

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO/DOCTORADO)

FERNANDA GARCIA CASSIANO

O AMOR É O MAL?
OUTRA LEITURA MATERIALISTA LACANIANA SOB A INSCRIÇÃO DO AFETO NA
ESCRITA DE HELENA PARENTE CUNHA

MARINGÁ - PR
2026

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PLE/UEM

FERNANDA GARCIA CASSIANO

O AMOR É O MAL? *OUTRA* LEITURA MATERIALISTA LACANIANA SOB A
INSCRIÇÃO DO AFETO NA ESCRITA DE HELENA PARENTE CUNHA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Estadual de Maringá
(UEM), como requisito parcial para obtenção do
grau de Doutora em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários.
Linha de pesquisa: Literatura e Historicidade.
Orientadora: Marisa Corrêa Silva.

Aprovada em: 07/08/2026

BANCA EXAMINADORA

Marisa Corrêa Silva
Profa. Dra. Orientadora
Universidade Estadual de Maringá

Lúcia Osana Zolin
Profa. Dra. Componente da Banca
Universidade Estadual de Maringá

Geniane Diamante Ferreira
Profa. Dra. Componente da Banca
Universidade Estadual de Maringá

Diego Luiz Miller Fascina
Prof. Dr. Componente da Banca
Universidade Estadual do Paraná

Edson dos Santos Silva
Prof. Dr. Componente da Banca
Universidade Estadual do Centro-Oeste

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central Maria Grazia Zolet - UEM, Maringá - PR, Brasil)

C345a	Cassiano, Fernanda Garcia O amor é o mal? : o outra leitura materialista lacaniana sob a inscrição do afeto na escrita de Helena Parente Cunha / Fernanda Garcia Cassiano. -- Maringá, PR, 2026. 232 f. : il. color., figs., tabs. Orientadora: Profa. Dra. Marisa Corrêa Silva. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026. 1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Minicontos - Literatura contemporânea. 3. Mulheres na literatura. 4. Materialismo lacaniano. 5. Cunha, Helena Parente, 1930-2023. Cem mentiras de verdade (1985); Falas e falares (2011) - Crítica e interpretação. I. Silva, Marisa Corrêa, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título. CDD 23.ed. 869.09
-------	--

Rosana de Souza Costa de Oliveira - 9/1366

Ao sétimo dia do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e seis, às quatorze horas, por via híbrida, realizou-se a arguição do trabalho sob o título O AMOR É O MAL? OUTRA LEITURA MATERIALISTA LACANIANA SOB A INSCRIÇÃO DO AFETO NA ESCRITA DE HELENA PARENTE CUNHA., de autoria da pós graduanda FERNANDA GARCIA CASSIANO, aluna regular do Programa de Pós-graduação em Letras (Doutorado) Área de Concentração: Estudos Literários. A Banca Examinadora esteve constituída pelos professores: Prof.^a Dr.^a Marisa Corrêa Silva (Presidente - orientadora), Prof.^a Dr.^a Lúcia Osana Zolin (Membro Titular UEM/PLE), Prof.^a Dr.^a Geniane Diamante Pereira (Membro Titular UEM/PLE), Prof. Dr. Diego Luiz Miiller Fascina (Membro Titular Externo Unespar Paranaguá) e Prof. Dr. Edson dos Santos Silva (Membro Titular Externo Unicentro Irati). Concluídos os trabalhos de arguição, a candidata foi APROVADA pela Banca Examinadora. Para constar, foi lavrada a presente ata, que vai assinada pelos membros da Banca Examinadora e a versão final da dissertação deverá ser entregue ao programa, no prazo de 60 dias.

Documento assinado digitalmente
 DIEGO LUIZ MILLER FASCINA
Data: 15/08/2026 09:05:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. DIEGO LUIZ MILLER FASCINA, NÃO INFORMADO

Examinador Externo ao Programa
Documento assinado digitalmente
 EDSON SANTOS SILVA
Data: 12/08/2026 15:04:42-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>
Dr. EDSO

Examinador Externo ao Programa



Dra. GENIANE DIAMANTE FERREIRA FERREIRA, UEM

Examinadora Interna
Documento assinado digitalmente
 LUCIA OSANA ZOLIN
Data: 15/08/2026 19:04:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>
I

Examinadora Interna

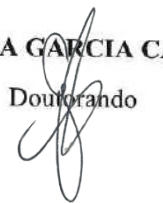


MARISA CORREA SILVA, NÃO INFORMADO

Presidente

FERNANDA GARCIA CASSIANO

Doutorando



Às mulheres que me inventaram.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao invisível que me sustentou,
aos afetos que me atravessaram,
às presenças que fizeram, do caminho,
uma forma de permanência.
Às forças que abriram passagens,
aos encontros que acenderam sentidos,
a tudo o que, com ou sem nome,
me trouxe até aqui.
A quem seguiu comigo,
a quem fez morada em mim
e ao mistério que transforma
a viagem em destino.

À minha família de sempre, que me ensinou e ensina quase tudo que sei sobre o amor e mostra que não há tempo de estar menos ao lado de quem nos faz, unicamente, eternos em presença nos lados de cá e de lá.

À minha família de vida, meus amigos de quando e além, que, ao me fazerem sentir amada, permitem que eu seja inteira apesar da falta, em infinitas policromias de se ser o que se é e, por tanto, sentir imensamente imenso amor, imensas saudades, imensas presenças.

Aos meus professores e amigos do curso de Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), espaço que, por onze anos, acolheu minha inscrição como aluna, mas que, muito antes, ultrapassou esses limites, tornando-se também lugar de existência, de ensinar a sonhar.

À minha orientadora, companheira de jornadas e de súbitos saltos, por confiar e seguir comigo, mesmo neste agora que, tantas vezes, parecia despencar no não haver.

Aos professores que compuseram as bancas de qualificação e de defesa da tese, pelo embarque disruptivo, pela leitura atenta e pelo carinho generoso com que acolheram este trabalho.

Aos professores-amigos/amigos-professores do Colégio Estadual Silvio Magalhães Barros (CESMB), parte essencial da minha geografia afetiva. Ney Braga que sou, bairrista que me fiz, carrego a alegria de retornar à escola em que cresci e de construir, ao lado dos meus, uma nova forma de pertencer ao lugar que também me ensinou a ser.

À equipe pedagógica, à direção e à administração do CESMB, pela compreensão, pelos ajustes e pelo apoio que fizeram possível sustentar, em simultâneo, o trabalho docente e a escrita desta tese.

Aos meus alunos, começo e fim de todos os circuitos, por devolverem sentido ao que ensino, ao que aprendo e ao que, ainda, tento interpretar.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento que tornou possível o desenvolvimento desta pesquisa e pela contribuição à continuidade da formação acadêmica e científica no Brasil.

*O jeito que amo não é importado, nem enlatado,
vem sem manual, é artesanal e potável.
É parte de uma teia, com gente humana,
gente bicho, vento, água e terra.
Amo ser e fazer parte, e sei: ser parte é infinito.
(Geni Núñez)*

*Sou uma mulher feita de água e de futuro.
(Mariana Artigas)*

CASSIANO, Fernanda Garcia. **O amor é o mal?** *Outra* leitura materialista lacaniana sob a inscrição do afeto na escrita de Helena Parente Cunha. 2026. 232p. Tese. (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá.

RESUMO

Esta tese investiga a dimensão simbólica e política do afeto na literatura contemporânea de autoria feminina, tomando como corpus as coletâneas *Cem mentiras de verdade* (1985) e *Falas e falares* (2011), de Helena Parente Cunha. O termo *outra*, grafado em itálico no título, indica que esta pesquisa prolonga e desloca a leitura materialista lacaniana desenvolvida na dissertação de mestrado da autora, dedicada à *As doze cores do vermelho*, e assume o lugar do outro como questão teórica, nas figuras da alteridade, do grande Outro e da posição de outra historicamente atribuída ao feminino. Ao inscrever essa posição no título, a tese a converte em lugar de enunciação crítica. A pergunta que organiza o trabalho – o amor é o mal? – não propõe resposta direta, mas instala uma tensão produtiva: o amor, compreendido como estrutura simbólica historicamente regulada e atravessada por relações de poder e linguagem, opera nas narrativas da autora como força de ressimbolização histórica, capaz tanto de reproduzir violências quanto de instaurar deslocamentos éticos e formas alternativas de vínculo. O enquadramento teórico articula o materialismo lacaniano, ancorado em Slavoj Žižek, à teoria do afeto, especialmente a partir de Sara Ahmed, Vladimir Safatle e Édouard Glissant, e à crítica literária feminista, com contribuições como de Teresa de Lauretis, Elaine Showalter e bell hooks. A tensão entre esses campos é assumida como parte constitutiva do objeto, em que o materialismo lacaniano oferece a compreensão do sujeito como efeito contraditório da estrutura simbólica, a crítica feminista interroga a quem essa estrutura endereça diferencialmente sua violência e a escrita de Helena Parente Cunha encena exatamente essa contradição. A análise organiza-se em três eixos afetivos: (I) o amor como relação com a alteridade, permeado pelos laços, convivências e ambivalências; (II) o amor em relação ao grande Outro, marcado pela alienação, norma e violência simbólica; e (III) o amor como força de integração entre corpo, mundo e desejo. Esses eixos orientam a leitura qualitativa dos minicontos, articulada a um mapeamento sistemático do corpus que abrange a totalidade das narrativas de ambas as coletâneas. A atenção à forma – à sintaxe truncada, à repetição, ao silêncio e à elipse – é central à proposta, pois o miniconto é lido como campo em que o afeto se inscreve como operador estrutural que tensiona e desestabiliza a linguagem. A pesquisa contribui para os estudos sobre Helena Parente Cunha, campo ainda em consolidação no que se refere à narrativa breve, e para o debate mais amplo da crítica literária contemporânea no Brasil, defendendo a literatura como espaço privilegiado de elaboração simbólica do histórico e do sensível.

