

AS DOZE CORES DO VERMELHO: A DENÚNCIA DO ANTIECOLÓGICO

Maximiliano Torres1

RESUMO

Numa leitura do romance *As doze cores do vermelho* (1989), da escritora baiana Helena Parente Cunha, será evidenciado o dilema procriação/criação que emerge como conflito central na obra: a protagonista, uma inominada pintora, tem que escolher entre a arte ou a vida doméstica, pois se depara, a todo o momento, com os obstáculos a ela impostos por "tecnologias de gênero", que a induzem ao desempenho de papéis predeterminados, como o de mãe e de esposa. Impossibilitada pelo sistema familiar de conciliar arte e maternidade, precisa optar entre a expressão pela arte e seu reconhecimento no âmbito público (espaço da criação), e a maternidade (espaço da procriação). Desse modo, ao retratar uma luta entre os papéis impostos pelo sistema vigente e a busca da realização por meio da arte, Helena Parente Cunha expõe, para análise, o modelo rígido, essencialista e antiecológico de estrutura familiar, que ainda vigora na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: opressão; patriarcalismo; feminismo; ecologia; ecocrítica.

ABSTRACT

After a reading of the novel As doze cores do vermelho (1989), the Bahian writer Helena Parente Cunha, the dilemma Procreation / creation will be shown that emerges as central conflict in the work: the protagonist, one innominate painter, has to choose between art or domestic life, as it faced at any time with the obstacles imposed to her by "gender technology" that induce the performance of predetermined roles, such as mother and wife. Prevented by the family system to combine art and motherhood, must choose between the expression of art and its recognition in the public sphere (the cri action space), and motherhood (space procreation). Thus, to portray a struggle between the roles imposed by the current system and the search for

1 Professor Adjunto de Teoria Literária e de Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Faculdade de Formação de Professores (UERJ-FFP); desenvolveu pesquisa de Pós-Doutorado em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); possui Doutorado e Mestrado em Ciência da Literatura (Teoria Literária) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); é Especialista em Literatura Infanto-Juvenil pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Suas pesquisas versam sobre literaturas de autoria feminina, crítica literária feminista, teorias feministas, estudos *queer*, gênero e ecofeminismo. E-mail: maxitorres@uol.com.br



REVISTA FÓRUM IDENTIDADES | ISSN: 1982-3916 ITABAIANA: GEPIADDE, Ano 9, Volume 19 | set.. – dez. de 2015

AS DOZE CORES DO VERMELHO: A DENÚNCIA DO ANTIECOLÓGICO



fulfillment through art, Helena Parente Cunha sets for analysis, the rigid model, essentialist and anti-ecological family structure, which still exists today.

KEYWORDS: oppression; patriarchalism; feminism; ecology; ecocriticism

Começo meu texto, trazendo à reflexão as ideias de Félix Guattari, que adverte sobre a ampla percepção do ecológico, ao sublinhar que:

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos de bens materiais e imateriais. Essa revolução deverá concernir, portanto, não às relações de forças visíveis em grande escala mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo. (GUATTARI, 2004, p.9)

Ao chamar a atenção para uma tomada de consciência ecológica global, o pensador francês propõe observarmos e agirmos no mundo baseados numa articulação ético-política, ou seja, seguindo uma ótica ecosófica, cuja função seria a de articular os três registros ecológicos: o ambiental, o social (socias) e o mental ou da subjetividade humana. Tais registros devem funcionar como "vasos comunicantes" para alcançar o equilíbrio ecológico global. A ecosofia é uma expressão cunhada pelo próprio Guattari, que a define como:

... a articulação da ecologia ambiental, ecologia cientifica, ecologia econômica, ecologia urbana e ecologias sociais e mentais, não para englobar todos esses aportes ecológicos heterogêneos, numa mesma ideologia totalizante ou totalitária, mas para indicar, ao contrário, a perspectiva de uma escolha ético-política da diversidade, do dissenso criador, da responsabilidade frente à diferença e à alteridade. (GUATTARI, 1994, p. 10)

A partir da inter-relação dos três registros ecológicos - o do meio ambiente, o social e o mental ou da subjetividade humana -, como contribuição para um equilíbrio global, o filósofo sugere a criação de "Territórios Existenciais" liberados das antinomias de princípios, de domínios particulares. Tais territórios, não representam lugares geograficamente marcados, mas espaços de ressingularização da subjetividade "concernentes às maneiras íntimas de ser, ao corpo, ao meio ambiente ou aos grandes conjuntos contextuais relativos à etnia, à nação ou mesmo aos direitos gerais de humanidade" (GUATTARI, 2004, p. 38).

