mito reflete a camada mais profunda e perene do psiquismo humano. Mito e cotidiano são os fios que tecem um quadro – o retrato de mãe e filha – que sensibiliza por ter certas qualidades que lhe são próprias. Há uma intimidade absoluta e particular desvelada nessa relação que impressiona tanto por suas manifestações positivas quanto negativas. Tão essencial e única quanto a cumplicidade, é a dimensão de continuidade desse envolvimento analisada por Jung. (JUNG, 1963, p. 270)

Pode-se dizer que toda mãe contém a filha em si mesma, e toda filha, a mãe; além de toda mulher projetar-se para trás estendendo-se na mãe; e para frente, na filha. Essa coparticipação produz uma incerteza estranha no que concerne ao tempo; a mulher vive antes como mãe e mais tarde como filha. Intimidade e continuidade revelam que mãe e filha são dois polos do mesmo ser. E a história de vida quase se repete, mas com algumas diferenças, pois D. Elisa ficou enlaçada ao marido por toda a vida; dadas as convenções sociais, e é Elisa quem rompe com o seu casamento conveniente, quando percebe que sua relação havia chegado a uma acomodação total. Elisa repete os passos da mãe, só que por motivos ou trilhas labirínticas bem diferentes dos dela. No envolvimento da filha não houve traição, apenas acomodação entre ela e o marido e houve também uma separação legitimada pelos meios legais.

Não imagina o quanto me senti feliz quando a vi romper com os modelos e atirar-se sozinha, despida de proteção ao mundo. Creio que é preciso repetir o amor para se entender alguma coisa dele. Mas não creio que se deva fazer dele o centro de tudo. A vida é, em si mesma, uma paixão. Conheci momentos de êxtase na trilha dessa paixão, provei a vida estilhaçada em mil fragmentos, cada um deles, apenas a vida a fluir. Cada um deles me preenchia. Como explicar a seu pai, naquele dia, o que queria fazer na Vila Elisa? (JARDIM, 2005, p. 202)

Essa reciprocidade junguiana, ora detalhada, vai se confirmando nos pontos que matizam o penhoar, ora de colorido vivo, ora acinzentado e com seus “olhos pavoneanos” enegrecidos, mas que translucidamente demarca ter sido através da carta que Elisa ficou sabendo da admiração e afinidade que a sua mãe sentia por ela, admitindo tratar-se de uma cumplicidade envolvida por um exercício de paciência e perseverança, posto que a parcimônia calava alto a comunicação verbal de ambas.

[...] foi nos meus livros que minha mãe me encontrou, quando eu estava ali tão perto dela, desde que nascera. Tudo o que eu fazia, quando escrevia, era manipular palavras impressas no nosso ser comum, liberadas para expressar a mesma essência comum. Que dificuldade tão grande existia entre nós que exigiu de mim tal adestramento, tal paciência, tal sutileza, tal porfia para me comunicar com minha mãe. (JARDIM, 2005, p. 215)

A relação de Elisa com sua mãe foi permeada de uma comunicação construída por muito fazer, várias oitivas furtadas, inúmeras entrelinhas e parcos diálogos, até porque a protagonista precisou juntar os fios das conversas que, quando criança, ouvia atrás da porta de costura até assimilar que algo incomum havia acontecido entre sua mãe e seu pai. E esse som teve eco, pois quando Elisa se separou de Pierre, assimilou silente a ruptura de sua união à de sua mãe, pois não teve coragem de tocar no assunto da separação com ela, nem com a Lúcia.

Penso que poderia ter perguntado à minha mãe sobre a mulher com quem meu pai vivia quando me separei de Pierre e deixei de ser aquela criança a quem certos segredos da vida não podiam ser revelados. Faltou-me coragem para isso. Não quis perguntar a ninguém mais, nem a Lúcia, por respeito à vida de meus pais, embora o fato a essa época já fosse público. (JARDIM, 2005, p. 102)

Por consequência, só após a morte de sua mãe foi que ela se inteirou de fato sobre as agruras e aflições que haviam acontecido entre seus pais e da suspensão do bordado que ela e a mãe faziam e que foi interrompido, depois que D. Elisa atendeu ao revelador telefonema da verdade que talvez não quisesse escutar. Dados inquestionáveis, mas ainda cerceados pelo desejo de neles não acreditar.

[...] Foi quando o telefone tocou e Germana veio me chamar dizendo que era da parte de seu pai. Levantei-me um pouco assustada. Uma mulher do outro lado da linha. Dizia-se funcionária da firma de construção de seu pai. Achava que eu devia tomar providências. Seu pai vivia há dois anos com uma ex-secretária, agora instalada por ele num dos seus apartamentos no bairro novo de Cruzes. Deu-me o número da casa. A moça se chamava Helena Dias e tinha

vinte anos. Seu pai não fazia mistério disso e admirava-se de eu ainda ignorar o fato. Deixei-a falar sem interrompê-la. Despede-se e desligo o telefone. Germana pergunta se estou passando mal. Ao entrar na sala, vejo você voltada para o bordado. “Elisa, vamos deixar para amanhã, não estou me sentindo muito bem”. Você me olha espantada, querendo perguntar alguma coisa. Detenho sua pergunta, recolho o bordado na cesta de costura e peço a Germana que o leve para dentro. É estranho, penso, se esta mulher não tivesse telefonado, nunca saberia disso e, no entanto, não tenho a menor dúvida de que seja verdade. (JARDIM, 2005, p. 195-196)

Nessa carta, D. Elisa professa à filha que estava tão acostumada a amar o marido, a viver em função dele que a vida dela pareceu-lhe vazia, quando soube da traição, como se ela tivesse deixado de existir. Em relação à outra mulher, diz:

[...] chamava Helena Dias, vivia numa outra casa com seu pai, casa que devia ter uma sala de jantar, onde comiam, um quarto, onde dormiam, um banheiro e uma cozinha como a Vila Elisa. E tudo isso, que fazia parte da intimidade de Bernardo, nada tinha a ver comigo e sim com aquela outra mulher que tinha um nome. Podiam chamar isso de aventura, podiam dar o nome que quisessem. (JARDIM, 2005, p. 198)

E D. Elisa se envolve em um diálogo que mais parece ser consigo mesma, pontuando justificativas para ambas e prossegue em uma linha argumentativa que culmina na sentença da acomodação que profere a si mesma:

Deixa-se de amar uma pessoa de um momento para o outro? Acho que sim. A dor que me tomou era mortífera, letal. O amor não deve ter a ela sobrevivido, mas como a cauda das lagartas que se movimentam depois de cortadas, continuou a doer dentro de mim. Dói até hoje, nunca deixou de doer. E o pior é que eu tinha que continuar vivendo como se aquilo não tivesse acontecido, como se aquela revelação não me tivesse sido feita. Era forçada a participar da mentira de seu pai e isso me parecia o mais terrível de tudo. Não tinha com quem falar a não ser com Lúcia e embora meu primeiro impulso tenha sido poupá-la, já que a revelação a fazia participar de uma mentira, contei-lhe toda a verdade. (JARDIM, 2005, p. 199)

Prossegue, explicando, também, como ficou a sua vida com seu marido, depois disso.

Tínhamos filhos em comum, gerados para fazerem parte daquele mundo, daquele pacto, concluído a dois. Mas a outra mulher podia também gerar filhos, que tinha isso a ver com o casamento? No entanto, por um processo novamente abstrato e mentiroso, só o casamento legitimava os filhos, e até hoje só o homem os legitima por uma declaração sua, unilateral, quando não é casado. Não queria em nome de meus filhos, em nome de nada, prosseguir com uma vida onde só existiam figurações, desprovidas de verdade, da qual só participava uma parte minha, reles, insignificante. [...] Foi quando lhe propus instalar-se do outro lado da casa, onde havia seu escritório, seu banheiro,

construindo para ele um apartamento, onde pudesse entrar e sair à hora que quisesse e receber seus amigos sem perturbar o ritmo da casa. (JARDIM, 2005, p. 199-200)

Essas deduções e atitudes parecem ter funcionado como respostas da deusa à protagonista, que nelas encontra respostas para o emaranhado de questionamentos que povoaram a sua mente desde a infância, além de confirmarem a identificação que sempre selou a relação da deusa mãe com a filha.

Outro ponto instigante nesse romance é que “a carta leva Elisa ao encontro de outro Bernardo, o filho do casamento paralelo do pai, e à narrativa de outra vida” (REIS, 1991, p. 95). Bernardo, “arquiteto, em vez de derrubar para reconstruir, quer preservar. Ele vivencia o outro lado da simbolização, ou seja, a ligação com as paisagens internas da terra-mãe e com as forças elementares susceptíveis de evolução progressiva” (REIS, 1991, p. 95)

E pelas conversas com Bernardo, Elisa descobre em seu pai outro pai:

Meu Deus, ele falava de meu pai! Aquela vida que agora me era exposta, transcorrerá à luz do dia e nela meu pai se comportara como marido e pai. Via-o sentado à mesa de jantar, na Vila, pegando o talher de forma irrepreensível, passando geleia no pão no café da manhã, discursando no comício do prefeito e me tomando nos braços, de casaca no meu casamento, de robe de chambre de noite, escrevendo em sua escrivania, dirigindo seu carro, tirando o vinho da adega. E era o mesmo homem a respeito de quem Bernardo me falara: os mesmos gestos, a mesma voz, o mesmo corpo e as mesmas feições que a idade ia mudando. A mesma morte, no mesmo lugar, no mesmo exato momento! (JARDIM, 2005, p. 241-242)

Surpresa, Elisa assimila um pai “que na prancheta traçava linhas paralelas, fizera o mesmo em vida” (JARDIM, 2005, p. 243). E percebeu a semelhança física de seu irmão com seu pai:

Estava ali um ser humano que se parecia com meu pai, que falava quase exatamente com o mesmo timbre, com o mesmo som, que tinha os mesmos olhos azuis que segurava o copo da mesma forma, que era meu irmão e filho dele. E, ao mesmo tempo, até há poucos minutos atrás, um perfeito desconhecido! (JARDIM, 2005, p. 242)

E Elisa e Bernardo iniciam verdadeira amizade fraternal. Com a descoberta de muitas afinidades entre eles, Elisa não só o convida para conhecer Vila Elisa como lhe dá a chave da ala do pai para que ele, quando quisesse, entrasse e saísse de lá com mais liberdade.

Nessa parte do labirinto de encruzilhadas reveladoras, em que pistas e confissões se ajuntam para elucidar o percurso, apreende-se que o reencontro de Elisa com Bernardo só se efetivou, porque D. Elisa lhe contou que seu marido tivera um filho com a outra mulher, e pedia a filha que o procurasse. Na leitura da carta, muitas questões foram esclarecidas a Elisa como, por exemplo, o relacionamento de seus pais e até do pai com a amante, além de, no encontro com o irmão, Elisa poder resgatar as memórias de seu pai.

Mas, em vértices tantos, novos enigmas afloram: A carta seria um caminho para a protagonista encontrar uma saída do labirinto familiar?

Assim como no início dessa narrativa, Elisa constrói seu discurso centrado na história de sua mãe, que parou de bordar o penhoar chinês, ela o retoma no final da história para terminar o que sua mãe havia iniciado. Fim ou começo de uma nova história?

E eis que, no intrincado labirinto, as deusas e os mitos se encontram na ficção, permitindo a construção de releituras e interpretações da autora que, embora não dê conta de esgotar ou desvendar todos os tópicos ocultos do percalço das obras, permite descrever as interações entre a literatura, a psicologia, a sociologia, a mitologia desvelando novas indagações e descobertas. Afinal, é assim o labirinto.

5 UM OLHAR SOBRE A CONDIÇÃO FEMININA

Neste capítulo, a pesquisadora se estende ao contexto em que se construiu o olhar, na literatura brasileira, focalizando a condição feminina e o seu status, nas décadas de 1960-1980, nas obras em estudo e em outras autoras, buscando-se ressaltar traços recorrentes e excludentes nas duas fases de grande produtividade sobre a mulher e pela mulher, especialmente nas obras em estudo.

A genealogia feminina é um tema teórico e crítico que investiga como e o que escrevem as escritoras mulheres que se dedicam a esse assunto. Isso posto, não se há de indagar mais motivo que o de se estudar nas obras escritas por Maria Helena Cardoso e Rachel Jardim acontecimentos rememorados em um ambiente em que a costura e o bordado se encontram no seu sentido literal e na metáfora utilizada pelas autoras. Além disso, a época da referida produção literária (1960-1980) coincide com um período sociopolítico de restrição de liberdade para esse gênero cercado de preconceitos e tabus, embora se iniciassem as mudanças e a rejeição a esse ponto de vista.

É importante ressaltar a distinção entre gênero e sexo, por meio da qual o sexo refere-se a características estritamente biológicas, enquanto o gênero volta-se a uma construção histórico-social que distingue o papel e a conduta do homem em contraste com o da mulher, ou seja, é um construto cultural. Assim sendo, “[...] o gênero é o significado social que o sexo assume no interior de uma dada cultura” (LOURO, 2000, p. 147). É uma demarcação culturalmente instituída pela oposição homem - mulher, com base no preestabelecido para o macho e para a fêmea. Em função disso, o registro da história das mulheres aparece, geralmente, “[...] atravessado pelo discurso e atuação da figura masculina, não como o reflexo de uma natural interação subjetiva, mas como o produto de uma arraigada discriminação de sexo-gênero, na qual o espaço social ocupado por ela é ideologicamente reduzido em contraste com o do macho.” (TAVARES, 2007, p. 44-45)

É bem verdade que a Literatura também representou a mulher subordinada ao olhar do homem. Nela, assim como na história escrita, está sempre marcada pela visão, pelos desejos e interesses dos grupos dominantes, enquanto o local de privilégio permanece destinado ao homem, posto que a história escrita confunde-se com a do homem.

Burke (1992), estudando a chamada História Nova, analisa o registro da história do ponto de vista das classes dominadas, para compreender como os fatos cristalizados pela história oficial influenciaram a vida dos homens comuns, que vivem e fazem história.

Nessa lógica, Perrot (2005) afirma que, mesmo nos apontamentos organizados por mulheres, elas pareciam despreocupadas em registrar seus “segredos”, sua contribuição. Assim, o homem é, ao mesmo tempo, aquele que faz a história e aquele que a registra, decidindo quais os fatos que vêm à cena e em que ordem ou contexto devem aparecer. Ao realizar tais escolhas, o escritor expressa, ainda que inconscientemente, sua ideologia, extraindo dos fatos aquilo que ele e, ou sua classe ou gênero deseja ouvir.

É exatamente essa uma das características que permite estabelecer analogias, cotejos e, ou comparações entre obras e estudos desenvolvidos e publicados em determinada época, sendo, portanto, o que neste estudo admite pontuar aspectos da genealogia feminina nas obras de Maria Helena Cardoso e de Rachel Jardim.