Palavras-chave: afeto; materialismo lacaniano; literatura de autoria feminina; minicontos; Helena Parente Cunha.

ABSTRACT

This thesis investigates the symbolic and political dimension of affect in contemporary women's literature, taking as its corpus the collections *Cem mentiras de verdade* (1985) and *Falas e falares* (2011), by Helena Parente Cunha. The term *outra* ("another", in the feminine), italicized in the title, indicates that this research extends and displaces the Lacanian materialist reading developed in the author's master's dissertation on *As doze cores do vermelho*, and takes the place of the other as a theoretical question, in the figures of alterity, the big Other, and the position of the other historically assigned to the feminine. By inscribing this position in its title, the thesis turns it into a place of critical enunciation. The question that organizes the work – is love evil? – does not propose a direct answer, but rather installs a productive tension: love, understood as a historically regulated symbolic structure traversed by relations of power and language, operates in the author's narratives as a force of historical resymbolization, capable both of reproducing violence and of inaugurating ethical displacements and alternative forms of bond. The theoretical framework articulates Lacanian materialism, anchored in Slavoj Žižek, with affect theory – drawing particularly from Sara Ahmed, Vladimir Safatle and Édouard Glissant, – and feminist literary criticism, with contributions from Teresa de Lauretis, Elaine Showalter, and bell hooks. The tension between these fields is assumed as a constitutive part of the object: Lacanian materialism offers an understanding of the subject as a contradictory effect of the symbolic structure; feminist criticism interrogates to whom that structure differentially addresses its violence – and Helena Parente Cunha's writing stages precisely this contradiction. The analysis is organized around three affective axes: (I) love as a relation with alterity, permeated by bonds, coexistences, and ambivalences; (II) love in relation to the big Other, marked by alienation, norm, and symbolic violence; and (III) love as a force of integration between body, world, and desire. These axes guide the qualitative reading of the miniature stories, articulated with a systematic mapping of the corpus encompassing the totality of the narratives from both collections. Attention to form – to truncated syntax, repetition, silence, and ellipsis – is central to the proposal: the miniconto is read as a field in which affect is inscribed as a structural operator that tensions and destabilizes language. The research contributes to studies on Helena Parente Cunha, a field still in consolidation with regard to short narrative, and to the broader debate of contemporary literary criticism in Brazil, defending literature as a privileged space for the symbolic elaboration of the historical and the sensible.

Keywords: affect; Lacanian materialism; women's authorship literature; miniature stories; Helena Parente Cunha.

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Registros de Helena Parente Cunha	27
Figura 2 – O nó borromeano: os registros Real, Simbólico e Imaginário.....	28
Figura 3 – Distribuição dos minicontos por eixo de leitura afetiva em Cem mentiras de verdade	62
Figura 4 – Miniconto “Ciclo”.....	98
Figura 5 – Miniconto “O fim da tarde”	102
Figura 6 – Miniconto “A carta azul”	104
Figura 7 – Distribuição dos minicontos por eixo de leitura afetiva em Falas e Falares.....	116
Figura 8 – Miniconto “Era uma vez uma cigana”	139
Figura 9 – Capas dos livros do corpus	148
Figura 10 – Distribuição comparativa dos eixos afetivos nas obras de HPC	151
Figura 11 – Tríade que compõe o nó borromeano transpassada pelo eixo do afeto.....	157
Figura 12 – Miniconto “Ele e eu inscritos em qual tempo cajueiro”	172
Figura 13 – Helena Parente Cunha durante lançamento de livro	197
Figura 14 – Miniconto “Minha mãe teve quinze filhos”	200

SUMÁRIO

PARA UMA CRÍTICA AFETIVA: UM PONTO DE PARTIDA TEÓRICO-EXISTENCIAL	12
1 INTRODUÇÃO.....	20
2 POR UMA ÉTICA DO AFETO NA LEITURA LITERÁRIA.....	38
2.1 NOTAS PARA UMA ABORDAGEM MATERIAL.....	39
2.1.1 A mulher como sujeito de afeto (e não objeto dele).....	40
2.2 MATERIALISMO LACANIANO	43
2.2.1 Além da crítica do sujeito, uma crítica da forma.....	48
2.2.2 Feminino como produção simbólica	50
2.3 POR QUE, AINDA, FALAR EM CRÍTICA FEMINISTA?	52
2.3.1 Narrativas de afeto e insubmissão: a natureza do feminino e suas representações..	54
3 CRITÉRIOS DE LEITURA DOS EIXOS ANALÍTICOS EM RELAÇÃO AOS CORPORA	59
3.1 EIXOS I, II E III EM <i>CEM MENTIRAS DE VERDADE</i>	64
3.1.1 Amor ao Outro (grande Outro).....	66
3.1.2 Amor como integração	87
3.1.3 Amor ao outro pequeno (alteridade).....	99
3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE	111
3.3 TRANSIÇÃO HISTÓRICA DE 1985	112
3.4. RECONFIGURAÇÃO DOS EIXOS ANALÍTICOS EM <i>FALAS E FALARES</i> (2011).....	114
3.4.1 Continuidade metodológica e reorientação analítica: predominâncias narrativas e economia simbólica.....	117
3.4.2 Leitura lacaniana das narrativas e deslocamentos históricos	128
3.4.3 Inversão crítica: da mulher inventada ao sujeito inscrito	142
3.5 DOS EIXOS AO NÓ: COMPARAÇÃO FORMAL E RETORNO AO MATERIALISMO LACANIANO	145
4 OUTRAS NARRATIVAS TRANSVERSAIS: A LINGUAGEM E SUA AUSÊNCIA COMO PONTE LÍRICA	156
4.1 A VOZ DA MULHER: O AFETO QUE ENUNCIA E É ENUNCIADO	164
4.1.1 Letrux: o lirismo do corpo e a natureza como espaço de reinscrição do desejo.....	166
4.1.2 Lorena Portela: memória, fome e os vínculos que sustentam.....	178
4.2 O LUGAR DE ONDE SE FALA: GEOPOLÍTICA, MIGRAÇÃO E O FEMININO QUE SE ESCREVE	184
5 O QUE PERMANECE DEPOIS DO MANIFESTO: ESTADO DA ARTE SOBRE HELENA PARENTE CUNHA	192
5.1 A PRODUÇÃO DE HELENA PARENTE CUNHA: PANORAMA POR GÊNERO TEXTUAL	198
5.2 A FORMA BREVE COMO CONDENSACÃO DOS CIRCUITOS AFETIVOS	199
5.3 DA LACUNA CRÍTICA À RESPONSABILIDADE DE LEITURA	206
5.4 O CÂNONE E A POLÍTICA DA ATENÇÃO	210
5.5 A FLÂNEUSE: A INSCRIÇÃO FEMININA NO ESPAÇO E NO COTIDIANO	212
O AMOR É BEM? CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A LEITURA LITERÁRIA	214
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	216
APÊNDICE A - OBRAS DE HELENA PARENTE CUNHA	223
APÊNDICE B - FORTUNA CRÍTICA DE HELENA PARENTE CUNHA	227

PARA UMA CRÍTICA AFETIVA: UM PONTO DE PARTIDA TEÓRICO-EXISTENCIAL

*advindos
deslocamos formas
na voragem previsível*

*fugidos
deflagramos desejos
mas vulnerados votos
(ávida a vida)*

*abolidos
desvinculamos nexos
em consentido fluir
(havida, a vida)*
(Helena Parente Cunha)