Nas artes, em geral, e na literatura, em particular, os três registros ecológicos, não raramente, aparecem relacionados, por isso, Félix Guattari pensa estar a saída numa construção ética e estética do cuidar humano. Para o filósofo, os promotores do conhecimento - professores, atores, escritores - devem construir e cuidar dos territórios existenciais, pois, só assim, poderá ser elaborado um processo de revalorização dos "componentes da subjetivação".

Assim, percebendo a literatura como espaço de resistência, críticas literárias feministas veem associando ecologia e feminismo aos estudos poéticos. Desta forma, podemos esclarecer, grosso modo, que o ecofeminismo (termo que surge no início dos anos de 1970, na França, cunhado por Françoise B'Eaubonne), é uma teoria que busca o fim de todas as formas de opressão e relaciona as conexões entre as dominações por raça, gênero, classe social, dominação da natureza, do outro (a mulher, a criança, o idoso, o gay, o índio), propõe o resgate do Ser a partir de um convívio sem dominante e dominado, onde haja complementação e nunca exploração. Segundo Gaard e Murphy:

Ecofeminismo baseia-se não apenas no reconhecimento das ligações entre a exploração da natureza e a opressão das mulheres

AS DOZE CORES DO VERMELHO: A DENÚNCIA DO ANTIECOLÓGICO



ao longo das sociedades patriarcais. Baseia-se também no reconhecimento de que essas formas de dominação estão ligadas à exploração de classe, ao racismo, ao colonialismo e ao neocolonialismo. (GAARD & MURPHY, 1998, p. 3)

Em As doze cores do vermelho² (1989), Helena Parente Cunha, nos permite uma abordagem ecofeminista, ao elaborar, com linguagem extremamente poética, uma crítica às relações de gênero e ao papel da mulher na sociedade contemporânea, "na qual (...) parece fadada a conviver com a culpa aliada à satisfação do desejo" (SOARES, 1989, p. 39). Procura demonstrar, através de vozes femininas, a construção identitária e os processos necessários à reconstrução da condição feminina, por meio de uma denúncia às opressões antiecológicas, pelas quais passam os personagens e, com isso, nos leva a perceber a impossibilidade de se "recompor um planeta humanamente habitável sem a reinvenção dos objetivos econômicos e produtivos, de agenciamentos urbanos, de práticas sociais, culturais, artísticas e mentais" (GUATTARI, 1994, p. 10).

O romance possui uma estrutura completamente original; se constrói pelas coesas vozes de três narradoras, Eu/Você/Ela, cada uma em uma coluna da página. Montadas em três colunas, estas faces — Eu, Você e Ela - se movem e se juntam, contando as vivências do ser da protagonista, em três tempos: "o da infância e adolescência recordadas, o da juventude inscrita no presente e o da maturidade projetada no futuro" (SOARES, 2012, p. 56).

Os módulos continuam uns nos outros no fluxo perpétuo de quarenta e oito capítulos com cento e quarenta e quatro angulações, como podemos constatar pela voz de um narrador/apresentador que aparece na página introdutória "Antes de atravessar o arco-íris":

² Todas as citações deste romance terão como referência ADCV.





Esta é uma estória de simultaneidades, em três tempos e três vozes, num tecido que se estende e se desdobra nas três colunas de cada capítulo. Uma pintora, a personagem principal, na primeira coluna se apresenta com o *eu* que se reporta ao passado. A segunda coluna se sustenta por uma voz dirigida à protagonista através de um *você* vivido no presente. O *ela* da terceira coluna se refere à personagem em suas vivências futuras (ADCV, 1998, p. 13).

Sobre a tríade na qual se constrói o romance, vale lembrar as palavras do escritor Eduardo Loureiro, quando declara que:

Em poucas palavras, eu indicaria As Doze Cores do Vermelho. É um livro inovador que não apresenta o defeito de muitos livros inovadores: ser chato. A leitura é absolutamente apaixonante, e, depois de ter lido uma vez, você pode reler o livro aos pedaços, aproveitando-se da estrutura de módulos e ângulos, abrindo-o em qualquer página (LOUREIRO, site consultado em 15/11/2008).