Além das narradoras e protagonistas, figuras femininas diversas surgem ao longo da escritura das obras, construídas de diferentes formas, expressando distintas representações, “[...] diferentes níveis de representação [...] exigem que o leitor vá montando e recorrendo à história, como se juntasse as peças de um quebra-cabeça”. (SANTOS, 2005, p. 56), permitindo construir um painel de tipos, ora frágeis, como impõe o construto social designado para o feminino; ora fortes, conforme se espera do seu par opositivo-distintivo, mas que, a partir de um determinado momento, começa a mudar, igualando-se as condições, ou mesmo apresentando as personagens em contraposição a esse tradicional conceito.

Além das figuras que, dessa forma, são construídas, vivificando as personagens femininas que “mostram a cara” e assumem a voz, nos anos 1960-1980, olhares múltiplos se debruçaram em estudos das obras, então, construídas.

Dentre esses, não se há de deixarem ocultas “As marcas da trajetória nas narrativas de autoria feminina”, cuidadosamente examinadas por Elódia Xavier (XAVIER, 1999, p. 1-5) que considera o romance *Ursula* (1859) da escritora Maria Firmina dos Reis, a primeira narrativa de autoria feminina. Elódia afirma:

Com seu estilo gótico-sentimental, perfeitamente enquadrado nos padrões românticos, o romance reduplica os valores patriarcais, construindo um universo onde a donzela frágil e desvalida é disputada pelo bom mocinho e pelo vilão da história. Contrariando os finais felizes, a narrativa termina com a morte da protagonista, vítima da sanha do cruel perseguidor. (XAVIER, 1999, p. 1-2)

No referido artigo, Elódia Xavier elenca traços de obras cujas personagens são porta-vozes das dificuldades encontradas pela mulher e, ou dos desafios a elas impostos

pela sociedade patriarcalista, pelos padrões éticos e estéticos e pelo conservadorismo que instiga o olhar de escritoras desbravadoras da presença feminina nos livros, a partir da década de 60, de modo que, na década de 80, algo começasse a mudar.

Assim, o nome de Maria Firmina dos Reis, simples professora do interior se junta ao de Júlia Lopes, que constrói sua obra sobre os alicerces patriarcais, sedimentada por rígidas relações de gênero, sendo esta pertencente à alta burguesia, autora de vasta obra, e representante da fase de internalização dos papéis sociais e dos valores vigentes.

Realça-se, por outro lado, o romance *A sucessora* (1934), de Carolina Nabuco, psicologicamente bem elaborado, mas retoma os valores vigentes, em que a protagonista, sabendo-se grávida, resolve seu conflito a partir do momento em que, na condição de reprodutora supera o fantasma da primeira esposa estéril. Afirma Elódia que “Essas autoras ilustram a primeira etapa da trajetória da narrativa de autoria feminina (...) reduplicam os padrões éticos e estéticos, (...) não tinham se descoberto como donas do próprio destino”. (XAVIER, 1999, p. 2)

Admite a estudiosa que a obra de Clarice Lispector é que “rompe com esse estado de coisas”, realçando, nas relações de gênero, explícitas nos contos de *Laços de família* (1960), a repressão sofrida pelas mulheres nas práticas sociais diárias. O valor estético da obra de Clarice é indiscutível e critica implicitamente os valores patriarcais. Valores estes também contestados de forma tensa e dramática na obra de cunho autobiográfico de Lya Luft, centrada, sobretudo, no drama da mulher, da década de 80, educada nos rígidos padrões moralistas de uma sociedade conservadora; recorrentes nas narrativas de autoria feminina.

Marcas outras de contestação aos valores patriarcais, de caráter violento e mordaz da narrativa dessa fase, presentificam-se na obra da escritora Márcia Denser, em cujo único livro, *Diana Caçadora* (1986), coletânea de narrativas curtas, conta a trajetória de uma “mulher de aproximadamente trinta anos, jornalista inteligente e liberada, que busca se encontrar através de relações efêmeras e ocasionais” (XAVIER, 1999, p. 3).

Sônia Coutinho é outra contestadora da condição feminista, numa sociedade até então patriarcalista que se vê, nos anos 80, a serviço de grandes transformações. As personagens de suas obras são vítimas da divisória força antagônica de “viver seu "destino de mulher" ou realizar sua "vocação de ser humano", ambição que se torna possível graças à revolução dos costumes”, em que a mulher busca solucionar sua plenitude existencial.

Os encargos profissionais da mulher não a liberaram dos deveres domésticos assumidos, retomando a nostalgia do tempo das avós,

(...) aquelas tranquilas senhoras que tão bem desempenhavam seus papéis de esposa/mãe e dona de casa, protegidas pelas vetustas paredes do lar. As protagonistas de Sônia Coutinho vivem esse impasse: não aceitam as regras do jogo, porque sufocantes e repressoras; querem viver plenamente e acabam, por isso, condenadas à solidão e até mesmo à morte. (XAVIER, 1999, p. 4).

Autora de quatro narrativas, sendo a última *O homem da mão seca*, publicada em 1994, Adélia Prado, cria protagonistas mulheres, vivenciando crises existenciais, buscando plenitude inalcançável; casadas, com filhos, cujos maridos – figuras inteiras, sem conflitos – contrastam com o dilaceramento interior das protagonistas, demarcando a problemática da personagem feminina no referido estudo de Elódia Xavier.

5.1 O Movimento Feminista e sua repercussão no Brasil

É amplo o uso do conceito de gênero em diversas áreas da produção teórica, nas ciências naturais, humanas e sociais. As diferenças de gênero mormente determinadas pela sociedade baseiam-se na construção cultural de que o homem, por ser superior, "fala por", engloba, e representa a mulher, num modelo social e bidimensional, hierárquico, composto de dois níveis, o superior representado pelo homem e o inferior representado pela mulher.

A visão das mulheres como sujeitos inferiores propagou-se, por diversos tempos históricos, chegando-se às décadas de 1950-1960 com sua imagem mais voltada à esfera do lar e a do homem para a rua, ou seja, biologicamente, estava contemplada com suas habilidades de forno e fogão, ou, em outro linguajar, cama e mesa.

Nesse sentido, afirma-se:

A rainha do lar se consolida não apenas como estereótipo de filmes hollywoodianos, mas na educação. Existiam diferenças nos currículos das escolas femininas e masculinas; as meninas aprendiam corte e costura, e poderiam ser, no máximo, professoras. O magistério seria o limite para as ambições profissionais das mulheres. (Secretaria da Educação, 2015).

Mas o dualismo casa-rua haveria de se romper com o movimento feminista, concebido nos anos 1960, simultaneamente ao movimento “hippie” e à contracultura. Com o advento da pílula anticonceptiva a mulher passa a controlar melhor o seu corpo, e, no mundo pré-AIDS, o amor livre torna-se prática libertadora. As revoluções iniciadas nos EUA e na Europa foram marcadas pela queima de roupas íntimas e se adentraram aos circuitos culturais das universidades. Após os primeiros debates, setores das ciências humanas são palco da revolução instaurada.

Assim, o feminismo revolucionário passou das fogueiras de sutiãs e das passeatas às cadeiras das universidades com os “estudo de gênero”. Hoje o feminismo pode se definir como uma teoria política que se baseia na análise das relações entre os sexos, bem como na prática da luta pela libertação das mulheres. Para algumas feministas, a contradição entre os sexos é básica, atravessando todas as demais contradições: como as de classes sociais, de raças e de povos (Secretaria da Educação, 2015).

Criam-se departamentos exclusivos para se discutir as questões de gênero nas áreas de filosofia, sociologia, história e mais tarde em literatura. No Brasil, a temática teve palco e público nas referidas áreas, resultando em debates, seminários, encontros, colóquios, congressos nacionais e internacionais, o que valeu um número significativo de publicações que concentram e, ou subsidiam inúmeras reflexões.

Embora as duas primeiras décadas do século XX tenham sediado uma breve emergência do movimento, o feminismo se manifestou mais tarde no Brasil.

As primeiras manifestações surgiram com as greves de 1917, com a Semana de Arte Moderna de 1922 e, nesse mesmo ano, na fundação do Partido Comunista do Brasil.

Destacaram-se naqueles tempos a escritora, jornalista e militante do Partido Comunista, Patrícia Rehder Galvão, conhecida como Pagu, defensora da militância da mulher na sociedade e na política, tendo sido a primeira brasileira do século 20 a ser presa política.

Uma das primeiras conquistas da mulher brasileira foi o direito de votar, adquirido em 1932, época em que os padrões normativos da ideologia da domesticidade constituíram ponto comum no meio social, em cujo contexto evidenciaram-se as presenças de Nísia Floresta e Berta Lutz, pioneiras do feminismo no país. Lutz fundou a Federação do Progresso Feminino que buscava o direito ao voto e trabalho, sem consentimento do

marido – com que contraria a estrutura patriarcal vigente, em que as filhas saíam do domínio do pai para serem mulheres dominadas pelos maridos.

Bertha Maria Julia Lutz, eleita deputada Federal, mas que perdeu o mandato em 1937, com o golpe do Estado Novo, destaca-se pela luta por mudanças na legislação trabalhista, com relação ao trabalho feminino e infantil, e à igualdade salarial.

Entretanto, entre os anos 30 e 60, o movimento feminista consolidou-se questionador da opressão machista, dos códigos da sexualidade feminina e dos modelos de comportamento impostos pela sociedade de consumo. Com o acelerado processo de modernização, causado pela ditadura militar e conhecido como “milagre econômico”, os vínculos tradicionais desestabilizam-se, a família nuclear desestrutura-se, as mulheres entram em massa no mercado de trabalho, clamam pelo direito à cidadania e denunciam o domínio patriarcal.

Emerge, então, o “feminismo organizado” conduzido por mulheres das camadas médias, intelectualizadas, ávidas por novas formas de expressão da individualidade. Com a Lei do Divórcio, minimiza-se o depreciativo estigma da mulher desquitada. Socialmente, a mulher separada era marginalizada sob a culpa de não ter conseguido manter o casamento. Separação era tema penoso até mesmo na ficção. Novelas e seriados eram cerceados pelo crivo da censura, imposta pela ditadura, e temas como divórcio e anticoncepcionais eram repreendidos. Eram considerados subversivos os temas orgasmo, aborto, entre outros.

Iniciou-se, com lançamento da Revista Nova e do seriado Malu Mulher, voltados às mudanças ocorridas na sociedade e nas relações familiares, um movimento de total renúncia aos padrões sexuais e ao modelo de feminilidade vigente. Com veemência, as feministas questionaram o conceito de mulher e abraçaram a luta pela liberdade.

Também a música teve participação nesse processo:

O Movimento Tropicalista cantava o amor livre e Chico Buarque cantava a separação. Leila Diniz teve importante papel na história do movimento feminista, pois, ainda que não engajada, colaborou com suas atitudes e com suas palavras, e em uma época de repressão sexual declarou: “Transo de manhã, de tarde e de noite”, e mais: “Você pode muito bem amar uma pessoa e ir para a cama com outra. Já aconteceu comigo”. (Secretaria da Educação, 2015)

A significativa luta que permeou todos os campos da vida social, por décadas, em especial, quanto à aceitação das mulheres no mercado de trabalho e ao reconhecimento

profissional, não foi vã. Muitas batalhas arduamente ganhas, mas ainda não consolidadas. Imperam ainda hoje ameaças por pressões machistas, pelo mercado de consumo e pelo conservadorismo desenfreado (Secretaria da Educação, 2015).

5.2 Genealogia feminina

O contexto de alterações sociais, com mudanças diversas na constituição e nas relações familiares, com adesões e renúncias, resulta de um conjunto onde se compartilham experiências comuns, tanto difíceis quanto desafiadoras, criando-se um vínculo ou traço identitário, essencial à criação de uma nova genealogia, em que as mulheres constituiriam modelos importantes e positivos para outras mulheres.

Assim sendo, a genealogia na produção de autoria feminina é essencial ao percurso da história da literatura e da crítica literária contemporânea. As autoras precisam vincular-se a uma tradição para legitimar o que dizem, o que representam, o que vivenciam, ou seja, devem legitimar “suas expressões artísticas e intelectuais (...), sua existência e importância. (ALMEIDA 2009, p. 17)

Por isso, nas genealogias femininas, um elemento essencial no fluxo das narrativas é a avó, comumente, a materna. No imaginário literário, simbolicamente, a avó retrata a velha senhora, a anciã, geralmente figura afirmativa, positiva e importante, por insinuar confiança, virtude, longevidade, experiência e sabedoria, próprios da maturidade e da velhice.

Na tradição literária, tanto em mitos quanto em contos de fadas, o ancião é guardião de sabedoria ou instrutor de conhecimentos, sendo capaz de cuidar ou não dos outros, de deter ou repassar informações importantes, antigas ou tradicionais, com uma experiência tal, que o torna confiável e sábio.

É nesse sentido que, na literatura de autoria feminina, a figura da avó se identifica “com o imaginário literário de todos os tempos e com o arquétipo da anciã”, mostrando-se, protetora, sendo, muitas vezes, o seu nome dado a sua filha e, ou neta, transmitindo, sempre, conhecimentos inerentes à tradição da experiência feminina. Enquanto intermediária entre mãe e filha, pode servir como mediadora entre as duas, resolvendo ou minimizando conflitos entre elas, ou “estabilizando a relação ou a identificação entre as três, afirmando positivamente a identidade de cada uma”. (ALMEIDA 2009, p. 17)

Tanto Maria Helena quanto Elisa se relacionam, cada uma com a sua própria história, nas narrativas permeadas de semelhanças e diferenças com a vida de outras mulheres de sua família, (re)descobrimo o próprio ser, de modo real ou simbólico, e também os desejos e formas de expressão. Tornam-se, nesse sentido, herdeiras de uma genealogia, criando, entre as diferentes gerações, o referido movimento crescente de perguntas e questionamentos que permitem o autoconhecimento entre outros achados.

A fortaleza e a resistência da avó, geralmente, direcionam o cumprimento, pela mãe, dos papéis da feminilidade impostos pelo sistema patriarcalista; valores esses, muitas vezes, contrariados pela neta que propõe escolhas nem sempre esperadas pela mãe, mas que são essenciais à trajetória de autodescobrimento e autorrealização.

Nas obras de Maria Helena Cardoso e Raquel Jardim, as avós representam esses arquétipos responsáveis pela continuidade da tradição cultural das mulheres, ou seja, das filhas e netas, entre costuras e bordados.

5.3 Literatura de autoria feminina nas décadas de 1960 -1980

Maria José Viana (1995) afirma que, enquanto a escrita memorialística, no século XIX, já constituía gênero na Europa, limitava-se, no Brasil, a escassas obras escritas por renomados ‘homens’ intelectuais. Somente a partir da década de 1960, textos de autoria feminina saíam das gavetas e do domínio familiar para ocupar espaço nas bibliotecas e livrarias e, ao lado de obras de outros escritores, permitiam às mulheres, com a sua narrativa, procederem à inscrição de si mesmas.

Também Lílian de Lacerda (2003), detalhando o percurso das mulheres de meados do século XIX e início do século XX, salienta a presença da literatura de autoria feminina e autobiográfica que com elas se identifica e dialoga.