Ao buscar compreender o que pode caracterizar – ou inscrever – a teoria do afeto como um campo crítico de pensamento e como gesto analítico voltado à forma e ao sujeito, torna-se necessário afastá-la de uma concepção restrita aos gestos convencionalmente reconhecidos como amorosos. O afeto, neste ínterim, além de não se limitar à expressão positiva do sentir, se apresenta como um espaço estrutural que participa da constituição dos atores sociais e, simultaneamente, produz experiências de deslocamentos e desajustes. Assim, partimos da ideia de que “os afetos atravessam o corpo como flechas, são armas de guerra.” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 18), pois no contato com textos, personagens e dilemas do mundo, tornou-se evidente que o que mais *me* mobilizava, além do enredo ou a psicologia das figuras literárias em si, era a maneira como essas formas narrativas afetavam e resistiam a modos de sentir historicamente impostos por uma lógica dominante. Nesse reposicionamento, compreender a dimensão afetiva deixou de ser uma questão estritamente emocional e passou a se configurar como uma questão política, estética e ontológica. Como somos¹ afetadas? Que afetos escapam? O que resiste e o que resta deles? Embora tais perguntas não se apresentem como chaves diretas das análises desenvolvidas ao longo desta pesquisa – cujo olhar crítico tensiona, sobretudo, os lugares dessas formas discursivas e os modos como vêm sendo ocupados por mulheres –, elas operam como um pano de fundo conceitual que orienta o gesto analítico aqui proposto.

Nesta travessia da palavra-texto, há uma recusa tanto da leitura psicologizante dos sentimentos quanto da visão utilitarista que enquadra o enlace afetivo enquanto categoria, apenas, positiva e terapêutica, já que a teoria do afeto que sustenta esta pesquisa é, antes de

¹ Esse movimento entre o ‘eu’ e o ‘nós’ é não casual; a voz que narra transita entre a experiência singular da leitora e a posição coletiva da pesquisadora, porque o afeto, tal como aqui compreendido, não admite uma única instância enunciativa, ele é, sempre, já relacionado, já dirigido a um outro.

tudo, crítica, ela localiza o vínculo como operador ideológico, forma de mediação entre ator social, mundo e condição de possibilidade para a própria linguagem em que compreendemos o regime afetivo como uma forma ordenadora dos gestos e das relações.

Sara Ahmed (2019) propõe que os afetos operam como formas de orientação social e política: “eles nos colocam em direção a alguns objetos e nos afastam de outros” (Ahmed, 2019, p. 31). Tal formulação permite repensar a afecção que atravessa esta pesquisa para além de algo situado no interior dos corpos – enquanto definição pura do sentimento –, mas como uma força que circula entre eles, sendo, continuamente, moldada por histórias, discursos e relações de poder. Ao interrogar quem pode sentir o quê – e sob quais condições –, abre-se o caminho para uma crítica do sentir que desnaturaliza tanto as relações quanto suas distribuições, articulando-se às teorias que possibilitam pensar esteticamente a produção de manifestações culturais e seus regimes de significação. Tudo aquilo que nos oferece acesso ao sentido – entendido, aqui, de modo distinto do sentimento, cuja inscrição, frequentemente, escapa à cadeia significativa da linguagem – opera como uma forma própria de comunicação da experiência empírica do sentir. São os sentidos e as percepções que emergem das tentativas, individuais e coletivas, dos corpos situados em determinadas condições de ação que configuram a experiência empírica da vida.

Nesse processo, os afetos se revelam, especialmente, sensíveis aos sentidos, respondendo a eles de maneira mais imediata e recorrente do que aos sentimentos propriamente ditos, dado que estes últimos demandam um grau maior de simbolização e elaboração discursiva. Assim, Brian Massumi insiste na distinção entre emoção e afetividade e define o segundo termo como “a intensidade que precede e excede a consciência, sendo um limiar de mudança no corpo” (Massumi, 2002, p. 30). Essa perspectiva deleuzeana possibilita abordar essa inscrição na dimensão do movimento, como variação pré-linguística e pré-significante que permeia o corpo e a arte antes mesmo da significação; isso está sendo aqui mencionado porque resgata uma dimensão estética do afeto como força ativa, além de mera representação.

Por isso, ainda nos interessa nos convencer a perceber sobre qual experiência afetiva estamos falando, aquela que se transcreve (e existe) ou aquela que se demonstra ativa como uma falta, um ato. Na tradição psicanalítica lacaniana, o circuito da relação afetiva pode não se separar da linguagem, mas encontra-se, justamente, em seu resto. Essa afirmação de que o sujeito se constitui a partir de uma perda simbólica e os afetos emergem como sinais dessa falta justificaria muitas das nossas comoções causadas pela aproximação com o outro da alteridade. Aquele que nunca será como a gente. Aquele que nunca será a gente. Aquele que nunca seremos. Aquele. Como lembra Slavoj Žižek (2012), a experiência incorporada é a própria marca da

incompletude estrutural do ser, e isso pode ser evidenciado, até mesmo, quando ele compara o alcance afetivo como o do amor autêntico, que “surge quando, ao invés de idealizar o outro, reconhecemos sua limitação, sua falha, e ainda assim escolhemos continuar” (Žižek, 2012, p. 160). Esse ponto é essencial: não se trata de afeto como plenitude, e, sim, como ato de sustentação da falta, de insistência ética diante da incompletude do Outro.

Ainda nessa leitura dialética de Lacan, Žižek (2012) afirma que a afetividade pode ser também um ato de corte, que reorganiza o campo simbólico ao introduzir um desequilíbrio. Daí, sua famosa definição de amor como uma “decisão violenta”, que rompe o narcisismo e funda um campo novo. A esse respeito, podemos considerar o afeto em sua escala de potência de transformação do “eu” e do “nós” e, portanto, de transformação política, o que nos aproxima muito de Vladimir Safatle (2016), que amplia uma abordagem de articulá-lo à constituição do ser político. Ele afirma: “Toda formação afetiva é, ao mesmo tempo, uma forma de organização social. Por isso, mudar as formas de afetar e ser afetado é também mudar as condições de existência” (Safatle, 2016, p. 93). Ou seja, afetar é sentir, mas também é ser moldado por dispositivos históricos. Contudo, resta a percepção de que é também necessário, por vezes, resistir a esses dispositivos, abrindo brechas para novas formas de vida e de linguagem; bem como de pesquisa.

Na articulação dessa base teórica à análise literária, buscou-se compreender como as narrativas contemporâneas reinscrevem afetos que não são (somente) pessoais, já que revelam as feridas simbólicas de um tempo histórico e os impasses coletivos do desejo, ou seja, o princípio estruturante torna-se um elemento crítico que permite ultrapassar a instância ficcional isolada, abrindo a escuta para formas de enunciação que fazem, do íntimo, uma denúncia pública e, do trauma individual, uma interpelação política; por isso, o pensamento afetivo, aqui mobilizado, constitui-se, enquanto chave de leitura, como um ponto de partida teórico-existencial que se sustenta na crença de que aquilo que nos afeta – e nos percorre – também constrói o mundo que partilhamos. A escolha pela teoria do afeto se consolida em diálogo com a crítica feminista, especialmente, no modo como os textos de Helena Parente Cunha manifestam uma escrita do íntimo que, ao se tornar linguagem, revela o trauma histórico do feminino. A autora mobiliza experiências subjetivas marcadas por dor, desejo, memória e apagamento, dando forma àquilo que a teoria feminista nomeia como experiência encarnada do poder (Butler, 2017; Ahmed, 2014), isso porque, em suas narrativas, a oscilação entre o lírico e o político se traduz em uma forma de resistência estética e subjetiva. Então, a economia afetiva

aparece, além da emoção isolada, como marcadora de relações de força, registro da exclusão simbólica e ponto de virada no campo do discurso.

Ao examinar essas formas de simbolizações afetivas – por vezes silenciosas, por vezes furiosas –, compreende-se como a literatura escrita por mulheres funciona enquanto prática de reapropriação da linguagem e de (re)elaboração do desejo, desestabilizando os contornos da voz ficcional unificada e da narrativa tradicional. Nessa direção, o entrelaçamento entre afeto e crítica feminista ilumina e sustenta os textos de Cunha e a, então, aposta desta pesquisa de ler a literatura como lugar de reverberação das contradições entre a mulher e sua historicidade. Essa perspectiva torna a literatura legível enquanto um campo de ressonância afetiva e política, em que a formalização do subjetivo ocorre além da margem das contradições, entrelaçando-se entre o íntimo e o social. Ao eleger a escrita de Cunha como corpus, esta leitura parte da hipótese de que suas narrativas dramatizam as figuras femininas como marginalizadas e, também, mobilizam a materialidade afetiva que opera como desestabilizadora da linguagem hegemônica.