Ainda sobre sua estrutura, Dalma Nascimento, no ensaio A memória em cambiantes simultaneidades: Helena Parente Cunha em *As doze cores do vermelho*, afirma que:

As doze cores do vermelho é sutil jogo de amarelinha no pulo/sorteio da ordem das casas. Acompanhar o texto nas três dimensões das páginas todas, lendo os módulos em seqüência, é o mais comum. Mas embrenhar-se em cada fileira específica, como uma narração à parte, torna-se fascinante desafio. De igual modo, os capítulos podem ser lidos independentes. Constituem minicontos também (NASCIMENTO, 1989, p. 55).

AS DOZE CORES DO VERMELHO: A DENÚNCIA DO ANTIECOLÓGICO



A protagonista da narrativa representa o perfil da mulher submissa às normas sociais, que possui um enorme desejo de se emancipar. Em conflito entre o interdito e a transgressão, a personagem, sugestivamente uma pintora, é retratada a partir dos seus medos e das suas coragens, dos seus fracassos e dos seus sucessos, das suas coerências e das suas incoerências, como que pintando, com palavras, as telas de sua existência:

Desde que eu era muito pequena sempre dizia que quando eu crescesse queria ser pintora. Vozes rangiam que mulher tem que colocar em primeiro lugar o lar. E pintar? Família marido filhos casa eu tinha que me preparar. Eu dizia que também queria pintar. Vozes se quebravam em suadas ruminações. A esposa deve se dedicar e servir. Pintar só se meu marido consentisse? Por que consentir? (ADCV, 1998, p. 60)

Casada com um marido conservador e mãe de duas filhas, esta pintora inominada - confinada na sua condição de mulher, imposta pela cultura judeu-cristã - , se encontra, desde a infância, na fronteira entre "o lado de lá e o lado de cá" (ADCV, 1998, p. 21), querendo romper barreiras, ultrapassar limites:

Eu era uma menina como as outras que brincava no arco da manhã repleta de alvoradas. (...) Nós brincávamos de casinha comidinha de mãezinha das bonecas. Os meninos brincavam de soldado espingarda revólver de espoleta. As meninas do lado de cá e os meninos do lado de lá. Entre lá e o meio cheio de medo. (...) Um dia eu cortei as tranças de minha boneca morena. Um dia eu saí da roda e não quis mais cantar. Um dia eu subi até o alto do muro. No alto do muro eu olhei o lado de lá (ADCV, 1998, p. 14).

Dividida entre a representação das normas e o espaço de liberdade, a personalidade da mulher pode ser considerada, muitas vezes, inconstante. Pois o medo, que habita o entre do lá e cá, controla suas atitudes, impedindo-a, assim, de construir a sua identidade. Ela representa "fundamentalmente um ser desterritorializado" (GUATTARI, 1994, p. 9), uma vez que seus "territórios existenciais originais - corpo, espaço doméstico, clã, culto - não estão mais plantados em solo estável, mas integram-se (...) em um mundo de representações precárias e em constante movimento" (GUATTARI, 1994, p. 9). Percebemos que, em todos os módulos, o medo prevalece limitando a personagem; o que a leva a priorizar os preceitos sociais em detrimento dos próprios desejos:

1960. Você faz vinte anos e vai se casar. Anel e laço e vindouro traço. Seu noivo tem a promessa de uma situação melhor no emprego. (...) A mulher é a rainha do lar. Você não vai mais entrar para a escola de belas artes. Você prometeu a seu noivo que não vai mais pintar (ADCV, 1998, p. 15).

Esse aniquilamento do desejo, ditado por uma voz categórica, demonstra a determinação dos papéis sexuais; resultado da "exacerbação (...) da disparidade psicológica e social entre o masculino e o feminino, que coloca o homem num sistema de valor e competição e a mulher numa posição de passividade..." (GUATTARI, 1994, p.22).

A fragmentação da personalidade da protagonista se torna mais evidente, uma vez que ela aspira à independência, mas é obrigada a assumir o papel determinado pelo sistema patriarcal. Somente com a pintura, através das cores, que não correspondem ao real, e de outros recursos, como a remissão a uma face sem boca, ela consegue expressar seus anseios; o ato de criação se torna uma válvula de escape que a ajuda a afrouxar os espartilhos das normas e se sentir livre da atuação da

AS DOZE CORES DO VERMELHO: A DENÚNCIA DO ANTIECOLÓGICO



instituição do casamento que age, entre outras, como "tecnologia do gênero" (LAURETIS, 1994, 206-42):

Ela terá muitos medos e muitas coragens. O lado de lá e o lado de cá. Nos dois lados as cores transbordarão mais luminosas e mais sombrias. (...) Vozes farão muito ruído dos lados. Ela continuará a tentar conciliar sua pintura com os afazeres domésticos. Os quadros dela mais as fichas dos clientes do marido. As formas informes e as fôrmas conformes. O marido repetindo que ninguém pode entender aqueles quadros de profusões e florações e doze badaladas da meia-noite no meiodia. (...) Mas ela buscará passagem no cerco circular. Elos e nós em desatadas impregnações (ADCV, 1998, p. 21).