Por meio de um deslocamento essencial do olhar, essa estudiosa não considera essas narrativas de vida apenas uma fonte de informações sobre as práticas de leitura de suas autoras, mas objeto mesmo de interrogação, incluído no conjunto das produções escritas que acompanham o cotidiano feminino como, por exemplo, os cadernos ou diários íntimos feitos pelas moças e que, mais tarde, alimentariam a narrativa de suas vidas.

Lacerda salienta também que procurou em sua pesquisa com fontes autobiográficas de autoria feminina compreender “como mulheres brasileiras, natas ou naturalizadas, no passado remoto, constituíram-se leitoras.” (LACERDA, 2003, p. 27) Para tanto, ela considerou “a herança patriarcal, a divisão sexual nas formas de sociabilidade, a moral católica nos traços de formação brasileira e as obstruções históricas e culturais por elas enfrentadas para a alfabetização, a escolarização e a profissionalização”. (LACERDA, 2003, p. 27)

As escritoras escrevem na fase adulta sobre parte do que leram, suas preferências literárias e suas práticas em torno do escrito:

O depoimento reconstruído pela memorialista-escritora guarda semelhanças, em vários aspectos, com outras narrativas femininas. A primeira Guerra Mundial é tema em Zélia Gattai, Maria José Dupré, Laura Oliveira Rodrigo Octávio, Adélia Prado e está representado na obra de Maria Helena Cardoso. As lembranças das leituras em francês, das práticas religiosas e das festas populares aparecem como parte do imaginário social brasileiro. (LACERDA, 2003, p. 141)

Somam-se a essa presença literária autobiográfica várias outras presenças, de natureza ficcional, marcadas por mulheres, endossando o fazer delas. Esse discurso se centra na conscientização da mulher sobre sua condição, avultando-se os conflitos interiores por elas vivenciados.

Assim, pensar a importância de se resgatar as genealogias femininas nos estudos literários é atividade ainda recente no Brasil, ainda que suas marcas sejam bem pontuadas entre estudiosos:

As marcas da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira, revelam sutis diferenças no desfecho das tensões dramáticas vividas pelas personagens femininas. Seriam estas diferenças sintomáticas da construção de uma nova identidade feminina mais livre do peso das relações de gênero? (XAVIER, 1999, p. 5).

Não há dúvidas de que “sim”, posto que a genealogia, enquanto tema, nos textos de autoria feminina, ocorre de diferentes maneiras. São genealógicos os textos que narram as relações das protagonistas femininas com seus pares familiares, sejam elas mães, avós, tias, filhas, netas, bisavós, irmãs, madrinhas etc., conforme observado por em estudo de Lélia Almeida.

Na literatura em que se representa o tema da relação mãe e filha, as contradições intrínsecas a essa relação se fortalecem enquanto ambas, ao mesmo tempo em que se assemelham e são exemplo uma para a outra, diferem-se, e cada uma segue o seu próprio caminho. Também, as avós e as netas constituem modelo e referência entre si, buscando minimizar a tensão da relação de identidade.

Nesse tipo de literatura, a busca pela identidade própria constitui tema central. As mulheres que, historicamente, cumprem papéis sociais a elas impostos, principalmente as do século passado e do momento atual, querem saber quem são, como desejam ser, e o que não querem mais para a sua vida.

Procurar novas identidades e novos caminhos constitui tema central nas referidas narrativas, onde sempre existe um espelho, objeto que alude claramente ao universo feminino. Esse espelho, em vez de servir à exaltação de vaidades e projeções fúteis, constitui espaço para se indagar sobre novos desejos, ou sobre como romper com as velhas imagens que não mais convêm. Mas essa ruptura não é total, posto que a história e a identidade humanas preservam tradições.

Neste estudo, verifica-se que a busca entre mãe, filha e avó, enquanto personagens presas entre si por um elo genealógico, é recorrente nas duas obras estudadas, e também o é em relação à escritura do texto, o que vale a abertura de um parêntese, retomando as considerações de Lélia Almeida, quanto a esse tipo de relação.

A autora inicia refletindo sobre a ausência das mulheres no cânone literário, o que poderia ser considerado desinteresse delas pela escrita, pelo exercício intelectual ou imaginativo, mas que, segundo Woolf (1977, p. 161), tem uma explicação. Ainda que as mulheres sempre tenham tido o desejo de escrever, elas não poderiam fazê-lo, nem publicar suas crenças, pois não detinham condições materiais favoráveis ao exercício do ofício intelectual, em razão dos imperativos e intermináveis afazeres domésticos. Só haveriam elas de consolidar essa tarefa, se possuíssem teto próprio e independência financeira, o que nunca era dado às mulheres. Assim, prossegue na reflexão:

Quando Woolf se pergunta onde estavam ou o que faziam nossas miseráveis mães, aquelas que não nos deixaram como herança um sólido e digno patrimônio, para que pudéssemos escolher livremente a vida que queríamos viver, estava perguntando, também, onde estavam as nossas mães literárias, as nossas mães criadoras, as nossas mães autoras, as nossas mães ficcionistas, cientistas, filósofas, artistas, as nossas possíveis outras mães, diferentes daquelas que alcançamos conhecer. Estavam ausentes, morriam precocemente de parto, viviam situações cotidianas sub-humanas, eram analfabetas e tinham para deixar

como legado para suas filhas pouco mais que uma tradição de obediência, submissão, impossibilidades e miséria. (ALMEIDA 2009, p. 11-17)

Ainda, de acordo com o estudo de Lélia Almeida, talvez este tenha sido também o caso de Virginia Adele, filha diletta de autoras como George Elliot, Charlotte Brontë, ou Emily Dickinson, autoras que discordaram dos princípios patriarcais que prescreviam para as mulheres um lar harmonioso e um casamento perfeito, optando viverem sozinhas as noites escuras de suas biografias precárias, longe da glória e da fama, do luxo ou dos aplausos. Assim, essas senhoras da língua inglesa iluminaram, com delicadas luzes, as noites cruéis das almas femininas que ansiavam por muito mais do que lhes era dado para viver.

Essas escritoras ficcionistas e estudiosas de autoras mulheres passam a expressar a necessidade de se estabelecer um diálogo envolvendo escritoras de épocas diferentes, leitoras e ensaístas em um amplo diálogo que se torna uma conversa íntima, afetiva e fundamental para todas as participantes.

O resultado foi uma espécie de revolução cultural expressa na literatura de autoria feminina no Brasil dos anos de 1960 que consolidou diversas reivindicações e muitos ganhos que repercutiram nas décadas de 1970 e 1980, evidenciando traços de conquista da identidade da mulher, que almeja recriar sua própria história. Entretanto, a mulher vivencia a dificuldade de se libertar do jugo patriarcalista, dividindo-se entre a urgência de vencer a sua marginalidade e a responsabilidade de assumir tal condição.

Nesse contexto, as mulheres escritoras desafiam o sentimento de culpa, em diversos aspectos, visando livrar-se das máscaras e dos papéis que lhes foram fixados, substituindo-os pela verdadeira identidade. (CASTANHEIRA, 2014)

Se no discurso poético aquele momento de ruptura liberou conteúdos libidinais recalcados, levando as mulheres a dar livre curso às sensações e à força instintual – veja-se, à guisa de exemplo, a produção poética de Adélia Prado, Ana Cristina César, Marly de Oliveira, Olga Savary, Astrid Cabral e Myriam Fraga, entre outras – no discurso ficcional os textos se articulam, em grau maior ou menor, com a racionalidade, pela qual a Lei do Pai ou a Lei da Cultura procura policiar ou conter a liberação do desejo. Embora nem todas representem ou abordem necessariamente essa temática, algumas escritoras representativas desse período são Lygia Fagundes Telles, Lya Luft, Rachel Jardim, Marilene Felinto, Marina Colasanti, Hilda Hilst, Patrícia Bins, Heloneida Studard, Nélida Piñon, Helena Parente Cunha, Sônia Coutinho e Márcia Denser. (CASTANHEIRA, 2014)

Conforme anotado por Lélia Almeida, são essas autoras as pioneiras entre as mulheres que respeitam o ofício da escrita, pensam e criam, merecendo a história de suas

vidas ser vista como uma tendência, possível estudo, ou linha de pesquisa para quem indaga sobre a presença ou a ausência das autoras no cânone literário, posto que justificam o impulso inicial da escritura como uma ordem interna e inexplicável, e também externa, transcrevendo vozes de várias gerações que clamam por serem faladas e ouvidas.

5.4 As obras na Literatura de autoria feminina nas décadas de 1960-1980

Está confirmado histórica e literariamente que os anos 60 são decisivos para o grito de emancipação e de liberdade da mulher. As experiências de rupturas garantem a ela a possibilidade de novos caminhos. Ela amadurece, torna-se dona de si mesma e passa a tomar suas próprias decisões.

O texto autobiográfico de 1960 apresenta uma autora protagonista que desafia os tradicionais códigos de boa conduta e moral da mulher que, até então, tinha suas vontades e liberdade cerceadas.

No lar de Maria Helena Cardoso, a realidade é dura e enfrentada com labuta pela avó, pela mãe e pelas tias que são as provedoras. Do mesmo modo, perpassa o romance de Rachel Jardim que a relação entre D. Elisa e Lúcia não era orientada pela conhecida obediência ao domínio masculino.

A relação entre minha mãe e Lúcia, que propiciava a ambas tantas descobertas, não era selada pelo domínio masculino. Aprenderam certamente mais, uma com a outra, do que com os homens com quem foram casadas. Queria poder ouvir, nesse momento, as palavras de minha mãe e Lúcia no gineceu, agora que procuro verdades para poder armar o meu jogo, agora que procuro encontrar um fio ainda que frágil, ligando tantas vidas, tantos lugares. (JARDIM, 2005, p. 117)

Lélia Almeida (2014) equipara a complexidade e qualidade do texto *O penhoar chinês*, de Rachel Jardim, no Brasil, ao das autoras Laura Esquivel, Lya Luft ou Margaret Atwood¹⁷. E realça que o “texto da autora mineira é precursor e paradigmático em nossas letras”. E conclui sua apreciação observando que

¹⁷ Lélia Almeida estuda *O penhoar chinês* de Rachel Jardim observando a representação de mães e filhas á luz de outras personagens importantes a essa genealogia: Tita, a protagonista da obra *Como água para chocolate*, da mexicana Laura Esquivel, que se propõe tecer uma colcha em tear, para lhe proteger do frio causado pelo amor que se vai, representando no seu fazer a sensação de abandono; Nora, a protagonista de

Diferentemente de Penélope que tecia tempos de espera e paciência num universo masculino, as filhas, netas e bisnetas da heroína grega [...] tecem, na atualidade, seus próprios destinos, seus próprios sonhos e desfazem, assim, a cada dia, suas falsas ilusões. (ALMEIDA, 2014, p. 17)

Nesse sentido, é válido mais uma vez retomar outro viés da leitura do mito, posto que é recorrente nos romances de literatura de autoria feminina¹⁸ o fato de a trama se relacionar à confecção de uma peça, encarnando o arquétipo de Penélope pelo mito e ideal feminino que tece, costura, trama fios, combina cores ou borda, enquanto espera. E assim o faz Rachel Jardim que também vê no tempo um desafio. Penélope o desafia, desfazendo durante a noite o que produzira durante o dia, para que o momento de decidir pelo mancebo que substituiria Ulisses não acontecesse. Assim, sua espera paciente e sua labuta intensa reproduzem e desmitificam a um só tempo as Penélopes escritoras que constroem e reconstroem mulheres laboriosas, com novas condutas.

Pudessem todas as mulheres desenvolver sua delicadeza a esse ponto, pois os misteres dos homens são brutos, não requintam o mundo. Essa delicadeza é que torna as mulheres inquebráveis, lâminas de puro aço. Resistiram assim, durante séculos, à opressão, ocupando as mãos e aguçando sua inteligência. Assim, Penélope resistiu à brutalidade de seus pretendentes. Nossa maneira de viver, hoje, é outra. Nossa resistência não se faz em casa, mas ao lado do homem, disputando o seu papel. É preciso não esquecer que possuímos esses dons superiores, essa delicadeza quase pueril, que só a nós foi dada ou a poucos homens, como Mozart, que com ela transfigurou o mundo. Podemos ser guerreiras ao lado do homem, mas nossa finura é especial, atributo nosso, dom feminino. (JARDIM, 2005, p. 120)

Essas condutas diversas, que não mais reproduzem a espera obediente, não só substituem os estereótipos cristalizados da imagem feminina, que reportam à cultura patriarcal, como também difundem essas novas posturas divulgando-as nos livros.

E, nesse sentido, tece-se a certeza do dever cumprido, embora fiquem dúvidas sobre o seu efeito e a sua recepção pela sociedade, consideradas as dissimulações, os valores ou falta deles que são duramente criticados por Rachel Jardim:

A Sentinela, obra de Lya Luft; e *Grace Marks*, do livro *Vulgo, Grace*, da escritora canadense Margarete Atwood, relacionadas ao mito de Penélope.

¹⁸ Observa-se também em autores de literatura de autoria masculina que abordam essa temática, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade ou de Carlos Herculano, na retomada do poema do poeta maior, a relação da mulher com a costura, o bordado ou a veste pronta – com o vestido.

Quem lê meus livros? Nunca os antigos amigos, as pessoas da família, capazes de ir apenas às dez primeiras linhas. Digo a uma velha amiga que joga no lixo os convites de casamento que recebo, sem abri-los. Ela fala ao marido: “Viu como são os intelectuais?” Há lugar na minha vida para envergar roupas cujo estilo há muito desprezei, sentar-me em mesas para comer comida sem gosto, observar a prosperidade estampada nos rostos? Não lêem o que escrevo, ou não me convidariam. Se me chamassem para um baile de vampiros, iria, mesmo que me chupassem o sangue e me transformassem em um habitante da morte. Minha porta esteve muito tempo aberta, procurei ter em casa seres de elite, espécimes raros, que se deleitassem com a boa comida que fazia. Como uma Virgínia Woolf desprovida dos trezentos quartos, e Vita dispondo apenas de três e uma sala, ofereci repastos a um grupo de Bloomsbury, o qual se comprimia num cômodo com poucas medidas, os pratos mal equilibrados nos joelhos. Pensava que o meu toque pessoal de elegância e delicadeza dispensava maiores espaços. Pura ilusão. O cotovelo não deve ser atropelado. Além do mais, havia mais joio no trigo, e eu mesma me encantei por pérolas falsas. Hoje quero sossego. A campanha muda, econômica, meus ouvidos, atentos a outros sons. Já tive espaços maiores, terraços dando para o mar. Agora me recolhi, e a janela aberta para as nuvens, o café da manhã, de frente para os contrafortes, dimensionam a casa. (JARDIM, 2005, p. 159-160)

No excerto apresentado, a protagonista declara a radical mudança e o amadurecimento por que passara, de modo a fechar a porta da casa que era aberta a todos e abrir a janela “para as nuvens”. Assim, discorre sobre o seu modo de agir, equipara-se a Virgínia Woolf¹⁹ e admite ter sido anfitriã, recebendo em sua casa um grupo de Bloomsbury²⁰ – como se, com essa recepção declarasse estar pronta para “conviver” com as vozes mais experientes das letras, das artes e das ciências. Esta é, portanto, uma forma de emprestar à personagem feminina uma roupagem que a torna pronta para viver sem diferenças de gênero nesse mundo em que as pessoas são hostis entre si. É como se encontrasse um modelo de autoridade feminina no mapa da sua própria vida e a ele conferisse alteridade e importância. A mudança é radical, a ponto de transitar entre os

¹⁹ Ela integrou a esfera intelectual conhecida como Bloomsbury, formada por artistas requintados, que logo depois da Primeira Guerra Mundial, se rebelaram contra as convenções literárias, políticas e sociais do período vitoriano. Suicidou e sua jornada pode ser conferida no filme *As Horas*, adaptado do romance de mesmo nome, escrito por Michael Cunningham. Nessa obra ele mistura na personagem principal aspectos de Virgínia Woolf e de sua heroína Mrs. Dalloway, retratada pela autora em um dia de sua vida, enquanto organiza uma festa.