No desenvolvimento da pesquisa, aprofundam-se os fundamentos dessa abordagem, delineando o percurso teórico que sustenta a análise – ancorados entre a psicanálise, a crítica materialista e os estudos feministas – com o objetivo de demonstrar a contribuição singular da teoria do afeto como chave interpretativa para a literatura de autoria feminina no Brasil contemporâneo. Trata-se, sobretudo, de considerar uma teoria cujo alicerce é o próprio campo de afecção: que diferentes eixos afetivos permeiam e mobilizam essas escrituras? Quais marcas emocionais e sensoriais operam como forças estruturantes nos modos de narrar e significar o vivido? Diante do uso recorrente – e muitas vezes indiscriminado – do termo *afeto*, torna-se necessária, ainda, uma problematização conceitual que permita situá-lo no horizonte de uma leitura estética da literatura. Essa necessidade se intensifica quando se trata da escrita de autoria feminina, campo no qual emergem perguntas cruciais sobre o que é o afeto e quais regimes de significação sustentam essa palavra que vibra entre a carne e o símbolo. Embora amplamente utilizado no cotidiano, o termo “afeto” adquire, à luz da crítica literária, da filosofia e da psicanálise, contornos instáveis, múltiplos e, sobretudo, politizáveis, pois trata-se de um campo conceitual marcado pela heterogeneidade das interpretações e que exige atenção às suas camadas históricas e teóricas.

Em dicionários correntes, como o Michaelis (2015) e o Houaiss; Villar (2009), afeto é definido como sentimento de carinho ou ternura, demonstração de estima por gestos ou palavras, ou, ainda, como disposição emocional que implica atração, repulsa, amor ou amizade, sentidos que, embora relevantes, não esgotam a complexidade que o termo assume nos debates

atuais. Essas definições nos colocam diante de uma concepção relacional e afetiva baseada em vínculos interpessoais positivos, no entanto, esse uso é, apenas, uma camada da complexidade do conceito, útil como ponto de partida, mas insuficiente para pensar os aspectos excessivos que o afeto comporta em narrativas literárias tensionadas por trauma, exclusão ou violência simbólica. Na psicanálise freudiana, os regimes de sensibilidade são concebidos como aquilo que persiste ou escapa à operação do recalçamento. Segundo a leitura de Lacan (1998), o afeto é uma energia que a acompanha a representação em si, uma carga pulsional que pode ser condensada ou convertida em sintoma. Freud (1895a; 1895b) já sugeria que tal operador poderia se desprender de sua representação original e se manifestar de formas diversas, como angústia, medo ou melancolia.

Lacan, ao radicalizar essa concepção, propõe que, em sua abordagem estrutural do inconsciente, o vínculo é, antes, um efeito da fala sobre o corpo, ou seja, uma reverberação somática do que a linguagem não pode plenamente simbolizar. O afeto, nesse sentido, irrompe como um furo na cadeia significante, um índice do Real – conceito que será explorado mais adiante. Trata-se de um ponto de ruptura no Simbólico, uma marca corporal do impossível de ser dito. O gozo, para Lacan, exemplifica uma forma extrema da incorporação afetiva em que é emoção diretamente inscrita no corpo como vestígio da falha da linguagem (Lacan, 1998). Na perspectiva da leitura materialista lacaniana, proposta por Slavoj Žižek, o termo pode ser compreendido como um índice da ideologia encarnada, isto é, a forma pela qual os sistemas simbólicos, sociais e históricos ganham forma no corpo do ser, modulando sua experiência sensível e sua posição no campo do Outro. Sob essa perspectiva, é a expressão interior vivida, a ideologia que pulsa, o ponto em que os impasses da linguagem e da estrutura social deixam marcas no corpo. Como aponta Žižek, “a ideologia não é simplesmente algo que está em nossas cabeças, mas algo que estruturalmente organiza nossa presença corporal no mundo” (Žižek, 2011, p. 17). Assim, os afetos aparecem como manifestações dessa fissura entre o Simbólico e o Real, revelando como a posição enunciativa se constitui no entrelaçamento contraditório.

Essa concepção nos permite estabelecer pontes com a ideia de que as emoções não estão dentro ou fora da cristalização da matéria em si, do Imaginário, mas circulam entre corpos e signos; ademais, nos permite compreender os afetos como efeitos performativos das narrativas do trauma silencioso, constituindo subjetividades na relação com o não-dito. O aspecto filosófico pode até voltar a contribuir neste pequeno preâmbulo conceitual, em sua obra *Ética*, Spinoza define o afeto (*affectus*) como “as afecções do corpo pelas quais a potência de agir do próprio corpo é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada” (*Ética*, parte III, definição

III) (Spinoza, 1995, p. 157). Ou seja, afeto é a modificação que expressa variações na potência de existir e agir de um corpo, sempre em relação a outros corpos; essa concepção será, posteriormente, relida por Gilles Deleuze e Félix Guattari que a expandem, no interior da filosofia, com uma diferença na crítica aos modelos subjetivistas, pois, para eles, os afetos, ou estados internos, são forças intensivas que modulam os processos de desejo, território e resistência. Como afirmam em *Mil Platôs*, o afeto é “a passagem de um estado de potência a outro, e essa passagem define uma intensidade, uma potência de afetar e ser afetado” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 170). Trata-se, portanto, de compreender tais sintomas como campos de força relacional, nos quais se lançam a constituição do ser e sua inserção no mundo.

Trazendo, novamente, a definição para o campo da escrita, da estética e do testemunho, a literatura é um lugar onde o vetor explode linguagem, contorna o silêncio e o indizível. A imagem é potente, como quando Virginia Woolf, em *Mrs. Dalloway*, reconhece os afetos como partículas no ar, como poeira na luz, sutis, mas ubíquas. Ou, ainda, na poesia contemporânea de Ana Martins Marques, em *O livro das semelhanças*, quando o afeto aparece “nas dobras / entre um gesto e o silêncio que o segue”, revelando que ele habita o entre-lugar, o intervalo, o não-dito, bem como quando Roland Barthes (2003), em *Fragmentos de um discurso amoroso*, define a suspensão como “uma intensidade sem objeto ainda nomeado”. Trata-se, aqui, de pensar esse afeto tanto como conteúdo quanto como forma – como afecção do tempo, do corpo e da linguagem. Nesse horizonte, o amor também ilumina sua face de estrutura simbólica atravessada por relações de poder, linguagem e história.

Diferentes tradições teóricas convergem para essa compreensão: da psicanálise à filosofia, o amor é pensado como campo de disputa que organiza e regula os modos de desejar, vincular-se e existir. Para bell hooks (2021), ele é, antes de tudo, prática ativa e comprometimento ético; para Žižek (2012), uma escolha radical que reorganiza o campo simbólico ao introduzir desequilíbrio. E são essas dimensões estruturais e políticas afetivas que orientam a leitura aqui proposta. Por essa razão, o autor (2012) compreende, também, a categoria como uma escolha radical, porque o amor autêntico exigiria uma decisão ativa de amar, independentemente das falhas, das imperfeições e das dificuldades encontradas no objeto direcionado, assim, “o verdadeiro amor pressupõe uma escolha: ‘Eu te escolho a ti em particular’. A verdadeira escolha nunca é simplesmente a escolha de uma pessoa, mas a escolha de uma escolha.” (Žižek, 2015a, p. 63). Žižek enfatiza a importância de reconhecer o outro como um ser humano completo e autônomo, com suas próprias necessidades, desejos e liberdades. Desse modo, de encontro com o que foi argumentado por hooks, também

compreende o amor como uma forma de resistência política e subversão do sistema dominante. Ele sugere que a categoria pode desafiar as normas sociais e as estruturas de poder, abrindo caminho para novas formas de relacionamento e comunidade, pois é, também, “uma violência simbólica, no sentido de que envolve um ato de recodificação de todo o campo simbólico do Outro.” (Žižek, 2015b, p. 37).

Todas essas relações e definições teóricas se desdobram em discutir a complexidade da expressão afetiva por meio da linguagem escrita, uma vez que buscamos enfatizar, mesmo que por meio de análise linguística, estética e estrutural, que a linguagem é sempre insuficiente para capturar, plenamente, o aspecto afetivo da experiência humana, mas, ainda assim, é efetiva para registrar e resistir aos impactos negativos de sua ausência. Apesar dessas dificuldades, não descartamos a capacidade da linguagem escrita de comunicar afeto. Isso porque, em concordância com o filósofo (2015b), embora a linguagem possa ser limitada, ela ainda pode fornecer uma base para a expressão afetiva e permitir algum nível de compreensão e conexão emocional entre as pessoas. E isso pode ser averiguado nas construções linguísticas que se manifestam por meio da literatura e simbolizam o lugar desse circuito afetivo na construção das personas e personagens nos diferentes gêneros e criações da literatura brasileira.