O mosaico de cores que vai sendo apresentado na narrativa corresponde a cada tipo de comportamento, como também faz referência às personagens, pois estes, assim como a protagonista, são inominados. Sobre esta questão, concordamos com a afirmativa de Antonio de Pádua Dias da Silva acerca do fato de a narradora não possuir um nome; o que está intimamente ligado ao fato de ela, apesar das tentativas, não conseguir construir uma identidade. Para o ensaísta, "há pelo que se percebe, (...) uma espécie de perda da identidade — ou de busca, melhor dizer. O mundo falocêntrico parece reificar os seres, extinguindo-se ou negando-lhes um nome, fator que determina a identidade de uma pessoa / personagem" (SILVA *apud* CHAGAS, 2004, p. 110). A alusão se dá à amiga loura, à amiga negra, à amiga dos olhos verdes, à amiga dos cabelos cor de fogo e ao marido da pasta preta e das meias e cuecas cinzentas "que a acompanham no entrançado do percurso" (ADCV, 1998, p. 13).

Deste modo, observa-se que essa policromia contribui para a compreensão da identidade que anseia ser formada. Da luminosidade e pureza, representadas pelo branco, "símbolo da consciência diurna desabrochada" (CHEVALIER &

REVISTA FÓRUM IDENTIDADES | ISSN: 1982-3916

GUEERBRANT, 1990, p. 144), à sombra e à obscuridade, simuladas pelo preto, "associado às trevas primordiais" (CHEVALIER & GUEERBRANT, 1990, p. 740), as cores sorvem a essência humana e são transmitidas pelas experiências das personagens, bem como determinam suas personalidades, tais quais os seus perfis comportamentais estarão ligados às cores que os representarão:

A menina loura era a melhor aluna da classe. Classificável, classificada. Medalha de ouro e se sentava na frente e prestava atenção a todas as aulas nota dez em comportamento atenção contenção educação ão e ão o exemplo da escola e sorria humilde aureolada em sua altura e distância. (...) As minhas formas disformadas dissimetrias antiproporcional deslimite (ADCV, 1998, p. 32).

A amiga loura representa a obediência e submissão, princípios norteadores de "espaços gendrados" (LAURETIS, 1994, p. 206). Vale lembrar que o padrão falocêntrico, sendo uma herança europeia, supervaloriza o branco - como o puro, o limpo - e, por sua vez, o louro. Como o estereótipo da mulher que segue às normas e respeita os princípios religiosos ocidentais, a fala recorrente da amiga loura é a de que "a mulher de respeito deve respeitar o marido e que o prazer sexual não é decisivo para o casamento dar certo" (ADCV, 1998, p. 19).

A amiga dos cabelos cor de fogo é apresentada como a personificação do desvio, da transgressão, já indicados pelo simbolismo da cor dos seus cabelos: destruidor, com "igualmente uma função diabólica" (CHEVALIER & GUEERBRANT, 1990, p. 441). Por ser filha de uma prostituta, deveria manter-se distante das outras meninas, de famílias estruturadas:

Vozes estreitas repetiam que nós não devíamos falar nem devíamos brincar com a menina dos cabelos cor de fogo. A

AS DOZE CORES DO VERMELHO: A DENÚNCIA DO ANTIECOLÓGICO



menina não tinha pai e a mãe não prestava. Não prestava as vozes ecoavam. (...) A mãe da menina dos cabelos cor de fogo era desavergonhada e não sabia educar a filha. (...) As mães fizeram um abaixo-assinado e a menina foi dispensada da escola. (...) Eu e minha amiga dos olhos verdes fomos falar com a diretora. Dizíamos que diríamos mas nem dissemos (ADCV, 1998, p. 20).

O discurso opressor, responsável pela "introjeção do poder repressivo por parte dos oprimidos" (GUATTARI, 2004, p. 32), permeia a narrativa e tenta impor padrões de comportamentos discriminatórios que deixam a protagonista confusa entre o que lhe é dito e o que lhe dá vontade de fazer: "Por que não podia ser amiga da menina dos cabelos cor de fogo?" (ADCV, 1998, p. 36).