²⁰ A região de Bloomsbury, no centro de Londres, é relacionada às artes, à ciência e à literatura, pois abriga diversas faculdades da University of London, o Senate House, que é a biblioteca principal da universidade, o Museu Britânico, além de ter sido o endereço de grandes escritores britânicos, como Virginia Woolf e o poeta William Yeats. Charles Dickens, o grande romancista da Inglaterra vitoriana, está entre esses escritores e o local em que viveu entre 1837 e 1839 é um museu que abriga a mais importante coleção de objetos relacionados ao autor. Em 2012, o museu passou por uma grande reforma e oferece agora ao visitante uma experiência mais completa.

extremos de sentir-se capaz de ir para um baile de vampiros, mesmo que lhe ‘chupassem o sangue e a transformassem em um habitante da morte’, e o de deitar no lixo os convites de casamento recebidos, sem ao menos abri-los e lê-los.

Mas o espelhamento de Elisa não decorre apenas da sofisticação e grandiosidade oriunda das letras e das artes, a sua mãe é a sua principal admiradora e conhecedora de sua obra:

Minha mãe lera meus livros e se maravilhava com eles. Eu pouco sabia disso. Minha mãe escrevia com o estilo de uma escritora. [...] Nossa alma, nossa alma que ela dizia ser mortal e que, portanto, dispunha de pouco tempo nesse mundo, não fora capaz de transpor a barreira imposta pela nossa carne. Não eram os segredos de minha mãe que me interessavam, como na infância, não era querer desvendá-la o que importava, era sim, ter podido saber a forma certa de amá-la, de poder tê-la visto na sua totalidade, de ter usado com ela todas as palavras de que eu dispunha, palavras que eu, como escritora, sabia tão bem manipular. (JARDIM, 2005, p. 214-215)

O sentimento de admiração era recíproco. Elisa confessa, nessa lembrança, o desejo infantil que possuía de desvendar a história e os segredos da mãe, desejando também compreendê-la como mulher e amá-la à altura de seu merecimento. E, na sequência, avulta o valor e a funcionalidade da palavra escrita: “foi nos meus livros que minha mãe me encontrou, quando eu estava ali tão perto dela, desde que nascera” (JARDIM, 2005, p. 215), e admite sua engenhosidade no uso da linguagem: “todas as palavras de que eu dispunha, palavras que eu, como escritora, sabia tão bem manipular” (JARDIM, 2005, p. 215), além da interação e do alcance do texto escrito, excedendo o significado da presença na relação interpessoal: “Tudo que eu fazia, quando escrevia, era manipular palavras impressas no nosso próprio ser comum, liberadas para expressar a mesma essência comum” (JARDIM, 2005, p. 215)

De maneira surpreendente, Elisa coloca-se à frente de seu tempo e apresenta-se como questionadora da condição feminina, sendo esse um dos aspectos que confere beleza à obra. Questionar a condição feminina e o papel da mulher na sociedade é uma característica intrínseca às personagens de romance de autoria feminina, visto que a contestação dos modelos tradicionais resulta em um desejo de liberdade sobre a escolha do próprio destino e de uma visão aprofundada das mulheres ao redor: “Aproveitei ao máximo o mundo feminino em que fui criada, banhei-me nele como nas águas de um lago encantado que me tornasse imune às violações infligidas pelos homens”. (JARDIM, 2005, p. 80).

A interação entre mãe e filha é significativamente centrada no bordado, mas vai além dele e é reforçada por indagação, conforme se pode depreender do fragmento: “[...] Que mais herdei de minha mãe?” (JARDIM, 2005, p. 135); ou de afirmações do tipo: “(...) nossa cumplicidade estabelecera-se muito cedo, além dos laços de sangue, além das palavras”. (JARDIM, 2005, p. 183). Não obstante o trabalho, as experiências e as memórias comuns são de três Elisa, sugerindo, talvez, que o mesmo nome assegurasse a continuidade de uma em outra(s):

[...] Então, com as mãos concentradas no trabalho, eu soltaria os fios da memória, que nos conduzem também ao mundo dos sonhos. Pois é o mundo da memória o que mais se parece com o dos sonhos, já que ambos escapam ao nosso autocontrole e se baseiam em dados que escapam à nossa atenção. Sabia que, ao executar o bordado, imagens armazenadas em escaninhos secretos ou desconhecidos, aflorariam ao sabor da noite. As rugosidades dos pés do pavão me trouxeram, de repente, a mão de minha avó Elisa pegando a fazenda e, ao mesmo tempo, sua voz dizendo: "Elisa, você precisa apertar um pouco mais o ponto!" E vejo nitidamente um *lorgnon* de cabo de tartaruga, cuja lente ampliava o tecido. (JARDIM, 2005, p. 106)

Mas essa circularidade não impede o reconhecimento de ter sido ela, a Elisa filha, a precursora de uma profissão: “Era a primeira mulher de minha família a seguir uma carreira.” (JARDIM, 2005, p. 93), além de recompor a sua própria história: casou-se, teve filhos, graduou-se em Direito, participou da história política do Brasil de seu tempo, mas a escrita é que constituiu seu verdadeiro ofício:

[...] Meu encantamento não foi decorrente do sucesso. Foi de ter conseguido descobrir minha forma de expressão. Nunca me imaginara escritora, embora isso fosse fácil de suspeitar, pela maneira com que, desde criança, procurava palavras que aprisionassem a vida. Ou pela minha forma peculiar de transformar tudo em literatura [...] Só mais tarde descobri o quanto isso nos isola do mundo pois exige de nós uma vida paralela, fazendo-nos viver com a atenção dividida. Descobri, também, com o tempo, que nossa linguagem, para nós tão importante, interessa a pouquíssimos seres no mundo, que a forma como escrevemos e o que temos a dizer tem, na verdade, pouquíssima repercussão. Pensava que ser escritor era a maravilha das maravilhas e não me julgava digna. Hoje sei que fazemos um grande esforço para muito pouco, mas temos que continuar a fazê-lo, porque não podemos ser diferentes. E também, esse poder que tem a palavra de aclarar a vida, me faz prosseguir teimosamente, porque sei que esta é a forma de que disponho para alcançar alguma verdade. (JARDIM, 2005, p.124-125)

Diversamente às mulheres de seu tempo, que viviam alheias às informações, à política, aos bancos escolares e às viagens, tanto D. Nhanhá quanto D. Elisa eram

detentoras de uma cultura refinada, conhecedoras, cada uma a seu modo, da realidade em que viviam e do mundo que as cercava.

Nem mesmo a labuta de D. Nhanhá e os compromissos que lhe foram impostos pela vida, contando já mais de 50 anos, deixando-a absorta nos afazeres domésticos, nas compras e nos cuidados com o marido que retornara a casa, reduziam-lhe as atividades socioculturais e políticas.

Viva, entregava-se com entusiasmo à vida, que lhe parecia bela e nobre. Desde muito jovem, lia com a maior avidez tudo o que lhe caía nas mãos. Apesar do trabalho em casa, que não era pouco, diariamente reservava um tempinho para ler O Correio da manhã. Conhecia tão bem as intrigas da política local quanto qualquer dos seus chefes e, não raro, em suas discussões com eles, deixava-os surpresos pela sua vivacidade e argúcia. [...] Tinha uma enorme sede de saber, adorava ler, principalmente romances. Tentou mesmo escrever um, que abandonou, depois, inacabado. (CARDOSO, 2007, p. 148-149)

Retomando o final da citação de Jardim (JARDIM, 2005, p. 124-125), página atrás, que finaliza com a expressão “para alcançar alguma verdade”, quanto à liberdade sexual e política, nos anos 1960-1980, observa-se que, em verdade, ambas as protagonistas fazem um apanhado dos momentos históricos. Essa época, decisiva para as mudanças sociopolíticas e culturais brasileiras, é abordada historicamente como Anos Dourados²¹: Os anos que antecederam a década de 1960 são narrados por Maria Helena Cardoso entremeando neles a sua relação afetiva com Hans:

O Nacional-Socialismo começava a ganhar força na Alemanha, Hitler inflamava o povo com seus discursos enérgicos e apaixonados tendo em vista uma Alemanha grande e reunida. Não havia alemão que não vibrasse, que não esperasse ansioso o triunfo do Nazismo, e Hans foi contaminado por aquele delírio que acometeria a todos.
[...]

²¹ Período pós-guerra a partir dos anos 50, em que os jovens começaram imitar James Dean e sua juventude transviada. Na música os moderninhos dançavam o rock and roll e o twist com seus topetes caídos na testa. As indústrias da música e do cinema tornaram-se extremamente poderosas e influentes. Tanto na música quanto no teatro, tem início uma série de protestos. A arte ganha tons revolucionários e contestadores. Isso se deve muito ao cenário exterior, nos Estados Unidos, a literatura de Jack Kerouac, os movimentos feministas, as viagens psicodélicas comandadas por Timothy Leary e os movimentos civis a favor dos negros também influenciaram os jovens brasileiros. Iniciavam-se os festivais de música brasileira que revelaram compositores de talento como Vandré, Torquato Neto e Alciole Carlos. Roberto e Erasmo Carlos iniciavam a carreira e também houve o surgimento dos Novos Baianos e do Tropicalismo. Outra manifestação importante no campo musical foi a Bossa Nova. (Adaptado de <http://www.infoescola.com/historia-do-brasil/anos-dourados/>)

Hans aos poucos se transformava num verdadeiro fanático, fazendo-me perder as poucas esperanças que pudesse ter. Seu único interesse era a política nazista, o destino glorioso da pátria.

[...]

Continuávamos a sair juntos, indo a cinemas, à praia, ele frequentando minha casa à noite. Longas horas conversávamos na varanda, não o que meu coração queria, mas sobre o destino grandioso da Alemanha, o seu domínio sobre o mundo. (CARDOSO, 2007, p. 329-331)

Observa-se pelos excertos que Maria Helena demonstra tendência a calar sua opinião a respeito do movimento, por submissão e medo de abalar a relação amorosa, caso demonstrasse não estar afeiçoada ao fanatismo do parceiro.

Entretanto, se ela, de um lado, acuava-se e calava seu posicionamento diante de Hans, no que tange à política, de outro, a mãe não lhe passara tal exemplo, posto que o pai era a favor do governo de Getúlio e D. Nanhá era contrária. Ademais, a família esteve diretamente envolvida na participação política, na mais atuante militância, vivendo requintes de heroísmo, principalmente por parte da mãe, quando da consequência de ter um filho preso: “ – Que tolice, esconderam de mim que Dalton foi preso ontem, fiquei sabendo de tudo, encontrei Dona Sara na igreja e ela me contou. Por que essa bobagem de não me dizerem nada?” (CARDOSO, 2007, p. 528). Mediante a resposta de que fora a omissão recomendada pelo filho Dauto, salienta: “– Pelo contrário, estou até muito honrada por ter um filho preso por esse motivo. Pena é que Getúlio não me mande para a cadeia também”. (CARDOSO, 2007, p. 528)

Outros mapeamentos da participação, do conhecimento e da interação política da mulher, já com um desempenho muito além dos afazeres domésticos, são assim descritos por Maria Helena, de certo modo, envaidecendo-se da postura política feminina, ainda rara, praticada por sua mãe:

Acompanhara todas as campanhas da república e sistematicamente era contra o governo. No tempo da campanha civilista, papai era a favor do Marechal Hermes e ela, ardorosa partidária de Rui, discutindo sempre com ele por essa razão. Foi esse mesmo espírito de oposição que a fez aderir com o maior entusiasmo à Revolução de 30. Não se conformava com os vícios da República velha, a intromissão do presidente na escolha do candidato à sucessão irritava-a profundamente. Acreditava que só uma revolução poderia operar uma mudança radical dos nossos costumes políticos, moralizando a desonestidade reinante. Entretanto, depois da Revolução de 30, das mais entusiasmadas partidárias, passou em pouco tempo a desconfiar da pureza das intenções de Getúlio. (CARDOSO, 2007, p. 526)

Difícil conceber um desejo feminino de que houvesse uma revolução para operacionalizar uma mudança radical nos costumes políticos, a fim de moralizar a ‘desonestidade reinante’. Trata-se, pois, de um espírito revolucionário, muito aguçado para as senhoras de sua época e de sua idade, sendo mãe de filhos casados e com a família criada. Provas ainda mais audaciosas de sua conduta são assim descritas:

Uma ocasião, indo a Belo Horizonte visitar uma das filhas, preparou farto material clandestino de propaganda contra o Governo para levar e distribuir entre o povo da capital mineira. Tendo sido prevenida de que os viajantes estavam sendo revistados antes de pegarem o avião, coseu tudo que pôde no forro de seu casaco de frio, e enquanto o fazia, ria-se na maior satisfação.

Até seus últimos dias de lucidez leu jornais, discutiu e tomou parte em tudo.

Apaixonada pela bravura de Carlos Lacerda, não perdia nenhum dos seus discursos, como já o fizera antes com seu pai, Maurício de Lacerda, de quem fora grande admiradora quando de sua atuação na Câmara dos Deputados.

Já em visível declínio, quase sem memória em virtude da arteriosclerose cerebral adiantada, confundia Dauto com Carlos Lacerda. Para ela ambos eram uma só pessoa e muitas vezes conversava com o filho como se ele fosse o jornalista. Além de suas qualidades e dos dotes oratórios que a fascinavam, o que mais admirava nele era o homem valente, capaz de atos de coragem que a eletrizavam. Era a mesma admiração que durante a vida inteira a mantivera presa ao marido, a despeito das suas infidelidades. (CARDOSO, 2007, p. 527-529)

Desfilam no texto autobiográfico, além de fatos e nomes de políticos, jornalistas, e do envolvimento familiar, o costumeiro respeito pelos mortos que ainda hoje é peculiar aos mineiros:

Adversária intransigente de Getúlio Vargas, apiedou-se dele quando do seu trágico suicídio. Recebeu a notícia da sua morte, estarrecida, silenciando a partir daquela data. Não fez mais nenhum comentário a seu respeito, e quando alguém tocava nele na sua frente, fazendo qualquer crítica aos seus atos, dizia: – Não falem mais nisto, o homem já morreu. (CARDOSO, 2007, p. 528-529)

O espírito de democracia e o desejo de liberdade são inerentes ao ser humano e motivam lutas quando ameaçados. O período de manifestações em que mais se intensifica foi esse que permeia os anos 50; um pouco antes e depois, sempre.