No processo constante que é a vida performática do gênero, há muita fluidez, muitas construções e reconstruções. Nascemos, crescemos e morremos não como uma coisa ou outra, mas como inúmeras possibilidades de quem somos e fomos. Deleuze e Guattari debruçaram-se a entender um pouco mais desse processo de tornar-se, ao qual denominaram “Devir”. Zourabichvili (1997), em *O que é um Devir para Gilles Deleuze*, nos mostra que o contato com o outro faz com que mudanças reverberem em nós. Quando nos encontramos com outra pessoa e nos deparamos com um incômodo, não saímos, nem um nem outro, os mesmos. Apesar de essas mudanças exigirem a existência de um outro para acontecer, as alterações são subjetivas em relação a nós mesmos. Tornamo-nos, em conjunto, algo diferente do que éramos originalmente e também diferente entre nós, fugindo, obrigatoriamente, do que o autor chama de “molaridade”, categoria molar universal que define algo; partimos, justamente, rumo à indefinição ou, no mínimo, à redefinição.

É desse movimento de redefinição que nasce a palavra que abre o título desta tese. A *outra* leitura, grafada em itálico, carrega a marca de uma diferença que se reconhece como tal. Em primeiro lugar, ela nomeia um retorno, esta pesquisa prolonga o gesto interpretativo iniciado na dissertação de mestrado *Desejos horizontais além do arco-íris* (Cassiano, 2022), em que a leitura materialista lacaniana se voltou para *As doze cores do vermelho*, e o retoma

deslocado para a forma breve dos minicontos. Toda segunda leitura traz consigo a primeira e, ao mesmo tempo, a altera, à maneira do encontro em que nenhum dos envolvidos permanece o mesmo. Em segundo lugar, o *itálico* convoca a espessura do termo no campo psicanalítico, em que o outro da alteridade e o grande Outro da ordem simbólica nomeiam dois dos eixos que organizam esta análise. Ler é endereçar-se ao Outro e deixar-se afetar por ele; uma leitura que se declara *outra* inscreve essa condição no próprio nome. Há, por fim, o gênero gramatical da palavra. Ao feminino, a cultura atribuiu historicamente a posição de outra: a outra do homem, da norma, do cânone, aquela que se mede por referência a um modelo que a precede. A suspeita de que uma *outra* leitura soe menor, secundária ou desvalorizada, levantada por leitores desta pesquisa, toca precisamente essa herança, e é por tocá-la que a palavra permanece. Assumir, no título, a posição de outra equivale a ocupar criticamente o lugar que o Simbólico reservou ao feminino e convertê-lo em lugar de enunciação, movimento que Helena Parente Cunha encena quando suas personagens passam da condição de mulheres inventadas à de sujeitas do próprio desejo. O *itálico* sinaliza essa torção sem resolvê-la por completo; algo da palavra permanece em aberto, como resto, e é nesse resto que esta leitura se reconhece. Aquela que nunca será a mesma. Aquela que lê de novo. Aquela outra.

Por fim, para o início, bell hooks nos lembra que o afeto pode ser radical, político e feminista. Em *Tudo sobre o amor*, a autora propõe que o amor-afetivo, entendido como ação ética, é “a base da luta radical pela mudança” (hooks, 2021, p. 32). Trata-se de um movimento que rompe com o ciclo da dominação quando se encarna como cuidado, escuta e presença e, em decorrência disso, é insurgente, transformadora e crítica, uma força de resistência contra os sistemas de opressão racial, patriarcal e capitalista. Ao reposicionar o amor como prática política, hooks amplia o campo da ação afetiva para além da intimidade, conferindo-lhe um papel ético na transformação social, por isso, o afeto, nesta pesquisa, é entendido como o traço de uma experiência que, cruzando corpo e linguagem, encena a historicidade do sujeito. Ele atua como uma força de ruptura e reconfiguração, que tensiona os limites do Simbólico e dá forma a estéticas desviantes, especialmente na literatura escrita por mulheres, onde se alia à crítica das normas de gênero e à denúncia das violências estruturais que marcam o corpo. E é esse movimento que buscamos acompanhar nas páginas que seguem este trabalho.

1 INTRODUÇÃO

*O dever da filosofia não é resolver problemas,
mas redefini-los.
Mostrar como aquilo que vivemos como um problema
é um falso problema.
(Slavoj Žižek)*

Se há um ponto em que a linguagem cede, é, precisamente, ali que o afeto se inscreve. Seja em forma de conteúdo nomeável ou como interioridade estabilizada, ele se faz presente como aquilo que emerge quando a forma deixa de se sustentar plenamente. Por essa razão, a leitura dos minicontos de Helena Parente Cunha exige um descentramento do olhar; mais do que identificar temas ou reconhecer emoções, essa mobilização trata-se de perceber como a própria linguagem organiza e desarticula os regimes do sentir. A reflexão de Slavoj Žižek no artigo *Pluribus: The Power of Division* (2026) exemplifica a problemática da relação entre afeto, alteridade e constituição do sujeito ao imaginar um cenário no qual a humanidade é integrada em uma única mente coletiva. Nesse contexto, a eliminação do conflito e da diferença, apresentada como promessa de harmonia universal, revela-se, paradoxalmente, como uma forma de morte simbólica. O sujeito, ainda que biologicamente vivo, encontra-se destituído de sua inscrição no campo do Outro, reduzido a uma existência sem falta e, conseqüentemente, sem desejo.

No miniconto “Solidão”, da coletânea *Cem mentiras de verdade*, essa operação se realiza de modo breve e radical. A formulação “me amo em mim a solidão” (Cunha, 1985, p. 10), apesar de expressar um estado afetivo, discursivamente, também o produz sintaticamente. A frase se constrói a partir de uma instabilidade estrutural: a presença simultânea do pronome reflexivo (“me”) e de sua duplicação tônica (“mim”) instaura um circuito fechado do sujeito, enquanto o movimento do sintagma nominal (“a solidão”) impede a organização linear da oração. Assim, além de uma inversão ornamental, a construção narrativa apresenta uma desarticulação que compromete a transparência da linguagem. Do ponto de vista sintático, o verbo “amar”, transitivo direto, encontra seu objeto em uma posição tardia e instável, ao passo que o adjunto “em mim” deixa de funcionar, apenas, como marcador de interioridade para operar como espaço de inscrição. A ausência de conectores explícitos – aquilo que poderia estabilizar a relação entre os termos – produz uma zona de indeterminação em que as fronteiras entre a instância desejanse e a afecção em si se tornam indistintas.

Essa suspensão é central para a compreensão do campo afetivo na perspectiva apresentada, pois, como propõe a tradição psicanalítica, os regimes de sensibilidade emergem

como efeito daquilo que escapa à simbolização, então, sua constituição não poderia se encaixar, plenamente, em uma análise representacional. Em vez disso, ele se manifesta como falha, como excesso ou como resto da própria linguagem; por isso, a construção “me amo em mim a solidão” caracteriza esse movimento, haja vista que não há uma relação entre seres e objetos que se estabilize, e, sim, uma dobra em que o ser se encontra com aquilo que, nele, não se resolve de forma individual sem o desdobramento discursivo (ou a elaboração). Nesse contexto, a solidão se distancia da função de atributo ou consequência direta e torna-se condição estrutural. A mesma lógica se acentua ao longo do miniconto, por meio de repetições que operam como mecanismo de saturação, a exemplo da recorrência do advérbio “só” – “estou só”, “fico só”, “me destino só” – que estabelece um paralelismo sintático que, longe de organizar a progressão do texto, reforça seu fechamento. As ações descritas – sorrir, falar, jantar – mantêm-se no plano do social, contudo, são reiteradamente anuladas por esse retorno insistente ao “só”, o que configura, assim, uma coexistência tensionada entre presença e ausência, em que o vínculo não se realiza e a ruptura não se completa. Do mesmo modo, a sequência “a solidão me espreme / me exprime / me imprime” (Cunha, 1985, p. 10) introduz uma variação sonora que move o campo semântico do termo inicial. A paronomásia que aproxima palavras de mesma raiz, performa um processo de transformação contínua em que o afeto se move e se deforma.

É nesse nível que a articulação entre forma e afecção se torna decisiva para esta leitura. Ao invés de considerar o regime afetivo enquanto elemento temático ou conteúdo psicológico, propõe-se compreendê-lo como operador estrutural que atravessa as produções e se manifesta em seus pontos de instabilidade. A escrita de Cunha, ao tensionar a sintaxe, redirecionar funções e explorar a repetição de modo insistente, produz um campo em que o sujeito não pode mais se apresentar, somente, como unidade e ganha o efeito de uma organização sempre precária em alguma instância que se transcreve. Ler esses textos sob essa ótica, portanto, implica acompanhar aquilo que, neles, não se resolve. Implica, também, reconhecer que o sentido se constitui na fratura e no intervalo entre os termos, justamente na falha da articulação da linearidade, no silêncio e naquilo que insiste sem se deixar nomear por completo.