Essa rigidez atribuída à criação das crianças nos faz crer, com Constância Lima Duarte, que "a educação da menina devia se preocupar com a formação de seu caráter e correção dos maus instintos" (DUARTE, 2002, p. 274-75) e, por isso, os "ideais de obediência e submissão deviam ser transmitidos através de ensinamentos morais" (DUARTE, 2002, p. 275). No entanto, essa contundência para a estagnação do lado de cá, sempre coloca a narradora bastante inclinada entre o "lá e cá" (ADCV, 1998, p. 14): "Nós éramos filhas obedientes e desobedecíamos porque queríamos obedecer. Não e sim anti-não contra-sim porque não sim?" (ADCV, 1998, p. 20).

Também por encontrar sempre no entre "o meio cheio de medo" (ADCV, 1998, p. 14), a protagonista viverá um eterno conflito entre o "lado de lá e o lado de cá" (ADCV, 1998, p. 21), ou seja, entre o desejo e a culpa, sempre percebendo que nos "dois lados as cores transbordarão mais luminosas e mais sombrias" (ADCV, 1998, p. 21). Esse desequilíbrio a acompanhará até a vida adulta, quando ela enfrentará, mais uma vez, a discriminação da amiga prostituta dos cabelos cor de fogo, agora, dentro da própria casa, feita pelo marido que declara categoricamente "que amiga de



puta puta é" (ADCV, 1998, p. 69). Contudo, mesmo sabendo que seu "marido não gosta de mulher aquela" (ADCV, 1998, p. 69):

Ela nunca deixará de pintar os roxos sangrentos das prostitutas. (...) Ela dará quatro quadros à amiga dos cabelos cor de fogo quatro cores quatro roxos quatro sangues. Ela continuará a ir à casa de porta e janela na rua das putas. Entrando sempre de olhos abertos para ver o além da violeta. Roxos sangrando em silêncios insilentes. A mulher dos cabelos cor de fogo irá à sua casa e sentará à sua mesa e juntas beberão quatro copos de vinho tinto. O marido dela de nada saberá e se souber se trancará no quarto e depois passará onze dias calado. (...) Ela pintará o retrato da amiga dos cabelos cor de fogo. Uma mulher sombra no rosto menos doze estrelas no cabelo e mais quatro cigarras cegas na mão demais (ADCV, 1998, p. 39)

A discriminação apontada no romance não é só moral, mas também racial. A amiga negra vive, desde criança, a exclusão, a subalternidade. A segregação, ironicamente, começa na escola, que deveria ser o espaço de maior interação. Para se manter no colégio, já que não pagava mensalidade, era preciso pagar com o serviço e se apagar perante os demais:

Hora do recreio. As vozes das meninas de todos os tamanhos. As tranças e os laços de fita e as travessas no cabelo. (...) Eu via de longe a menina negra que limpava os quadros-negros. Silêncio e silêncios. Eu via quando ela apanhava os papéis no chão. (...) Eu via quando ela chegava no pátio. Asa preta pousava e sorria de leve. De leve sozinha sentava de leve. E olhava me. Às vezes eu ia às vezes ficava (ADCV, 1998, p. 38).

Apesar desse tratamento e, ao contrário do que se espera acontecer com um ex-cêntrico (HUTCHEON, 1991, p. 88) - o negro, a mulher, o homossexual - numa

sociedade discriminatória, a personagem obtém ascensão social, formando-se em Medicina. No entanto, mesmo sendo uma fiel amiga e reconhecida como uma competente profissional, outra vez o preconceito surge dentro da casa da narradora que "se revolta porque seu marido não gosta de gente negra" (ADCV, 1998, p. 31).

A amiga dos olhos verdes ou, segundo a narradora, "dois minerais incendiados. Duas folhas de hortelã molhadas" (ADCV, 1998, p. 54), traz, na cor das retinas, o seu fiel simbolismo: "o despertar da vida" (CHEVALIER & GUEERBRANT, 1990, p. 939). Representa a personificação da liberdade, a transgressão, a ruptura com a norma. Já apresenta este comportamento desde a infância quando escreve "versinhos para a professora cara de cenoura perna de tesoura" (ADCV, 1998, p. 16), passando pela adolescência, quando "demorava com o namorado debaixo da amendoeira" (ADCV, 1998, p. 30), até chegar à fase adulta, se tornar uma bem sucedida jornalista e escrever "reportagens que questionam os mecanismos responsáveis pela opressão da mulher e denunciam as estruturas sociais-políticas-econômicas geradoras das milhares de prostitutas das cidades grandes" (ADCV, 1998, p. 23). Nesse sentido, a amiga dos olhos verdes representa, na narrativa, o agente de transformação.