Nos anos 1980, ainda tem eco o propósito de emancipação e liberdade que, ainda hoje, constitui pauta de lutas, e leva mulheres a romperem com seus maridos e a instaurarem um grito de liberdade, juntando-se nesse pacto a outros grupos de excluídos, como o dos homossexuais. Naquela época, fora publicado o livro de Rachel Jardim, em que ficção e realidade se misturam, abrindo alas para se tratar das questões de separação conjugal e de recomeços. Nesse sentido, Elisa revela que a liberdade assumida pelas

mulheres extrapolava os limites morais, de modo que nem havia preocupação em privar os filhos de assistirem a cenas promíscuas.

Estávamos em 1960, época de grande liberdade sexual e política. As mulheres começaram a romper seus casamentos e, num grupo avançado que passei a frequentar, grassava uma total liberdade sexual. As mulheres tinham rompido com suas famílias, seus maridos e homens diversos frequentavam a cama do casal ainda presente nos quartos, sem que se preocupassem em escondê-los da visão dos filhos. (JARDIM, 2005, p. 141)

Nomeia pessoas cujos nomes verídicos estiveram na mídia da época, e entre eles menciona Leila Diniz, Liliane Lacerda e Lúcio Cardoso com suas particularidades próprias da geração “ávida da beleza feminina”, somando-se ao grito de liberdade até então sufocado:

Leila Diniz, uma mocinha de dezesseis anos, saía de casa e, sustentando-se com seu modesto salário de professora num jardim de infância, começava, com determinação, a perseguir sua própria vida. Liliane Lacerda de Menezes, musa daquela geração ávida da beleza feminina, vivia pouco tardiamente e até as últimas consequências, o desespero sartriano, criando uma expressão que viria a ser uma espécie de sinete dessa geração ipanemense: fossa. Tudo ainda muito confuso, mas o estandarte da liberdade sexual desfraldado pelas mulheres, abriu caminho para o da liberdade política, logo a seguir levantado. Eram estágios diferentes de liberdade e sentia-se o gosto dela até no vinho que enchia os copos altos de bacará da mesa de Liliane, os quais, depois de esvaziados, eram quebrados simbólica e ritualisticamente por Lúcio Cardoso. No rastro da liberdade sexual feminina, os oprimidos homossexuais masculinos da zona sul começaram a se mostrar em bares e pontos de encontro que surgiram fervilhantes. [...] Quase todos vinham de uma classe social elevada, de modo que tudo se fazia sem vulgaridade, dentro da mais completa boa educação, apesar dos palavrões que começavam a ficar em moda e a integrar, quase como uma sofisticação, a linguagem. Todos muito engraçados, apesar da angústia latente, solidários. (JARDIM, 2005, p. 142)

Na pessoa de Elisa, os dados profissionais de Rachel Jardim, somados a sua competência, destoam daqueles das demais pessoas que integram o grupo, aparentando-se alguns bem mais jovens, vivendo de mesadas, diferentes da “profissional liberal”, todos com o mesmo ideal diante da Revolução de 64.

O fato de eu trabalhar num escritório de advocacia famoso e ser considerada uma profissional competente causava certo espanto. Os que ali não viviam de mesada, do dinheiro de suas famílias ou do produto ainda incipiente da venda de seus trabalhos artísticos, eram jornalistas, atores de teatros e nenhum exercia o que era considerado “uma profissão liberal”. Eram quase todos mais moços do que eu, sobretudo os homens, pois muitas mulheres desquitadas, na minha faixa de idade, frequentavam o grupo. Conheci Otávio, um bom poeta, oito anos mais moço do que eu, com quem passei a viver. Uma geração em disponibilidade, que se engajou depois de corpo e alma à revolução

de 64, testada brutalmente em sua coragem e dispersa sem que pudesse ter dado frutos. (JARDIM, 2005, p. 142-143)

Tratando-se de sociedade, tanto para a vida coletiva quanto para a individual, é preciso observar costumes e normas. Na sociedade brasileira, que preserva muito os valores monogâmicos e patriarcalistas, especialmente “contra” a mulher, considerada “sexo frágil”, até então (anos 60 e 80), a separação constituía tema polêmico e mal se falava de divórcio. Mulheres descasadas eram aceitas com restrição em poucos ambientes familiares e, ou sociais. Assumir o final do relacionamento consistia em ousadia. Raramente, livros e outras mídias de maior alcance abordavam o tema. Ambas as protagonistas desvencilharam-se de suas relações, sendo que Maria Helena nunca se casara nem tivera filhos.

Já na autobiografia, Maria Helena ainda se prende a alguns valores familiares, de modo que, sabendo que Hans, depois da ida para a guerra, regressara à pátria comprometido, e, tempos depois, sabendo por ele próprio que a então esposa estava grávida, rompe decisivamente o romance que nutriram por cerca de uma década, nestes termos: “A grande paixão de 10 anos, que nos tinha feito chegar quase à perfeição da telepatia, tamanha a força que nos unia, terminava daquela forma de cansaço. Nada mais tínhamos um para o outro senão cansaço, cansaço”. (CARDOSO, 2007, p. 396). Assim, sufoca o seu sentimento de amor, pois depois desse rompimento chegara a lhe telefonar sem aguardar resposta, espreitara-o por ocasião da guerra, obtivera retribuído o seu furtivo olhar e se foi na certeza de que “assim acabou-se o nosso amor como quase todos os amores da vida: de mansinho, sem que percebêssemos, aos poucos. Gastou-se com o sofrimento, o uso; gastou-se, morreu”. (CARDOSO, 2007, p. 398).

O rompimento da união de Elisa com Pierre decorrera da perda de interesse entre eles e partiu dela o pedido de separação. Ela dedica-se à escrita e se permite não abandonar a sua sensualidade e sensibilidade de mulher, nutrindo entusiasmo ou paixão por vários homens, até que se cansa e passa a voltar-se para si mesma de modo mais solitário.

Já o casamento de Dona Elisa bem como a sua dedicação ao bordado do penhoar passaram por uma fissura, quando recebera o telefonema anônimo, contando que Dr. Bernardo mantinha uma relação de anos e um filho com Helena Dias. D. Elisa interrompera o bordado e desistira de vestir o penhoar:

[...] Agora quero falar do nosso bordado. Nunca mais o retomei. Deixei de ser aquela mulher que ia vestir o penhoar chinês. E, no entanto, enquanto o bordávamos, tudo me parecia tão perfeito! A casa, os objetos, os filhos, a ordem doméstica, um marido a quem estava ligada para a vida inteira. Não pedia mais nada à vida e dispunha de todas as garantias. Olhei para meu pavão pela metade e pensei: um momento perfeito! [...] Cheguei a pensar um dia em retomar o trabalho, não mais para compor com ele um penhoar e sim outro objeto de adorno qualquer. [...] Os pavões, a partir daí, sempre me pareceram letais, enganosos no seu excesso de beleza. Nunca mais retirei o penhoar da arca onde o guardara. Você ainda o encontrará por aí, a fazenda rota, pois quanto tempo se passou depois disso? (JARDIM, 2005, p.212)

Não há dúvida de que a notícia atingiu plenamente os valores familiares de Dona Elisa que passa a ter na casa da Vila Elisa sua referência de vida, embora continue viajando e mantendo a amizade com Álvaro até a morte dele. Retoma outros bordados, mas pavões – o principal elemento do risco do penhoar – nunca mais.

Já para Elisa protagonista os atos de bordar e de escrever servem para preencher o vazio; bordar é viajar: “[...] Vou ter meu lugar, em solidão. Conheci a China muito jovem e depois disso familiarizei-me com os lugares. Estou bordando agora, na minha própria sala e vejo minha mãe na Vila Elisa, há muitos anos.” (JARDIM, 2005, p. 129). Bordar é como olhar-se no espelho: “[...] Sou tantas que não me reconheço.” (JARDIM, 2005, p. 129-130). É como se o bordado representasse um livro de recordações e um álbum de fotos velhas a partir do qual Elisa reestrutura o seu fazer literário e a sua própria vida.

É Bernardo que sugere à protagonista a identidade de sua escrita com a de sua mãe, em conversa sobre a carta: “Dona Elisa poderia ter sido o quê? Poeta, romancista, escritora [...] Talvez pudesse ter sido mesmo escritora”. (JARDIM, 2005, p. 252)

Entre outras divagações e mostras de liberdade e autossuficiência para assumir os rumos de sua vida e de seus sentimentos, como mencionado linhas anteriores, Elisa nutre entusiasmo ou paixão por vários homens, de modo que naqueles anos 80 admite, “sem culpa e sem pudor” que:

No verão no Rio segui a trilha ardente dos sentidos e me vi, um dia, num quarto de hotel, com um desconhecido de pele queimada, a consumir-me. Saí para a rua com o corpo ainda úmido do chuveiro, os cabelos molhados, refrescada. Não experimentei nenhum remorso e, se meu corpo passou mais tarde a repelir essas aventuras, foi porque retomou seu depuramento natural, sua exigência de refinamento voltou a prevalecer sobre aquelas urgências de verão. Ter podido sentir, como um jato, minha própria sensualidade foi, contudo, uma experiência revigorante. (JARDIM, 2005, p. 130)

No livro de Rachel Jardim, as diferenças e dificuldades dos relacionamentos com o sexo oposto são tratadas por mãe e filha com naturalidade e sem rancores. Elas estabelecem uma aliança com as figuras masculinas que lhes foram adversas, de modo que Dona Elisa despede-se afetivamente do marido, no leito de morte – e Elisa se transforma em seu encontro com o meio-irmão Bernardo Zerbini, passando a ver nele as qualidades do pai que com esse filho convivera, dele fora amigo e companheiro; calor humano este que não vivenciara com esse mesmo genitor. Ambas, mãe e filha, conhecem e consideram o peso das normas e regras da sociedade patriarcal, que impusera a Bernardo Salles uma vida, senão dividida, repartida com a primeira família.

Nas duas obras, as mulheres buscaram um caminho próprio, traçaram um rumo por si mesmas, desvelando novelos e desembaralhando linhas como Penélope, mas sem deparar ao menos com um desfigurado Ulisses, e, assim, alargaram a extensão do espaço em que nasceram, e serviram e servem de exemplo a mulheres que meio século mais tarde ainda não aprenderam ou experimentaram a realização como elemento fundamental de sua própria existência.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os objetivos de se estudar e de conhecer boa parte do que já se analisou da escrita sobre Maria Helena Cardoso e Rachel Jardim e de suas respectivas obras *Por onde andou meu coração* e *O Penhoar chinês* foram satisfatoriamente contemplados neste estudo, permitindo realizar-se, no novo viés de investigação, o cotejo entre as referidas narrativas, bem como situar importantes reflexos na interação texto-leitor.

Reflexos esses que evidenciaram diferenças formais e de conteúdo, marcas de textualidade recorrentes e, ou divergentes, a exemplo dos gêneros a que pertencem, semelhantes pela subjetividade e introspecção da primeira pessoa e diversos na apresentação dos relatos autobiográfico e ficcional, reunindo aspectos e características de ambiente, de épocas e de escritas, apontando para a edificação de um conjunto de análises altamente expressivo.

A investigação guiada pela interpretação possível às intenções expressas pelas vozes narrativas, a partir do contexto social e da época em que foram escritos, permitiram realizar a leitura plural dos textos literários, alcançando-se o preenchimento de lacunas, com o olhar direcionado ao diálogo das obras com estudos da Psicologia e com o espaço em que a Sociologia estuda o comportamento humano, conforme os processos que interligam os indivíduos e o seu fazer.

Da Psicologia, verteram-se os principais mecanismos de compreensão do processo cognitivo que permitiu às autoras a produção de suas obras, valendo-se da memória. Da Sociologia, a apreensão dos comportamentos e das mudanças, a partir da interação e da reflexão, pautada ainda nas concepções literárias, históricas e filosóficas que descrevem a ação humana e o seu aperfeiçoamento desde os primórdios, incluindo-se os mitos e a simbologia que a explicam.

O espaço social e o da domesticidade é o eixo condutor das buscas propostas. É onde se encontram a casa – o espaço da mulher, e a rua – o espaço do homem, com todas as possibilidades de convergências que levam a labirintos. O espaço da casa é onde tecem, altivas e artífices, as mulheres.

Não se há de desvincular a costura e o bordado do percurso da narrativa autobiográfica e do romance autoficcional revisitados neste estudo. Um percurso em que a vida e a sua algoz dialogam e desnudam os conflitos existenciais das protagonistas e dos familiares, principalmente.

A afirmação feminina na literatura dos anos 1960-1980 manifestou-se em diversas obras e autoras, estando presente nos livros estudados, de modo que novas escolhas, valores, modos de vida e de agir, assumindo desejos em relação a si mesma e a outras pessoas passam a ser cultivados e assumidos publicamente.

A reflexão intimista perpassa as páginas de ambas as autoras, embora se vislumbre um traço diametralmente oposto quanto ao início e ao fechamento dos livros.

Maria Helena inicia seu relato com um tempo bem demarcado, aos sete anos, e com um fato consumado; a primeira saudade. A partir de então, clama pelas dificuldades vivenciadas, por conta da instabilidade financeira da família. Nesse ponto, entram a costura da mãe e da avó e o bordado das tias como atividades redentoras. Entre costuras e bordados, saudades e lembranças caminham nostalgicamente até o arremate que ocorre com a dúvida sobre morrer ou viver, embora constate que viver vale a pena, mas sendo a morte certa, que pudesse ser doce, no jardim, silenciosamente com a garantia de uma nesga no céu.

Já Rachel Jardim, inicialmente, empresta sua voz à protagonista Elisa para que reflita sobre o significado do tempo. O tempo é uma incógnita, às vezes aprisionável, noutras fluido e solto. Assim, recuperar o tempo e retomar o bordado situam-se na mesma ordem de significado de resgate da memória. A cada vez que Elisa retoma o bordado é como se essa tessitura fosse essencial para prosseguir reconstruindo sua história e perpetuando suas lembranças, tanto que se assume, derradeiramente, como herdeira dos mortos e se prepara para retomar o bordado.

Foram muitos os fios que se desenrolaram, transformando-se em tapetes que conduziram a muitas costuras encobertas pelos bordados maiores que as artífices das letras conceberam. Um primoroso artesanato que colhe do individual e do coletivo o que um tempo e um espaço singularmente organizados podem oferecer a partir do que lhes permite um passeio pela memória.