A proposta deste trabalho, portanto, é investigar de que forma a literatura contemporânea de autoria feminina elabora os núcleos de organização do desejo como experiência subjetiva e política, especialmente por meio da obra de Helena Parente Cunha, visto suas diversas particularidades que subsidiam a escolha do corpus. Já a escolha da obra da autora para um ponto de partida analítico deve-se ao seu percurso literário voltado à tematização do feminino, do desejo e da alteridade, pois seus contos e romances apresentam, por meio de

imagens simbólicas e do uso da linguagem poética, a construção de entidades narrativas em tensão com o mundo e consigo mesmos. Isso porque a autora articula elementos da natureza, do corpo e do inconsciente de maneira estética e política, revelando as fissuras do simbólico patriarcal bem como os recortes em que a economia dos afetos pode operar como reorganização subjetiva (Cuffaro, 2020).

Do ponto de vista teórico, esta pesquisa se apoia na psicanálise lacaniana (especialmente via Slavoj Žižek), nos estudos sobre a teoria do afeto (como formulados por Vladimir Safatle e bell hooks) e na crítica literária feminista. Esta última será abordada por meio de diferentes vertentes, que permitem compreender o âmbito do espaço do feminino em uma figura simbólica em disputa, em vez de categoria identitária fixa. Dialogam com esse propósito as formulações de Elaine Showalter (1994), que propõe uma genealogia da escrita de mulheres a partir de três fases – imitação, protesto e autoexpressão –, e de Sandra Gilbert e Susan Gubar (1984), que revelam como o “delírio feminino” pode operar como sintoma literário da repressão patriarcal. Teresa de Lauretis (1987) oferece uma inflexão teórica importante ao tratar o gênero como tecnologia discursiva, o que possibilita integrar crítica feminista e psicanálise sem recorrer ao essencialismo, visto que Žižek rompe com as perspectivas essencialistas ao afirmar que o sujeito é o efeito contraditório da estrutura.

Essa concepção conduz a leitura da configuração da mulher para além de seu lugar de origem ou identidade estável (por exemplo, “ligado à natureza”), enquanto um posicionamento simbólico contingente, que pode ser deslocado, reapropriado ou desfeito. Assim, ao se valer de imagens da natureza ou da animalidade, a literatura expõe os mecanismos simbólicos que historicamente as situaram nesse lugar. A contribuição de Audre Lorde (2009) reforça a perspectiva da abordagem afetiva no campo ético de resistência e criação, ao articular corpo, linguagem e desejo como dimensões indissociáveis da experiência subjetiva e política.

Nesta pesquisa, há a mobilização simultânea entre Slavoj Žižek e Sara Ahmed com plena consciência de que os dois autores partem de lugares epistemológicos distintos e, em mais de uma ocasião, entraram em confronto direto. Em 2007, Žižek afirmou que o multiculturalismo liberal é hegemônico como “fato empírico”; Ahmed respondeu que a hegemonia envolve semblância, fantasia e a distância entre aparência e distribuição concreta dos corpos. Em 2016, ela identificou, nas formulações de Žižek sobre refugiados, um gesto de “racismo progressista”, argumentos de esquerda que chegam às mesmas conclusões práticas que a direita. Essa tensão é assumida, aqui, como parte do próprio objeto. Žižek oferece a compreensão do sujeito como posição simbólica, da falta como constitutiva do desejo e do amor como estrutura de captura

pelo grande Outro; leitura lacaniana que esta tese aplica diretamente ao corpus. Ahmed oferece a pergunta que esse universalismo frequentemente suspende: em qual corpo o afeto gruda, a quem a ordem Simbólica endereça sua violência de forma diferencial, como o feminismo pode ser prática encarnada? Articular os dois, portanto, é sustentar a contradição; e é também disso que trata a escrita de Cunha. A partir dessas chaves, a articulação entre as diferentes abordagens teóricas expõe a experiência sensível que ultrapassa seu caráter de emoção individual, mobilizando-a ao campo de disputa, de produção de sentido e de síntese de contradições temporais, em que se localizam tanto as formas de dominação quanto as possibilidades de reinvenção da coletividade.

Assim, o trabalho está dividido em três grandes blocos. O primeiro (Capítulo 2) se dedica a uma fundamentação teórica da experiência sensível enquanto lógica de organização, articulando Lacan, Žižek, bell hooks, Safatle, Sônia Felipe, Krenak, Ahmed, Glissant, entre outros. O segundo (Capítulo 3), de natureza predominantemente analítica, propõe leituras de minicontos de Cunha, examinando a função simbólica de elementos naturais, animais e afetivos como operadores de subjetivação. E o terceiro (Capítulo 4) que amplia o campo de escuta ao propor aproximações com outras vozes da literatura e da escrita contemporânea de mulheres, lidas como ressonâncias dos regimes afetivos identificados nas coletâneas de Cunha. Trata-se de um gesto analítico de abertura ao confrontar a escrita da autora com outras formas de elaboração afetiva.

A crítica feminista, tal como mobilizada nesta pesquisa, opera como lente teórica que identifica, desestabiliza e reinscreve os modos de significação do feminino como figura simbólica, o que permite a articulação com o materialismo lacaniano e suas estruturas de inscrições sociais compatíveis com os impasses teóricos de Lacan retratados por Žižek. Ao reunir essas abordagens, a pesquisa sustenta uma crítica feminista comprometida com a historicidade da forma, com o afeto como chave interpretativa simbólica e com a leitura de uma estrutura discursiva que rompe com o uno, o dado e o natural. É a partir dessa organização que se espera contribuir para uma crítica literária que leve em conta a circulação emocional como dispositivos de enfrentamento simbólico, ético-político e estético.

Diante desta formulação, a tese defendida é a de que a superação do Real e o enfrentamento do trauma, enquanto limite simbólico, só se tornam possíveis mediante a emergência de uma instância unificadora – uma força ressimbolizadora – que se manifesta, simultaneamente, como afeto tanto em sua dimensão subjetiva quanto em seu potencial político. Paradoxalmente, essa mesma força também pode operar como princípio de desestabilização e

ruptura, ao tensionar as coordenadas simbólicas previamente estabelecidas. Como propõe Safatle (2015, p. 57), “o afeto é a inscrição daquilo que não encontra representação, a marca do excesso do real sobre o simbólico”. Uma possível análise que representa um olhar em paralaxe para as significações desse campo representado como algum propulsor de emoção. Se, no trecho anterior, a formulação “me amo em mim a solidão” evidenciou a desarticulação sintática como lugar de inscrição do afeto, importa, agora, observar que essa torção se apresenta como procedimento recorrente na escrita de Helena Parente Cunha, o que demonstra que tratamos de uma linguagem que, além de dizer, se dobra sobre si mesma, instaurando uma zona de instabilidade em que os termos deixam de ocupar posições fixas.

O que se demonstra, assim, é uma escrita que faz emergir uma voz ficcional que, apesar de se sustentar como identidade plena, é um efeito de uma estrutura que a excede e percorre todo o tecido do texto, exemplo observado na sequência: “Sorrio para você, mas fico só. Falo com eles, mas me prolongo só. Janto com trinta pessoas, mas me desenho em só.” (Cunha, 1985, p. 10). Nesta passagem, a construção sintática se organiza a partir de um paralelismo aparente (três períodos coordenados, com estrutura semelhante), mas esse paralelismo não conduz à progressão semântica. Ao contrário, ele instaura um movimento de retorno que anula a variação introduzida pelos verbos. “Sorrio”, “falo” e “janto” indicam ações sociais distintas, situadas em diferentes níveis de interação; no entanto, todas são imediatamente absorvidas pelo advérbio “só”, que se repete como marca de fechamento. É por isso que a narrativa não representa a personagem no mundo de forma imagética (ou inscrita no campo do Simbólico por meio da cristalização do Imaginário), ela materializa uma condição sem imagem, em que a preposição “em” introduz um espaço que não é físico nem simbólico no sentido tradicional, funcionando como uma espécie de superfície vazia, na qual o sujeito se projeta sem encontrar delimitação, estrutura ou, até mesmo, lugar.