Outro personagem que se revela a partir das cores é o já citado marido da protagonista. A preferência por tons opacos é símbolo do comportamento extremamente fechado às mudanças, sintoma de desejo de manutenção do controle:

Ela dará ao marido uma pasta cor de terra úmida. Ele não deixará de usar a pasta preta com as divisões para seguros de vida e seguros de carro e seguros de imóveis e seguros de seguro. A voz do marido repetindo que a organização é fundamental para o equilíbrio doméstico e pessoal. Ela tentando remover as camadas de classificações (ADCV, 1998, p. 25).



Esse comportamento sistemático, além de cansá-la de vê-lo "entrando e saindo com a pasta preta pregada na mão e os dois relógios agarrados no pulso e a voz hibernada" (ADCV, 1998, p. 47), a faz perder a vontade, não só de "tomar conta da casa" (ADCV, 1998, p. 47), como também leva a evanescência do desejo de ser aquela mulher, tanto existencial como sexualmente:

Você ouve seu marido perguntar as horas e depois a dele voz dizendo em demoradas sílabas que quer fazer amor. Você está deitada na cama e abre as pernas sem nenhuma estrela acesa. Seu corpo está cansado do corpo de seu marido em comedidas ordenações. A luz do abajur apagada entre suas pernas apagadas. Cansada. Casada. Você está cansada do lado de cá (ADCV, 1998, p. 47).

Vale ressaltar a força sugestiva das aliterações, que percorre todo o romance. Com uma linguagem que se coloca no entreposto da prosa e do poema, a narrativa, verdadeira prosa poética, despeja uma cascata de palavras, cujas sonoridades se entrelaçam elaborando um tecido sinestésico que, a partir do jogo formado, no qual uma palavra puxa a outra, se deflagra a cinestesia.

Apesar de os personagens serem identificados por meio das cores que lhes eram atribuídas, para a protagonista, as coisas não tinham formas nem cores exatas: "Eu coloria o céu de vermelhos. A professora dizia que o céu era azul (...) Minha laranja vermelha e azul não era uma linha redonda" (ADCV, 1998, p. 16). Como também: "Régua compasso esquadro o traço de nanquim medida e trava. Travo. Você quer o traço aberto. Formas informes. Fronteiras rasgadas e horizontes adiados" (ADCV, 1998, p. 49). O desejo de liberdade reprimido emerge nos muitos vermelhos, situados fora do lugar.



Também o título do romance "já provoca estranhamento e choque" (NASCIMENTO, 1989, p. 52). Pois, se o vermelho é universalmente "considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho" (CHEVALIER & GUEERBRANT, 1990, p. 944), o que representariam essas doze cores de uma mesma cor? Refletindo sobre este entrelaçamento de cores e relacionando ao processo de busca de identidade da pintora protagonista, Angélica Soares afirma que:

A imagem construída no espaço "entre", no entrecruzamento de frustrações e conquistas, de revivências, vivências e prévivências, de avios e desvios, numa via de mão dupla, cujos sinais de passagem têm que ser abertos pela própria mulher. E talvez, por isso, sejam vermelhos: os doze vermelhos, tantas vezes quatro, tantas vezes três, que as personagens acendem no decorrer da trajetória circular (SOARES, 2012, p. 56).

Concordamos com a ensaísta que os diversos tons de vermelho e as formas arredondadas, sempre presentes na narrativa, indicam os caminhos percorridos pelas personagens, mas também o calor humano e a alegria, os seus "vislumbres" de momentos de prazer. Assim, representados na passagem em que "O sol ficava redondo. O céu ficava vermelhos. Manhãs provinham na tarde cheia de asas. Vislumbres" (ADCV, 1998, p. 48). Como igualmente na outra, quando aparece um "menino dos cabelos cor de mel quatro sorrisos vermelhos. Eu tinha o cabelo lilás e uma estrela acesa na boca. Ele sabia a cor da chuva. Ele sabia as doze cores do vermelho (ADCV, p. 58).