Memória que, na autobiografia, está representada pelo baú de costura onde repousam linhas, agulhas e matizes que, manuseados incessantemente, produziram riscos, costuras e bordados que agora repousam silentes, arrematados no nó que a tranca em laço guarda de inúmeras descobertas e achados melancolicamente sussurrados e dolorosamente compreendidos no decorrer de uma vida.

E que, na ficcionalidade engenhosa, reúne e organiza aviamentos e materiais diversos, em caixa aberta, ladeada por outro estojo de preciosas e úteis ferramentas, onde

o nó inicial tantas vezes se desfaz para que se burilem novos riscos e outros bordados abertos a novos pontos e promissores traçados, encontrando-se o melhor fio da maior meada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. In: JARDIM, Rachel. *Encontro Marcado*. Prefeitura do Rio/Cultura. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: http://encontromarcado.net/sec_perfil.php?id=15&type=2 Acessado em 08 de agosto de 2014.

ALMEIDA, Ângela Mendes de et alii. *Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/UFRRJ, 1987.

ALMEIDA, Lélia. Departamento de Letras da UNISC-Brasil. Linhagens e ancestralidade na literatura de autoria feminina. *Revista eletrônica Ângulo*, 117, 2009, p. 11-17. <http://www.fatea.br/ângulo>.

ALMEIDA, Lélia. *Genealogia feminina em O penhoar chinês de Rachel Jardim*. In: JARDIM, Rachel. *O penhoar chinês*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; FUNALVA, 2005.

ALMEIDA, Lélia. *Genealogias femininas em O penhoar chinês de Rachel Jardim*. n. 24. Espéculo. UCM. Disponível em: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero24/genealog.html> Acessado em 08 de dezembro de 2014.

AMANN, R. *A terapia do jogo de areia: imagens que curam a alma e desenvolvem a personalidade*. São Paulo: Paulus, 2002.

AYALA, Walmir. In: CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. André João Antonil. São Paulo: Hucitec/UnB, 1987, p. 3.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Textos escolhidos por Gilles Deleuze. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BIERLEIN, J. F. *Mitos Paralelos*/J. F. Bierlein, tradução Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BOLEN, J. S. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1990.

BONAVENTURE, Léon. *Prefácio à edição brasileira*. In: JUNG, C. G.. *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Círculo do livro S. A., 1963.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 15. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Maria Helena Cardoso: um teto não todo seu*. In: CASTELO BRANCO, L.; BRANDÃO, RUTH, R. S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BURKE, P. (org). *A Escrita da História*. São Paulo: UNESP, 1992.

CAMPBELL, Graham James. *Coleção grandes civilizações do passado, os vikings* (Cultural Atlas of the vikings world), Folio, 2006.

CAMPELLO, Myriam. In: JARDIM, Rachel. *Encontro Marcado*. Prefeitura do Rio/Cultura. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: http://encontromarcado.net/sec_perfil.php?id=15&type=2 Acessado em 08 de agosto de 2014.

CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

CARDOSO, Maria Helena. *Sonata perdida*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1979.

CARDOSO, Maria Helena. *Vida-vida*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973.

CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. Ed. Mestre JOU. São Paulo, 1970.

CASTANHEIRA, Cláudia. *Escritoras brasileiras: percursos e percalços de uma árdua trajetória*. Disponível em: <http://www.unig.br/cadernosdafaef/ARTIGO%20CADERNOS%208%20CLAUDIA%20CASTANHEIRA.pdf>. Acessado em: 22-12-2014.

CASTELO BRANCO, Lúcia. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva...[et al.]. 7. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CLARKE, J. J. *Em busca de Jung*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

COLONA, Vincent. *Autofictions et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristram, 2004. n. 14, Ano 11, 2012, Dossiê, v. 4, p. 13.

COSTA LIMA, C. (org.). *A Literatura e o Leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

DAMASCENO, Beatriz dos Santos; Cardoso, Marília Rothier. *Lúcio Cardoso e a experiência-limite com o corpo e a escrita*. Rio de Janeiro, 2010. 135 p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

DAMASCENO, Beatriz. *Memórias de irmãos: uma escrita de parceria e contágio*. Anais do 5º. Encontro Nacional de Professores de Letras e Artes, Campos dos Goytacazes, de 19 a 21 de outubro de 2011 [recurso eletrônico]. Coordenação de Analice de Oliveira Martins [et al.] - Campos dos Goytacazes: RJ, 2011.

DAMATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua; espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

DAMATTA, Roberto. *A família como valor: considerações não familiares sobre a família brasileira*. In: ALMEIDA, Ângela Mendes de et alii. *Pensando a família no Brasil: da colônia à modernidade*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/UFRRJ, 1987.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. 6ª ed. São Paulo: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELGADO, Érica. In: JARDIM, Rachel. *O penhoar chinês*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; FUNALVA, 2005.

DOUBROVSKY, Serge. *Os pingos nos ii*. In: JEANNELE, Jean-Louis, VIOLET, Catherine (org). *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, 2007.

EDINGER, E. F. *Ego e arquétipo*. São Paulo: Cultrix, 1990.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memória social: novas perspectivas sobre o passado*. [Trad. Telma Costa] Lisboa: Teorema, 1992. 278 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio eletrônico – Século XXI*. 2001.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Obras completas. Livro 11: Metapsicologia. ESB. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva S.A., 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2006.

GONDAR, Jô. “Memória individual, memória coletiva, memória social”. *Morpheus. Revista Eletrônica de Ciências Humanas*. UniRio, Rio de Janeiro. Ano 8, n. 13, 2008, ISSN 1676-2924.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 1990.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Centauro, 2004.

HALL, Calvin. *Primer Jung: Psychology*. Ed. Mentor Boot: 1973.

ISER, W. A interação do Texto com o Leitor. In: COSTA LIMA, C. (org.). *A Literatura e o Leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad.: Joannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad.: Joannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

JARDIM, *Os anos 40: a ficção e o real de uma época*. 5 ed. Juiz de Fora: Funalfa Edições/Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2003.

JARDIM, Rachel. *Cheiros e ruídos*. 2. Ed., Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1982.

JARDIM, Rachel. *Encontro Mercado*. Prefeitura do Rio/Cultura. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: http://encontromercado.net/sec_perfil.php?id=15&type=2 Acessado em 08 de agosto de 2014.

JARDIM, Rachel. *O penhoar chinês*. 4. edição. Editora José Olympio. Rio de Janeiro. 1990.

JARDIM, Rachel. *O penhoar chinês*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; FUNALVA, 2005.

JARDIM, Rachel. *O penhoar chinês*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

JARDIM, Rachel. *Vazio Pleno: relatório do cotidiano*. Rio de Janeiro: IMAGO EDITORA LTDA, 1976.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. De Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais da Poesis, Aesthesis e Katharsis*. IN: LIMA, Luis (org.) *A literatura e o leitor – textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JUNG, C. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

JUNG, Carl G. *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Círculo do Livro S. A., 1963, p. 270.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LACERDA, Lílian de. *Álbum de Leitura: memórias de vida, histórias de leitoras*. São Paulo: UNESP, 2003.

LEJEUNE, Philippe. *L' Autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

LISPECTOR, Clarice. *Lúcio Cardoso*. In: CARDOSO, *Vida-vida*, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1973, p. ix.

LISPECTOR, Clarice. *Lúcio Cardoso*. Publicado originalmente em 11 de janeiro de 1969, no *Jornal do Brasil*.

LOPES, Chico. Entrevista feita por Chico Lopes a Rachel Jardim. *RACHEL JARDIM fala de sua vida literária: “sou um duende mineiro”* – Site: Verdes Trigos. Disponível em: http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=982. Acessado em: ago. 2014.

LOURO, G. L. (Org). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MACHADO, Ana Maria. In: XAVIER, Elódia. *A Casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012, p. 9-10.

MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia sobre textos e têxteis. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, set./dez. v.17, n. 49, p. 173-197, 2003.

MACHADO, Luiz Toledo. *Tempo e Antitempo na ficção*. In: CASTAGNINO, Raúl H. *Tempo e expressão literária*. Trad. Luiz Aparecido Caruso. Ed. Mestre JOU. São Paulo, 1970.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

MAIA, Cláudia J. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral*. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2011.

MAIA, Cláudia J. *Representações femininas e escrita de si na literatura de Maria Helena Cardoso*. In: *A mulher na literatura e outras artes*. Comunicações apresentadas no I Congresso Internacional de Cultura Lusófona Contemporânea. Ebook. Org.: MENDES, Teresa; CARDOSO, Luís. Instituto Politécnico de Portoalegre – Escola Superior de Educação, Portalegre, 2013.

MALUF, Marina. *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliano, 1995, p.82.

MATOS, Rui Carlos de. JARDIM, Rachel. *Encontro Mercado*. Prefeitura do Rio/Cultura, em 20.07.1980. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: http://encontromercado.net/sec_perfil.php?id=15&type=2 Acessado em 08 de agosto de 2014.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos Escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo. Editora USP, 1992, p.10.

MOTA, Paulo Rogério. *Ideias iniciais acerca da Psicologia de Jung*. Disponível em: <http://www.euniverso.net.br/mundo-psi/euniverso-junguiano/ideias-iniciais-acerca-da-psicologia-de-yung/> Acessado em 10-07-2014.

NEUMANN, *Amor e Psique: uma contribuição para o desenvolvimento da psique feminina*. São Paulo: Cultrix, 1990.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. Editora Ática S. A., 1988.

O fio de Ariadne – Histórias mitológicas. <http://animaestudosfilosoficos.blogspot.com.br/2012/02/o-fio-de-ariadne-historias-mitologicas.html> Acessado em 10-07-2014.

PARISI, Silvana. *Separação amorosa e individuação feminina: uma abordagem em grupo de mulheres no enfoque da psicologia analítica*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação e Psicologia, Instituto de Psicologia da Universidade São Paulo, HQ 1206-1216, São Paulo, 2009.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, EDUSC, 2005.

PRAVAZ, Susana. *Três estilos de Mulher: a doméstica, a sensual, a combativa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Rachel Jardim relança em Juiz de fora “O penhoar chinês”. *Jornal da Prefeitura de Juiz de Fora*. <http://www.pjf.mg.gov.br/noticias/view.php?modo=link2&idnoticia2=3157>
Acessado em 07-10-2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

REIS, Roberto. *Vidros de Loção – uma incursão pelas memórias de Maria Helena Cardoso*. In: *Revista O eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 6, Belo Horizonte: UFMG, 1988.

REIS, Vera Lúcia dos. *À imitação de um risco de bordado*. In: Xavier, Elódia. *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Org. Elódia Carvalho de Formiga Xavier. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

REMÍGIO, Ana. *A escrita memorialística em Vida-vida, de Maria Helena Cardoso*. In: *Revista de Letras*, no. 27, v. 1/2, jan/dez, 2005.

ROCHA, Enilce do Carmo A.; PEREIRA, Édimo de Almeida. *A memorialística feminina no romance Os anos 40, de Rachel Jardim*. *IPOTESI*, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 135-145, jul/dez. 2009.

SANFORD, J. A. *Os parceiros invisíveis: o masculino e o feminino dentro de cada um de nós*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1987.

SANTIAGO, Silviano. "Meditação sobre o ofício de criar". Aletria. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silviano%20Santiago.pdf Acesso em: 30 de jul de 2012 (2008).

SANTO AGOSTINHO, *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1941. Livro IX.

SANTOS, P. B. Aspectos do romance histórico em Erico Veríssimo. In: *O eixo e a roda*. v. 11, UFMG: 2005.

Secretaria da Educação. *A mulher na sociedade contemporânea*. Dia a dia da Educação. Portal: Governo do estado do Paraná. Disponível em: <http://www.sociologia.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=417>. Acessado em; 20-01-2015.

SIEGFRIED. *Siegfried*. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Consult. 2014-07-28]. Disponível na www: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$siegfried](http://www.infopedia.pt/$siegfried)>. Acessado em 13-07-2014.

SILVA, Talles de Paula. *O que dizem os escritores sobre a definição do que se tem chamado de autoficção*. UFJF. *Palimpsesto*, n. 14, ano 11, 2012.

SOARES, Carmen. *O mito de Ariadna*. Um Arquétipo Grego-Latino da condição humana. *Humanitas*
http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas58/03_Carmen_Soares.df
Acessado em: 10-07-2014.

STEVENS, Anthony. *Jung: sua vida e pensamento: uma introdução*. Trad. Atílio Brunetta. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

TAVARES, C. R. da S. *A perspectiva da mulher como resistência às configurações ideológicas do ditador latino-americano: o romance de Julia Alvarez e de Mario Vargas Llosa*. (Tese de Doutorado) Porto Alegre: UFRGS, 2007.

VIANA, Maria José Motta. *Do sótão à vitrine: memórias de mulheres*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

VICENZI, Rosalina Rodrigues de. Solidão: a ortodoxia temática de Rachel Jardim. In: JARDIM, Rachel. *O penhoar chinês*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; FUNALVA, 2005.

VIEIRA, Newton. Entrevista. Escritora criada em Curvelo inspirou Paulinho da Viola. *Jornal o Sinal*. 2013. Disponível em www.osinal.com.br, transcrito em: <http://www.otempo.com.br/cmlink/araguari-1.651320>, Acessado em 15 de agosto de 2014.

VILAIN, Philippe. *L'Autofiction en théorie suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. Chatou: Les Editions de la transparence, 2009.

VILELA, Andréa. *Escreve-se uma vida*. Prefácio à 4. Edição. In: CARDOSO, Maria Helena. *Por onde andou meu coração*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

WOOLF, Virginia. *Las mujeres y la narrativa*. In: *La torre inclinada*. Barcelona: Editorial Lumen, 1977.

WOOLF, Virginia. *Un cuarto propio y otros ensayos*. Buenos Aires: A-Z Editora, 1993.

XAVIER, Elódia. *A casa na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres, 2012.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória Universidade Federal do Rio de Janeiro, Ano 3, v. 1, 1999. Disponível em: http://www.litcult.net/revistamulheres_vol3.php?id=225. Acessado em 15-01-2015.

XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Org. Elódia Carvalho de Formiga Xavier. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXOS

ANEXO A – Crônica de Lispector para Lúcio Cardoso

Lúcio Cardoso

Clarice Lispector

Lúcio, estou com saudade de você, corcel de fogo que você era, sem limite para o seu galope.

Saudade eu tenho sempre. Mas, saudade tristíssima, duas vezes.

A primeira quando você repentinamente adoeceu, em plena vida, você que era vida. Não morreu da doença. Continuou vivendo, porém era homem que não escrevia mais, ele que até então escrevera por uma compulsão eterna gloriosa. E depois da doença, não falava mais, ele que já me dissera das coisas mais inspiradas que ouvidos humanos poderiam ouvir. E ficara com o lado direito todo paralisado. Mais tarde usou a mão esquerda para pintar: o poder criativo nele não cessara.