Do ponto de vista simbólico, essas construções reiteram a impossibilidade de estabilização da relação entre o “eu” e a alteridade, que é determinante no processo de formação do ser e de sua inserção social. São essas ações sociais: sorrir, falar, partilhar uma refeição, que pressupõem a presença do outro como mediador; no entanto, essa mediação se dissolve no interior da frase quando o “você”, os “eles” e as “trinta pessoas” permanecem como referências formais sem operar como instâncias efetivas de relação. A personagem passa por essas cenas sem se constituir nelas. A passagem anteriormente analisada, em que ações sociais são reiteradamente absorvidas pela estrutura do “só”, clarifica a linguagem como espaço de retorno, no qual a variação se esgota na insistência de um mesmo ponto. Esse mesmo princípio pode ser

observado em “O fim da tarde”, da coletânea *Cem mentiras de verdade*, em que a organização da frase se constrói a partir de uma enumeração minuciosa de elementos: “Dois lugares. Duas cadeiras. Dois guardanapos. Duas xícaras de porcelana chinesa. Dois talheres. Dois. Duas.” (Cunha, 1985, p. 3). A repetição do numeral “dois” estrutura o campo sintático e semântico do texto, produzindo um efeito de simetria que, à primeira vista, sugere completude, no entanto, essa simetria não se realiza como relação efetiva, pois a sequência enumerativa não conduz à constituição de um par, e, sim, à exposição de sua ausência; já que a duplicação constante dos objetos mostra a preparação de um encontro sem concretização, reposicionando o foco da presença para a expectativa.

Assim, na análise morfológica, a predominância de substantivos concretos organizados em série reduz a presença de verbos, suspendendo a ação e fixando o texto em um estado de composição. A linguagem se aproxima de uma disposição espacial: os elementos são apresentados como se ocupassem um lugar na cena, mas sem que essa ocupação produza movimento. A frase final “como todas as tardes, sozinha” (Cunha, 1985, p. 3) reorganiza retrospectivamente toda a estrutura, convertendo a duplicidade em índice de ausência.

Esse procedimento encontra um desdobramento distinto em “Ela e eles”, da coletânea *Falas e falares*, onde a repetição se associa à fragmentação da voz: “mulher, me traga meu prato de comida, mulher lave minha camisa, mulher este feijão está sem sal” (Cunha, 2011, p. 37). Aqui, a linguagem se organiza por meio de enunciados justapostos, sem mediação sintática que os integre em uma estrutura hierárquica. A ausência de pontuação tradicional e a repetição do vocativo “mulher” produzem um ritmo que se aproxima da injunção contínua, no qual a fala se acumula sem se transformar em diálogo. A coordenação cede lugar à sobreposição. A resposta da personagem, contudo, marcada por sequências como “ela sorria e levava e lavava e temperava e deitava” (Cunha, 2011, p. 37) é o que mantém essa lógica de encadeamento, além de deslocar seu efeito. A conjunção “e”, reiterada, substitui a articulação causal ou explicativa por uma continuidade que, sequer, diferencia o ato e a ação, e se dilui na repetição que o sujeito se constitui.

Nessas construções, observa-se um mesmo gesto formal em que a linguagem tende à saturação. Seja pela repetição de numerais, pela insistência de advérbios ou pela justaposição de enunciados, o texto se organiza em torno de um ponto que retorna continuamente, impedindo a estabilização de um sentido único, o que nos permite compreender que a sintaxe, nesses casos, além de não se orientar para a progressão, estrutura a permanência. Esse retorno contínuo produz um efeito simbólico específico em que a relação entre sujeito e outro, entre presença e

ausência, mantém-se em estado de formação. O que se configura é uma escrita que demonstra a dificuldade de inscrição do vínculo no interior da linguagem, fazendo com que o afeto se manifeste como aquilo que insiste sem se integrar plenamente.

A leitura desses minicontos, quando colocados em relação, permite perceber que a análise da linguagem em suas dimensões sintática, morfológica e rítmica constitui um modo de operar que percorre a obra de Cunha. Em cada variação, a forma se reorganiza, mas o gesto permanece: a linguagem retorna ao ponto em que não se fecha. Ao abordar essa ambivalência e inscrever o afeto nesse campo sem fechamento, Žižek sustenta que “o amor, por definição, é assimétrico. Não é um equilíbrio de forças, mas um reajuste do sujeito para fora de si, em direção ao abismo do Outro” (Žižek, 2013, p. 93). A partir dessa chave, os questionamentos da pesquisa se desdobram na análise das representações literárias de figuras femininas que vivenciam a afetividade sob diversas formas e conflitos contemplados na literatura que opera como espaço privilegiado de elaboração simbólica, em que se tornam visíveis as contradições sociais.

Refletir sobre o processo de criação da arte literária, portanto, é resgatar suas origens patriarcais; de quando a mulher só tinha voz, na narrativa, por meio de outra voz que a emancipava. Representações femininas são lidas, hoje, com a individualização da representação e, para compreender a formação individual desses sujeitos, buscamos partir de uma proposta materialista de leitura social e coletiva. Para isso, como material de análise proposto, foram escolhidas duas coletâneas: *Cem mentiras de Verdade* (1985) e *Falas e Falares* (2011), de autoria de Helena Parente Cunha. Como já apresentadas anteriormente, ambas as obras possuem diversas representações do feminino em uma estrutura de narrativa curta e simbólica; mulheres se descobrem, se reconhecem, se transferem, se questionam, se intimidam em uma busca da autêntica liberdade. O espaço comum ocupado por essas representações é o do afeto, pois todas elas se afetam de alguma maneira.

Helena Parente Cunha (Salvador, 1930 – 2023) foi romancista, contista, poetisa, ensaísta e professora emérita da UFRJ. Com mais de trinta títulos publicados (somando-se as traduções), construiu uma obra que transita entre a ficção experimental e a reflexão crítica sobre o feminino. As coletâneas *Cem mentiras de verdade* (1985) e *Falas e Falares* (2011) – corpus central desta tese – inauguram e consolidam sua escrita em narrativa brevíssima, fragmentária, lírica e simbólica, organizada em torno de figuras femininas em tensão com a norma e consigo mesmas. O percurso mais amplo de sua fortuna crítica será examinado no Capítulo 5. Contudo, a fortuna crítica dedicada à obra de Helena Parente Cunha tem se consolidado, sobretudo, a partir da

crítica literária feminista, com ênfase na representação das personagens femininas, nas relações de gênero e nas formas de denúncia das estruturas patriarcais que se estendem no cotidiano das narrativas. Levantamentos realizados em pesquisas recentes indicam um volume expressivo de trabalhos acadêmicos voltados à autora, com especial atenção às coletâneas de contos *Os Provisórios*, *Vento Ventania Vendaval*, *Cem Mentiras de Verdade*, *A Casa e as Casas* e *Falas e Falaes*. De modo geral, essas investigações privilegiam abordagens que analisam os ambientes de repressão, os papéis sociais atribuídos às mulheres e os mecanismos de dominação simbólica inscritos nas narrativas.

Figura 1 – Registros de Helena Parente Cunha



Fonte: Éditions Anacaona ([s.d.]).



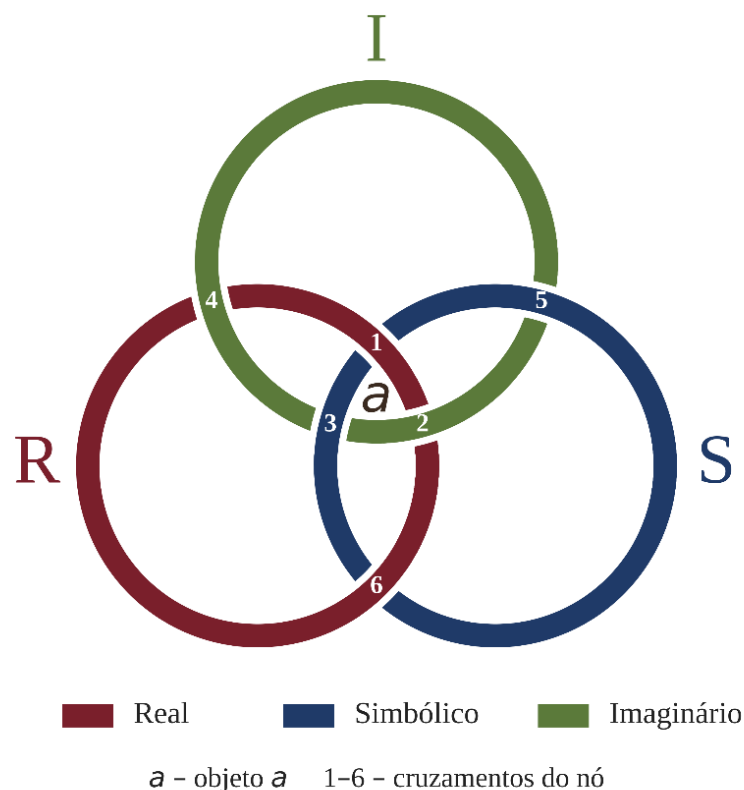
Fonte: *Falas e Falaes* (2º ed., 2012).