Outra leitura que podemos fazer é a de que esses vermelhos representem a sexualidade e o erotismo. A protagonista se refere ao sexo conjugal como desvermelho, devido à falta de prazer na relação. Por isso, no momento do ato sexual,

"fecha os olhos e vê ondas desvermelhas em volta de seu corpo desredondo" (ADCV, 1998, p. 19). Em contrapartida, quando está com o amante, "segura profundamente a dele mão com doze cores" (ADCV, 1998, p. 85) e em seguida, "entra no quarto com seu amigo arquiteto. Ele tira sua roupa devagar e olha os espelhamentos das incidências. Desejo e marés. Seu corpo arco irisado dentro dos olhos dele em avidez simultânea" (ADCV, 1998, p. 85).

Assim como nos momentos de felicidade, nos de dores, feridas e dificuldades, as imagens retornam. Nessas horas ela "calará espaços de difícil redondo. E não saberá se deve dizer o seu ardente pensar e o seu multicor sentir" (ADCV, 1998, p. 19).

Neste contexto, notamos que as cores expressam o comportamento e as experiências tanto positivas quanto negativas, não só das personagens, mas principalmente da protagonista, uma vez que ela, em suas três vozes, nos narra os acontecimentos. Deste modo, torna-se claro que a pintura é o símbolo da vitória da tão sonhada construção da identidade dessa mulher, pois é nela que estão reunidos todos os seus anseios e desejos. Por isso, "seus quadros e seus desejos em concretizações desconcretas e suas pulsações emanando feixes de luz flocos de sombra. Pessoas que vão à sua casa olham e perguntam o que é o que são. Seus desejos mais procedentes" (ADCV, 1998, p. 33).

É através da pintura, dos desenhos, da predileção pela formas informes e do multicolorido das cores que a sua expectativa sobre a vida vai sendo apresentada. Para a protagonista, o ato de pintar representa uma espécie de junção do êxtase com o entusiasmo - no sentido etimológico dessas duas palavras -, espaço de extremo prazer, momento de conexão. Sendo propício lembrar, neste momento, da proposta de Herbert Marcuse sobre a importância da arte na lógica da libertação, em contraponto com a lógica da repressão. Segundo o filósofo, "o elemento erótico na fantasia



ultrapassa as meras expressões pervertidas. Visa a uma realidade erótica em que os instintos vitais acabassem descansando na gratificação sem repressão" (MARCUSE, 1968, p. 136).

Dessa forma, "o mundo na tela era o pouso da liberdade. Desejo e ter. Livre e ser" (ADCV, 1998, p. 74). Mesmo tendo de deixá-la em segundo plano, pois precisava cumprir as funções de mãe e de dona-de-casa, a protagonista revela em sua pintura traços incomuns, que fogem a um padrão estético predeterminado, como prédeterminadas são suas ações no sistema social de sexo-gênero.

A falta de compreensão de alguns personagens perante a sua obra indica, ficcionalmente, a dificuldade que possui a sociedade de reconhecer a diferença e valorizá-la enquanto tal. O reconhecimento da diferença e a sua valorização, ao contrário, promoveriam, segundo Guattari, a construção de "territórios existenciais onde a singularidade e a finitude sejam levadas em conta pela lógica multivalente das ecologias mentais e pelo princípio de Eros de grupo da ecologia social" (GUATTARI, 2004, p.53) dos quais resultariam novas "práticas sociais, novas práticas estéticas, novas práticas de si na relação com o outro, com o estrangeiro" (GUATTARI, 2004, p. 55). Nesse sentido, enquanto a protagonista "coloria o céu de vermelhos" (ADCV, 1998, p. 16), acreditando ter a liberdade para fazê-lo, a professora, como a representação de uma visão monolítica e, por isso, mantenedora da repressão "dizia que o céu era azul" (ADCV, 1998, p. 16).

Voltada para as delimitações de uma sociedade patriarcal que visa manter a mulher como "responsável" pela casa e pela família, à pintora restou a anulação. Tentando atender, ao mesmo tempo, a sua família e ao seu eu, acaba por fraquejar, não alcançando sucesso; "cravada de pregos e parafusos" (ADCV, 1998, p.43), não se reconhecerá enquanto sujeito. Lembremos, com Karla Armbruster, que:

Numa versão de construcionismo social levado ao extremo, os indivíduos não têm controle real sobre suas ações ou identidades, mas são, ao invés disso, "escritos" pela história e pela cultura e assim parecem incapazes de intervir nessas forças ou na construção de suas próprias subjetividades de uma forma subversiva (ARMBRUSTER, 1998, p. 112).