Mudo ou grunhindo, só os olhos se estrelavam, eles que sempre haviam faiscado de um brilho intenso, fascinante e um pouco diabólico.

De sua doença restaria também o sorriso: esse homem que sorria para aquilo que o matava. Foi homem de se arriscar e de pagar o alto preço do jogo. Passou a transportar para as telas, com a mão esquerda (que, no entanto, era incapaz de escrever, só de pintar) transparência e luzes e levezas que antes ele não parecia ter conhecido e ter sido iluminado por elas: tenho um quadro, de antes da doença, que é quase totalmente negro. A luz lhe viera depois das trevas da doença.

A segunda saudade já foi perto do fim.

Algumas pessoas amigas dele estavam na antessala de seu quarto no hospital e a maioria não se sentiu com força de sofrer ainda mais ao vê-lo imóvel, em estado de coma.

Entrei no quarto e vi o Cristo morto. Seu rosto estava esverdeado como um personagem de El Greco. Havia a Beleza em seus traços.

Antes, mudo, ele pelo menos me ouvia. E agora não ouviria nem que eu gritasse que ele fora a pessoa mais importante da minha vida durante a minha adolescência. Naquela época ele me ensinava como se conhecem as pessoas atrás das máscaras, ensinava o melhor modo

de olhar a lua. Foi Lúcio que me transformou em “mineira”: ganhei diploma e conheço os maneirismos que amo nos mineiros.

Não fui ao velório, nem ao enterro, nem à missa porque havia dentro de mim silêncio demais. Naqueles dias eu estava só, não podia ver gente: eu vira a morte.

Estou me lembrando de coisas. Misturo tudo. Ora ouço ele me garantir que eu não tivesse medo do futuro porque eu era um ser com a chama da vida. Ora vejo-nos alegres na rua comendo pipocas. Ora vejo-o encontrando-se comigo na ABBR, onde eu recuperava os movimentos de minha mão queimada e onde Lúcio, Pedro e Míriam Bloch chamavam-no à vida. Na ABBR caímos um nos braços do outro.

Lúcio e eu sempre nos admitimos: ele com sua vida misteriosa e secreta, eu com o que ele chamava de “vida apaixonante”. Em tantas coisas éramos tão fantásticos que, se não houvesse a impossibilidade, quem sabe teríamos nos casado.

Helena Cardoso, você que é uma escritora fina e que sabe pegar numa asa de borboleta sem quebrá-la, você que é irmã de Lúcio para todo o sempre, por que não escreve um livro sobre Lúcio? Você contaria de seus anseios e alegrias, de suas angústias profundas, de sua luta com Deus, de suas fugas para o humano, para os caminhos do Bem e do Mal. Você, Helena, sofreu com Lúcio e por isso mesmo mais o amou.

Enquanto escrevo levanto de vez em quando os olhos e contemplo a caixinha de música antiga que Lúcio me deu de presente: tocava como em cravo a Pour Élise. Tanto ouvi que a mola partiu. A caixinha de música está muda? Não. Assim como Lúcio não está morto dentro de mim.

ANEXO B - Escritora criada em Curvelo inspirou Paulinho da Viola



newton.pequimagazine@gmail.com

NEWTON VIEIRA

ESCRITORA CRIADA EM CURVELO INSPIROU PAULINHO DA VIOLA

Em 24 de maio de 1903, há exatos 110 anos, em Diamantina, nascia Maria Helena Cardoso, escritora cuja obra inspiraria Paulinho da Viola. Seus pais – Joaquim Lúcio Cardoso, o andarilho e desbravador Quincas, fluminense de Valença, e Maria Wenceslina Netto Cardoso, a desasomburada Nhanhá, de origem curvelana – deram-lhe os irmãos Regina (a Zizina, farmacologista), Fausto (médico), Aducto (o Dauto, parlamentar eminente e ministro do STF), Maria de Lourdes (a Dida, entrevistada por mim em 2004) e Lúcio (o Nonô, célebre autor de “Crônica da Casa Assassinada”).

Conhecida por Lelena entre os íntimos, tinha um ano quando veio morar em Curvelo. Menina buliçosa, gostava de brincar nas ruas poeirentas. Corria pra lá e pra cá feito louca. Brincava como qualquer criança, mas não deixava de observar os adultos com agudeza de espírito.

Em agosto de 1914, estourou a I Guerra Mundial. O estopim? O assassinato, em Sarajevo, do arquiduque Francisco Ferdinando, herdeiro do trono austro-húngaro. Em Curvelo, nas praças e à porta da Farmácia de Zé Varela, com ressonâncias no ambiente escolar, o assunto predominante eram as operações bélicas na Europa. O ódio aos germânicos, cultivado pelos mais velhos, esten-

dia-se às crianças. Duas alemãs estudavam na classe da filha de dona Nhanhá. Na ausência da professora, eram insultadas pelos colegas, entre os quais Lelena, que ameaçava as “inimigas de guerra” com o punho fechado à altura do queixo. Numa dessas ocasiões, a mestra voltou de inopina e testemunhou os insultos. Resultado: todos foram “condenados” a mais uma hora e meia de aula de Aritmética. E Lelena teve de ficar quinze minutos em pé diante da turma.

Ainda em 1914, dezembro, os Cardosos se mudaram para Belo Horizonte. Lá Maria Helena concluiu o curso secundário, submetendo-se a exames finais no Ginásio Mineiro. Em 1922, formou-se na Escola de Farmácia, anexa à de Medicina. No entanto, jamais exerceria a profissão de farmacêutica. Em 1923, transferiu-se com a família para o Rio de Janeiro. No então Distrito Federal, trabalhou na Companhia de Seguros fundada pelo tio Oscar Netto. Em seguida, empregou-se no escritório do Hospital Samaritano. Por fim, tornou-se funcionária do Grupo Atlântica de Seguros. Recebeu a visita da “indesejada das gentes” em 12 de março de 1997.



O poeta, compositor, produtor e crítico Hermínio Bello de Carvalho, autor da letra de “Sei lá, Mangueira”, mostrando-me documentos de seu riquíssimo acervo. FOTO: WINNY VELLASCO

MEMORIALISTA POR EXCELÊNCIA

O hilário caso das alemãzinhas na escola (seria *bullying* hoje?) é apenas um dos muitos relatados por Maria Helena Cardoso em “Por onde andou meu coração”.

Lelena era leitora voraz, mas não expunha as ideias no papel, conquanto desde cedo se tenha revelado apta para a literatura. Costumava falar aos mais chegados sobre as recordações das diversas épocas e das pessoas com as quais convivera. Narrava os fatos com tanto enlevo e riqueza de pormenores, que Walmir Ayala sugeriu-lhe a transposição daquele “mundo familiar povoado de mulheres místicas e heroicas e de homens aventureiros” para folhas impressas.

Depois de argumentar que não se considerava escritora (imaginem!), ela topou o desafio e se pôs a escrever.

Desse modo, a instâncias de admiradores, a exemplo do poeta gaúcho, Maria Helena iniciou sua produção nas letras e, em 1967, sexagenária, deu à estampa o “Por onde andou meu coração”, sucesso de público e de crítica. Intelectuais de nomeada saudaram a estreante na carreira literária. Estupefato, Carlos Drummond de Andrade perguntou à autora: “Como foi que você conseguiu isto:

fazer um livro que não está escrito, está vivido, abrindo pétalas como uma flor que a natureza plantasse, longe dos jardins cultivados?!”

Vieram a lume, ainda, da lavra de Maria Helena, “Vida – vida” (1973), cujas páginas colocam em relevo o irmão ilustre, Lúcio Cardoso, e, em 1979, o romance “Sonata perdida”, com o subtítulo “Anotações de uma velha dama digna”. Permanece inédito o texto intitulado de “Última estação”.

Já idosa, a literata foi perdendo a memória (logo ela, a memorialista por excelência). Quebrou a perna e teve de ficar presa a uma cadeira de rodas. “Isso, de certa forma, me aliviava, pois eu tinha medo de ela sair e se perder neste tumultuado Rio” – contou-me Lourdes Cardoso, numa das vezes em que me recebeu em seu apartamento de Copacabana.

Li as cartas de Lelena destinadas a Adhemar Paulo de Almeida. Em algumas delas, a grande dama do gênero confessional admitiu ter medo de morrer e de cair no esquecimento. Medo infundado, lógico. Afinal, ela não morreu e nunca morrerá; imortalizou-se em cada uma das histórias reconstituídas, em cada uma das frases de estilo terso e surpreendente.



Maria Helena Cardoso nasceu há exatos 110 anos.
FOTO: ARQUIVO FAMILIAR

MAS... E ONDE ENTRA PAULINHO?

"Por onde andou meu coração", livro no qual Maria Helena Cardoso fez tantas referências à Curvelo de antanho, inspirou a composição de "Foi um rio que passou em minha vida", o mais famoso e emblemático samba de Paulinho da Viola.

Eu soube disso tempos atrás, em conversa com Hermínio Bello de Carvalho, expoente da cultura nacional envolvido no episódio, e também graças à leitura de "Paulinho da Viola: caminho de volta – Um estudo poético-musical da canção popular brasileira" (1999), dissertação de mestrado em Letras apresentada à USP por Ivan Cláudio Pereira. Mas, como gosto de beber direto na fonte, não me contive ao encontrar Paulinho na Marquês de Sapucaí em recente carnaval. Aproximei-me do gênio e lhe pedi abordasse novamente o assunto.

Dada a exiguidade do espaço, tenho de ser o mais breve possível. Corria o ano de 1968. Agitação na arte e na política. O AI-5 prestes a ser decretado. Paulinho da Viola musicara "Sei lá, Mangueira", letra de Hermínio Bello de Carvalho em homenagem à Verde e Rosa. Defendida por Elza Soares no IV Festival da TV Record, edição em que o primeiro lugar coube a "São, São Paulo, meu amor", de Tom Zé, a parceria de Hermínio e Paulinho ganhou a simpatia dos afeiçoados ao mais contagiante dos ritmos.

Portelense autêntico, Paulinho se viu em dívida com a Azul e Branca de Oswaldo Cruz e Madureira. "Ninguém reclamou, nem mesmo seu Natal {figura tutelar da escola}, mas eu me sentia na obrigação de compor e dedicar à Portela

um samba tão bom quanto o "Sei lá, Mangueira", explicou o parceiro de Cartola, Candeia e outros bambas. Na peculiar simplicidade, o majestoso sambista prosseguiu: "Foi aí que eu tive uma sorte incrível: passei por uma livraria, e mexeu comigo o livro 'Por onde andou meu coração', de Maria Helena Cardoso, irmã de Lúcio Cardoso. Olhei outros livros, mas não comprei nada. Fui embora, e aquele título me acompanhou e se associou a um pensamento que não me deixava: por onde andou meu coração, ao ponto de eu, portelense, criar um samba exaltando a Mangueira? Acho que era um sentimento de culpa. E eu tinha que me redimir. Comecei a escrever: 'Se um dia, meu coração for consultado, para saber se andou errado, será difícil negar...'. A música surgiu depois, igualmente redondinha. Estava pronto 'Foi um rio que passou em minha vida'", arrematou o Príncipe.

Antes de colocar um ponto-final nesta página, tentei falar com Paulinho, por telefone, curioso de saber se o compositor teve a oportunidade de ler "Por onde andou meu coração" na íntegra. Lila, mulher dele e irmã do violonista Raphael Rabello (1962-1995), atendeu à ligação e me assegurou: "Sim, Newton, tão logo pôde, o Paulinho leu a obra inteira e se disse extasiado ante a beleza do trabalho de sua conterrânea".

Enternecido, desliguei o telefone, enquanto dizia para mim mesmo: – Viva Maria Helena Cardoso, cujas reminiscências são mágicas, repletas de colorido e movimento!



Paulinho da Viola inspirou-se, a partir do título, em livro de Maria Helena Cardoso.
FOTO: ARQUIVO DE LILA RABELLO

ANEXO C – Letra da música *Foi um rio que passou em minha vida* de Paulinho da Viola

Se um dia
Meu coração for consultado
Para saber se andou errado
Será difícil negar

Meu coração tem mania de amor
Amor não é fácil de achar
A marca dos meus desenganos
Ficou, ficou
Só um amor pode apagar
A marca dos meus desenganos
Ficou, ficou
Só um amor pode apagar

Porém, ai porém
Há um caso diferente
Que marcou num breve tempo
Meu coração para sempre
Era dia de Carnaval

Eu carregava uma tristeza
Não pensava em novo amor
Quando alguém que não me
Lembro anunciou
Portela, Portela...
O samba trazendo alvorada
Meu coração conquistou

Ah, minha Portela!
Quando vi você passar
Senti meu coração apressado
Todo o meu corpo tomado
Minha alegria voltar

Não posso definir aquele azul
Não era do céu
Nem era do mar
Foi um rio que passou em
Minha vida
E meu coração se deixou levar
Foi um rio que passou em
Minha vida
E meu coração se deixou levar...
Se um dia
Meu coração for consultado
Para saber se andou errado
Será difícil negar

ANEXO D – Entrevista feita por Chico Lopes a Rachel Jardim

RACHEL JARDIM fala de sua vida literária: “sou um duende mineiro”

Chico Lopes*
15/6/2006

Rachel Jardim, que neste 2006 completa 80 anos, nasceu em Juiz de Fora e foi morar no Rio de Janeiro em 1942. Dividida entre o apelo metropolitano e cosmopolita do Rio e os encantos mais introspectivos do interior mineiro, ela fez uma carreira literária onde nunca faltaram os elogios da crítica e a adesão de um público seletivo, que sempre leu com prazer seus livros por vezes duros, provocadores, mas banhados por um lirismo próprio.

Rachel escreveu livros importantes para a literatura mineira e brasileira: "*Os anos 40*", "*Cheiros e ruídos*", "*A cristaleira invisível*", "*Vazio pleno*", "*Inventário das cinzas*", "*O penhoar chinês*", "*Num reino à beira do rio*", e participou de várias antologias, bem como escreveu teatro.

A intenção desta entrevista é homenagear essa escritora muito importante, um dos maiores nomes literários dos que Minas ofereceu ao país, mas que ultimamente está um tanto esquecida, muito em razão de sua própria escolha de uma vida mais discreta, longe do burburinho literário. Ela própria esclarece os motivos de sua relativa reclusão, fala de seus livros, de seu modo de ser. Rachel mora no Rio, cidade que sempre a atraiu pela beleza e a vida cultural, e ainda vai a Juiz de Fora com regularidade (obras suas foram reeditadas pela fundação Funalfa, daquela cidade, em parceria com a José Olympio). Tem uma filha escritora, Ana Teresa Jardim, autora dos contos e novelas de "*A cidade em fuga*", "*No fio da noite*" e "*A mesa branca*". O último livro de Rachel, publicado pela Funalfa, "*Um reino à beira do rio*", é uma homenagem à sua mãe e à Juiz de Fora que ela tanto ama, trazendo poemas de um caderno de juventude de Murilo Mendes e aquarelas de sua mãe, Maria Luiza Jardim.