A contemporaneidade revela que a identidade feminina engendrada pela sociedade patriarcal começa a se deslocar em virtude da emancipação dos sujeitos sociais. Daí, o interesse de Helena Parente Cunha por abordar em sua obra a imagem de uma mulher desafiadora, porém intimidada pelo sistema falocêntrico. Os preceitos sociais, altamente punitivos, o medo do desconhecido e a insegurança conseguiram mantê-la submissa, mas o próprio reconhecimento de sua condição pode ser considerado o primeiro passo rumo ao encontro de sua identidade.

Desta forma, sendo a literatura um espaço metafórico - muitas vezes irônico - de denúncia, não podemos entender o destino dessa personagem como a representação do insucesso das mulheres que buscam a satisfação profissional e que, muitas vezes, têm de coaduná-la com a vida doméstica. O romance estudado aponta para a necessidade de uma tomada de decisão que liberte as mulheres, em suas diferenças, das imposições dualistas, por isso antiecológicas, que ditam como devem ser e reagir como "Mulher", numa essencialidade defendida pela naturalização e biologização dos gêneros, em determinados momentos das suas vidas. Remete ainda para a importância da conscientização de suas posições de marginalizadas e oprimidas sociais como ponto de partida para a sua emancipação. Desse modo, em *As doze cores do vermelho*, se ampliam e se ressingularizam as relações sexuais e sociais, através, sobretudo, da construção psicológica e da atuação dos diferentes personagens.

Com isso, percebemos que o encaminhamento da leitura de textos literários por questões ecológicas, contribuem com ações transformadoras que nos permitem





fazer compreender a importância da literatura no papel de conscientizadora da necessidade de despoluição do ambiente, da sociedade e, principalmente, da subjetividade. Também entendemos, na esteira do pensamento de Angélica Soares, que a condição das mulheres "participa das preocupações ecológicas tanto quanto as questões ambientais e a estas se ligam em busca do equilíbrio global" (SOARES, 1999, p. 57).

REFERÊNCIAS

ARMBRUSTER, Karla. "Buffalo Gals, Won't you come out tonight": a call for boundary-crossing in ecofeminist literary criticism. In: GAARD, G. & MURPHY, P.; eds. *Ecofeminist literary criticism – Theory, interpretation, pedagogy*. Urbane / Chicago, Univ. of Illinois Press, 1998, p. 97-122.

CHEVALIER, Jean Eduardo & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 2ed. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.

CUNHA, Helena Parente. As doze cores do vermelho. 2 ed. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1998.

DUARTE, Constância Lima. Apontamentos para uma história da educação feminina no Brasil - século XIX. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa; org. *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras / UFMG, 2002, p. 273-82.

GAARD, Greta & MURPHY, Patrick D.; eds. *Ecofeminist Literary criticism – Theory, interpretation, pedagogy.* Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1998.

GUATTARI, Félix. Práticas ecosóficas e restauração da cidade subjetiva. Trad. Andrea Morais Alves. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, *116*: 9-26, jan.-mar., 1994.



_____. As três ecologias. 15ed. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, SP, Papirus, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo; história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro, Imago, 1991.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Trad. Susana B. Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; org. *Tendências e impasses; o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-42.

MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.

NASCIMENTO, Dalma. A memória em cambiantes simultaneidades: Helena Parente Cunha em *As doze cores do vermelho*. In:--- *Caleidoscópio: estudos literários*. V. 9; N° 9; ASOEC, São Gonçalo, RJ, 1989, p. 51-9.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da e RIBEIRO, Maria Goretti Ribeiro (orgs.). *Mulheres de Helena – trilhamentos do feminino na obra de Parente Cunha.* João Pessoa, Editora Universitária, UFPB, 2004.

SOARES, Angélica. *Poeticidade e emancipação feminina* (Leitura de *As doze cores do vermelho* de Helena Parente Cunha. *Exú*, Salvador, *10*: 39, 1989.

_____. *A paixão emancipatória*; vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro, DIFEL, 1999.

_____. (Ex)tensões: Adélia Prado, Helena Parente Cunha e Lya Luft em prosa e verso. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

Recebido: 28.02.2015 – **Aprovado:** 13.03.2015



REVISTA FÓRUM IDENTIDADES | ISSN: 1982-3916

ITABAIANA: GEPIADDE, Ano 9, Volume 19 | set. - dez. de 2015