CHICO LOPES: O que significou "*Os anos 40*" em sua produção literária? É a sua estréia, em 1973, mas, à medida que outros livros seus foram saindo e novas facetas da escritora Rachel Jardim sendo conhecidas, sente-se, na verdade, que tudo já estava lá, em "*Os anos 40*". Fale sobre este livro essencial.

RACHEL JARDIM: "*Os anos 40*" obedeceu a um ciclo memorialístico que estava sendo inaugurado pelo Villaça, pelo Pedro Nava. Procuro relatar o estado de espírito de uma época - as referências são os nomes de filmes, de artistas de cinema. Neste ponto ele foi inovador. Quem gostava do livro era o Gilberto Freire, que também, nesse sentido, inovou na sociologia. Tenho afinidades com o Manuel Puig, tão pouco entendido pela "intelligentsia". Não, no "*Os anos 40*" não estava tudo, apenas uma pequena parte. Juiz de Fora sou eu.

CHICO LOPES: Não se encontra, na sua ficção, uma visão de mundo que possa ser considerada indulgente. Suas memórias, em geral, doem. Sente-se um dilaceramento, um remorder de lembranças duras, de tal modo que o seu lirismo sempre aparece temperado por uma lucidez cruel. O que Juiz de Fora e o passado em geral significaram para essa obra?

RACHEL JARDIM: Na verdade, sou muito pouco indulgente comigo, com os outros. O meu livro mais cruel (e quem sabe o melhor) talvez seja "*O inventário das cinzas*". Eu tenho uma crueldade bem proustiana. Ele também foi muito cruel, embora cético e compassivo ao fundo. Há certos contos meus, como "*Manteigueiras de galinha*",

que são muito cruéis. Meus livros são cheios de entrelinhas, e se busco neles uma sonoridade de cristal, os cristais estão cheios de rachaduras. Caio Fernando Abreu, ao escrever sobre "A cristaleira invisível" um artigo muito irônico, dá ao seu artigo o título de "Esse belo horror de estar vivo". Ele diz que eu escrevo contos de horror (gentilmente horríveis).

CHICO LOPES: Em nossas conversas, você sempre deixou claro que considera "*O penhoar chinês*" o seu melhor livro. Foi seu último editado e, recentemente, teve uma quinta edição, pela Funalfa/José Olympio. O que a leva a considerar esse romance o seu melhor trabalho?

RACHEL JARDIM: Não sei se "*O penhoar chinês*" é o meu melhor livro. Gosto muito de "*Num reino à beira do rio*", que saiu pela Funalfa, em edição limitada, em 2004. É o meu livro mais curioso, talvez o mais maduro, o mais comovente. Pode ser o melhor.

CHICO LOPES: Uma boa parte de sua vida esteve ligada não só à literatura, mas à atuação na área cultural do Rio de Janeiro, que deixou marcas. Pode falar mais disso?

RACHEL JARDIM: Trabalhei na Prefeitura do Rio de Janeiro, quase sempre com arquitetos e urbanistas. O projeto "Corredor Cultural", que teve repercussão em todo o Brasil, tem muito de mim. Assim como o "Parque das Ruínas", em Santa Teresa, e tantos outros. A cidade, a memória, o tempo, tão importantes na minha obra, nortearam os meus trabalhos e o meu exercício como funcionária pública. Escrevi um livro chamado "*O calor da ira*", que não vou publicar, e que conta a minha história como funcionária pública. Quando dirigia o patrimônio cultural, na Prefeitura, lia Proust para os arquitetos de minha equipe. Editamos uns livrinhos chamados "*Olhos de ver*", deliciosos. Até hoje eles são disputados aos tapas nos sebos, nas feiras de antiguidade da Praça XV.

CHICO LOPES: Esse eterno refazer da memória na sua obra, incorporando ao confessional a ficção e a criação, é a própria definição da obra de Marcel Proust. Você tem grande apego a essa obra e inclusive dá cursos sobre Proust no Rio. Fale sobre isso.

RACHEL JARDIM: Há dez anos leio Proust com um grupo. Quando terminamos a "*Recherche*", há dois anos, a retomamos. Isso está dentro do próprio espírito do romance, que é circular. Proust é o escritor do mundo mais lido errado. Coitado! Sartre desancou com ele (prefiro a visão equivocada de Sartre aos elogios equivocados dos "proustianos").

CHICO LOPES: Além de Proust, sei que você tem grande admiração pela obra do falecido Pedro Nava, de Juiz de Fora e proustiano como você. Outros mineiros, como Lúcio Cardoso e Cornélio Penna, também a interessam. Pode dizer o que essa literatura mineira, toda essa bela tradição, significa, em termos de influência, sobre a sua escrita? Que outros escritores, brasileiros e estrangeiros, têm influência sobre ela?

RACHEL JARDIM: Sempre sobrevoei Minas Gerais, como uma espécie de duende. Sou um duende mineiro. Escritores: Proust, Thomas Mann, Henry James, Machado, T.S Eliot, Drummond, Camões, Cecília, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, George Elliot, tanta gente!...Italo Svevo, Lampedusa...

CHICO LOPES: Você deixa a literatura depois de "*O penhoar chinês*", abrindo uma pergunta na cabeça dos seus leitores e admiradores, porque não retornou mais. O que motivou essa decisão, a reclusão em que vive hoje, o abandono das publicações?

RACHEL JARDIM: Tenho preguiça de escrever, gosto mais de ler. Não gosto de conviver com escritores. Eles são, em geral, obcecados por si mesmos, só falam deles próprios, dos seus próprios livros. Dá para entender, mas não para suportar. A mídia... Não convivo com ela e nem a interessam. Meus livros, por enquanto, estão sobrevivendo. Não publiquei mais.

CHICO LOPES: O que é - ou foi - escrever, para você? Fuga? Encontro? Uma procura de redimir a vida insuportável pela beleza? Uma tentativa de recuperação de um

passado vital? Exaltação e decepção a um só tempo? Escrever nos melhora? Ou só nos torna mais ávidos do Impossível e infelizes pelo malogro que daí vem?

RACHEL JARDIM: Nada disso. Sou uma escritora visceral. Só entendo o mundo através da literatura. Aprendi isso com meu pai e minha filha aprendeu comigo. Não escrevo atualmente por pura preguiça. Tenho muito bons leitores. Não preciso escrever mais.

Obras

Os Anos 40 (a ficção e o real de uma época) - 1ª edição - Editores José Olympio: Rio de Janeiro – 1973; 2ª edição - Editora José Olympio: Rio de Janeiro.- 1979; 3ª edição - Editora José Olympio. Rio de Janeiro – 1985; 4ª edição - Editora Guanabara: Rio de Janeiro – 1985; 5ª edição - Funalfa Edições e Editora José Olympio - 2003.

Cheiros e ruídos (contos) - 1ª edição Editora José Olympio/ INL- MEC. Rio de Janeiro. 1982. 2ª edição Editora José Olympio. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro 1982.

Cristaleira invisível (contos) - Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro.1982.

Vazio Pleno (Relatório do cotidiano) - Imago. Rio de Janeiro. 1976.

Inventário das Cinzas (Romance) - Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1980. Prêmio Nacional do Pen Club do Brasil. 2ª edição. Editora Salamandra. Rio de Janeiro. 1984.

O penhoar chinês (romance) - 1ª edição. José Olympio. Rio de Janeiro. 1985. 2ª edição Editora José Olympio. Rio de Janeiro. 1987. 3ª edição. José Olympio. Rio de Janeiro. 1987. 4ª edição. Editora José Olympio. Rio de Janeiro. 1990.

Num reino à beira do rio - com Alexei Bueno (Um caderno poético de Murilo Mendes). Funalfa Edições. Juiz de Fora. 2004.

Sobre o Autor



Chico Lopes: Chico Lopes é autor de dois livros de contos, "Nó de sombras" (2000) e "Dobras da noite" (2004) publicados pelo IMS/SP. Participou de antologias como "Cenas da favela" (Geração Editorial/Ediouro, 2007) e teve contos publicados em revistas como a "Cult" e "Pesquisa". Também é tradutor de sucessos como "Maligna" (Gregory Maguire) e "Morto até o anoitecer" (Charlaine Harris) e possui vários livros inéditos de contos, novelas, poesia e ensaios.

ANEXO E - Notícia e entrevista com Rachel Jardim em Juiz de Fora sobre o relançamento da 5ª. edição de *O penhoar chinês*

Rachel Jardim relança em Juiz de Fora “O penhoar chinês”

JUIZ DE FORA - 27/5/2005 - 14:35

Notícias de: FUNALFA

“O reconhecimento de Juiz de Fora ao meu trabalho é uma das coisas que eu mais desejava. Posso dizer que agora, aposentada e aos quase 80 anos, posso morrer tranquila.” Assim, a escritora juizforana Rachel Jardim fala da emoção de lançar a 5ª edição de *O penhoar chinês*, na segunda-feira, dia 30, às 20h, na Biblioteca Municipal Murilo Mendes, Avenida Getúlio Vargas 200.

O relançamento da obra, uma coedição da José Olympio Editora e da Prefeitura de Juiz de Fora, através da Diretoria de Política Social e Funalfa, integra as comemorações do aniversário da cidade, ao mesmo tempo que festeja os 20 anos da primeira edição do livro. A capa é uma criação da designer Ligia Lacerda a partir de uma fotografia das irmãs Surerus que pertence ao acervo do Museu Mariano Procópio.

Rachel conta que em *O penhoar chinês* aborda a temática da cidade, da mulher e o comportamento do homem típico dos anos 20. O Rio de Janeiro é cenário da história e Juiz de Fora é retratada como o nome fictício de Palmas e com seu nome real, Juiz de Fora. Ela explica que por ter trabalhado durante muitos anos com patrimônio cultural, urbanístico e histórico, a cidade lhe é um tema caro e fascinante. A Vila Elisa de Palmas a que se refere é uma criação inspirada na Vila Iracema, da Rua Espírito Santo; da casa dos Alves - o Castelinho da Rua Floriano Peixoto e a casa dos Mascarenhas, no estilo normando.

A narrativa foi elaborada a partir do relacionamento de mãe e filha e de um fato que realmente existiu: elas estavam sentadas na sala, com bastidor na mão e a mãe ensinava a filha a bordar. O pano de fundo do bordado era um penhoar chinês. O telefone tocou, a mãe largou o bastidor para atendê-lo e nunca terminou o bordado. A filha foi para o Rio de Janeiro, fez uma carreira brilhante como advogada e escritora e a mãe ficou em Palmas. Depois de alguns anos a filha retornou a Palmas para o sepultamento da mãe. A

governanta lhe entregou uma carta escrita pela mãe, na qual revelava porque parou de bordar o penhoar. Ao lê-la a filha descobre que tem um irmão natural, fora do casamento, fruto do comportamento do pai, um homem típico da época. A filha acaba resgatando o relacionamento com este irmão, um arquiteto urbanista que estudou e residiu em Juiz de Fora e que anos mais tarde se tornou um profissional de destaque no Rio de Janeiro.

Rachel Jardim diz que considera a carta um dos momentos mais ricos do livro, que é difícil escrever uma carta de forma literária e que teve a preocupação de trabalhar este aspecto. Sobre o relacionamento da mãe e da filha acrescenta que, apesar de serem de gerações distintas, a mãe tem um germen de modernidade e o transmite à filha.

A importância da 5ª edição de *O penhoar chinês*, Rachel Jardim credita de forma especial à Funalfa. “Durante muitos anos Juiz de Fora me deixou na sombra. Mas, nos últimos anos, a Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage tem reeditado escritores juizforanos – Murilo Mendes, Pedro Nava, entre outros. Na comemoração do centenário de nascimento de Pedro Nava, que morou muitos anos no Rio de Janeiro, Juiz de Fora promoveu atividades fantásticas e o Rio não fez absolutamente nada. O resgate do trabalho de escritores juizforanos é de extrema importância, especialmente se considerarmos que o escritor brasileiro que não produz um livro por ano não é reeditado. Certa vez me convidaram para entrar na Academia Brasileira de Letras e pediram para eu escrever um livro novo. Às vezes, o autor produz livros novos para poder ser editado, mas nem sempre essas obras são significativas. Considero *O penhoar chinês* um livro de valor e que não teria nova edição não fosse esta junção da Funalfa e da José Olympio Editora. A articulação da Fundação para esta reedição é extremamente louvável.”

O penhoar chinês será comercializado na Biblioteca Municipal Murilo Mendes, no dia do lançamento, a R\$30,00.

*Outras informações com a Assessoria de Imprensa da Funalfa, pelo telefone 3690-7044, ou com a escritora Rachel Jardim, (21) 2527-9002

ANEXO F – A história de Sigurd (Siegfried)

De acordo com Bierlein (2003), o mito é o padrão de crenças de uma sociedade que dá significado a vida, um ingrediente essencial dos códigos de conduta moral. Como todo mito, este tem várias versões, pois é baseado em várias fontes, como o Volsungasaga nórdico, que Siegfried é Sigurd, assim como o épico Niebelungenlied. Bierlein (2003) conta que o tratamento da história deriva de escritores alemães como Karl Goedeke (1814-1887) e poetas como Johann Ludwig Uhland (1787-1862) e, claro, não se pode deixar de citar a célebre ópera de Wagner, escrita pelo próprio.

A maldição do anel foi imposta, de acordo com Bierlein, pelo rei Alberich, o rei de Siegmund, que quem possuísse o anel morreria por traição de outrem, Siegfried selou assim seu destino. Campbell (2006) conta que Sigurd chegou até o castelo de um rei, onde conheceu Brunhilde e de imediato se apaixonou por ela, trocaram anéis e juraram fidelidade. Bierlein (2003) revela que Siegfried na verdade foi informado pelos pássaros sobre a tarefa que ele teria que realizar depois de assassinar Fafnir, para que ele pudesse cumprir seu destino.

Esta tarefa era salvar a Valquíria que tinha sido colocada para dormir por seu pai Odin, já que esta desobedeceu a suas ordens ao auxiliar o campeão dos nibelungos, salvando sua mulher grávida, que havia implorado o auxílio da Valquíria. Odin sabia que de Sieglinde nasceria o herói que poderia até mesmo derrotá-lo. Ele havia feito o anel para colocá-lo nas mãos do dragão para que não caísse nas mãos deste herói.

Na versão contada por Bierlein (2003), Brunhilde depois de disseminar a discórdia, e fazer que Gunther (Gunnar) pedisse a seu irmão, Hagen (Guttorm), que matasse Siegfried, fica com a certeza de que o herói nunca viveria com outra mulher e algo havia sido feito para que ele a esquecesse. Ela havia realizado a maldição de Alberich; então ela se lança na pira funerária de Siegfried para unir-se a ele por toda a eternidade, e as chamas chegaram até o salão de Odin, o Valhala. O relato do conto de Siegfried leva em considerações diversas narrativas e tenta se aproximar mais da história da ópera de Wagner.

Fonte: Adaptado de: <http://cpantiguidade.wordpress.com/2010/10/28/a-historia-de-sigurdsiegfried/>