A respeito da especificidade da leitura materialista lacaniana e o lugar desta pesquisa, em diálogo com esse conjunto de estudos, a presente tese se aproxima mais diretamente da vertente materialista, ampliando uma linha de investigação já desenvolvida pela própria autora em sua dissertação de mestrado, *Desejos horizontais além do arco-íris: uma leitura materialista lacaniana em As doze cores do vermelho*, de Helena Parente Cunha (2022). No trabalho anterior, a leitura de *As doze cores do vermelho* foi orientada pela articulação entre a tríade lacaniana (Real, Simbólico e Imaginário) e a noção de objeto *a* como causa do desejo, buscando compreender os processos de ressimbolização do trauma, da repressão e do desejo em uma

narrativa fragmentária. De certa forma, a presente leitura dá continuidade a esse percurso, mas desloca o foco do romance para a narrativa curta, trabalhando com duas coletâneas distintas e enfrentando, metodologicamente, o desafio de um corpus amplo e heterogêneo. Diferentemente de abordagens que selecionam contos isolados ou privilegiam personagens-tipo, esta tese propõe uma leitura estrutural do conjunto, organizando os minicontos em eixos analíticos que permitem observar regularidades, tensões e zonas de exceção na economia simbólica das obras.

A leitura que esta tese empreende retoma e amplia o percurso metodológico iniciado no mestrado, quando a obra de Helena Parente Cunha foi lida à luz do materialismo lacaniano. Aquela leitura funciona, aqui, como método. O texto literário é abordado pelo enlaçamento de três registros, o Real, o Simbólico e o Imaginário, que Lacan formaliza no nó borromeano (Figura 3). A propriedade decisiva do nó é estrutural. Nenhum anel prende diretamente o outro, e a consistência do conjunto depende da amarração dos três, de modo que o rompimento de um único anel desfaz a figura inteira. No ponto em que os três registros se sobrepõem, Lacan situa o objeto *a*, causa do desejo, que nenhum registro isolado consegue capturar.

Figura 2 – O nó borromeano: os registros Real, Simbólico e Imaginário



Fonte: elaborada pela autora (2026).

A essa estrutura soma-se a noção de paralaxe, tal como Žižek a desenvolve em *A visão em paralaxe* (2008). A paralaxe designa o deslocamento aparente de um objeto conforme a mudança do ponto de observação. Na formulação žižekiana, essa lacuna entre perspectivas pertence ao próprio objeto e marca sua inconsistência constitutiva, sem nenhuma síntese capaz de reconciliá-las. Ler um conto pelo eixo do pequeno outro, pelo eixo do grande Outro e pelo eixo do corpo e do desejo é girar em torno do mesmo nó a partir de três posições. Cada posição revela uma face do amor que as demais deixam na sombra. A metodologia assume essa lacuna como lugar produtivo da interpretação, e o amor aparece então como aquilo que insiste no intervalo entre as leituras.

Isso posto, o estudo atual demonstra as formas em que esse regime escrito se desenvolve como uma configuração relacional frente à construção de personagens femininas de diferentes realidades referenciais. Assim, busca-se refletir como essas mulheres: solteiras, casadas, crianças e adultas, articulam o seu desejo, uma ordenação social daquilo que os papéis de gênero as ensinaram a desejar, como já documentado em outros estudos a respeito da representação feminina, e, posteriormente, englobam esse desejo em uma estrutura afetiva. A esse respeito, pela segmentação de vozes e multirepresentações das mulheres contemporâneas, na esteira do que articula Agamben (2009), “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (2009, p. 62).

Em concordância com essa perspectiva de contemporaneidade, é claro que muito do que se reflete nessa leitura repercute na formação do sujeito que busca enxergar as diversas faces que são representadas em seu próprio tempo ou daquele que busca informações além da simplicidade vislumbrada na superfície. Assim, todas as estruturas que fundamentam a realidade como tal são articuladas pela tríade lacaniana, mais uma vez, fundamentalmente necessária para o estabelecimento do limite social deste recorte que busca compreender o papel das modulações na estrutura do desejo, muito reguladas por um Real que se sustenta em sua castração, e que permanece sendo a instância capaz de barrar a manifestação do desejo, mas não somente a materialização deste: também é capaz de barrar a manifestação do afeto. Relacionar esse desejo com a manifestação de tentativa de transgressão e de liberdade, mas também com a aproximação do amor, faz considerar o regime afetivo em função de uma outra estrutura simbólica que também se faz presente na materialidade, pois, assim como o desejo, o afeto é moldado socialmente por um estabelecimento de valores culturais.

Nesta leitura, o social se sobressai ao individual, pois, embora Freud não tenha formulado explicitamente a tríade Imaginário, Simbólico e Real, nem trabalhado a noção de

“grande Outro” como estrutura da linguagem e da cultura, seu conceito de “eu” já abria brechas para uma leitura do sujeito como instância dividida. O “retorno a Freud” proposto por Lacan reformula esse ponto de partida, pois reposiciona o centro da psicanálise do “ego” para o “sujeito do inconsciente” – efeito do significante –, Lacan inaugura um novo paradigma teórico que redefine, além da prática clínica, os modos de compreender o sujeito na cultura.

Žižek (2008), ao comentar esse gesto, afirma que o verdadeiro retorno lacaniano consiste em reler Freud “contra o próprio Freud”, ou seja, resgatar sua forma filosófica e política, muitas vezes suavizada pelas correntes psicologizantes da psicanálise pós-freudiana. Assim, o sujeito é o ponto de fratura entre o Simbólico e o Real, o lugar onde a linguagem falha e o desejo emerge, impossibilitando sua leitura como uma entidade já inscrita com uma construção de identidade interior própria, pré-determinada. Contudo, isso tem implicações decisivas para os estudos literários, pois ao entender o “espaço do eu” como construção discursiva, abre-se a possibilidade de pensar a literatura como campo onde o sujeito se reinscreve, se afeta e se confronta com o Outro.

Na teoria lacaniana, a distinção entre *o outro* (com “o” minúsculo) e *o grande Outro* (com “O” maiúsculo) é fundamental para compreender as dinâmicas do desejo e da subjetividade. O outro designa o semelhante, aquele com quem o sujeito se relaciona no plano imaginário – um parceiro amoroso, um rival ou uma imagem especular. Já o grande Outro representa o lugar da linguagem, da Lei e do desejo do Outro, sendo uma instância simbólica estruturante do sujeito; é o Outro que fala, que nomeia, que impõe as normas e que organiza o campo do desejo. Como afirma Lacan, “o inconsciente é o discurso do Outro” (Lacan, 1957), pois é, nessa alteridade simbólica, em que o sujeito se constitui. No contexto desta pesquisa, essa distinção é central para entender as relações afetivas nas obras analisadas, porque o discurso se dirige ao outro enquanto parceiro, mas está atravessado pelo grande Outro – pelas normas culturais, pela linguagem amorosa herdada, pelas expectativas do Simbólico. Assim, as figuras femininas, na literatura de autoria feminina contemporânea, encenam, em sua relação com o afeto, um embate com o outro empírico e com os imperativos do grande Outro que regula os modos de amar e desejar.

Ora, se o grande Outro nos ensina a desejar algo, com toda estrutura da busca, da satisfação, do vazio e da nova busca, qual a estrutura que ensina os sujeitos a buscarem formas de afecção? Afinal, o amor é uma tessitura simbólica intrínseca do ser ou uma condição social que precisa ser respeitada, fomentada e discutida para que se materialize? Essas reflexões tornam-se importantes para essa proposta de leitura bipartida, pois ao mesmo tempo em que o

desejo é a satisfação e a falta, o amor, em tese, seria a satisfação e a abundância, completude, e esses opostos caminham lado a lado, mesmo que nem sempre amigavelmente.

Safatle (2016) defende que tal sentimento é capaz de produzir a segurança emocional de sujeitos autônomos individualizados, portanto, contribui com a individualização do sujeito coletivo em busca de uma identidade individual, mas também da liberdade social. Visão possivelmente contrária a uma questão filosófica do amor como uma espécie e forma de afeto, que, por meio de estruturas cooperativas entre sujeitos e de uma afirmação mútua de interesses particulares, nos leva a construir relações sob a forma do contrato tácito entre pessoas que se afetam de forma consensual e consentida. De acordo com o autor

a reflexão psicanalítica sobre o amor proposta por Lacan nos permite pensar modos não intersubjetivos de reconhecimento, no qual as figuras do contrato das trocas recíprocas, do consentimento consciente ou da afirmação identitária de si saem de cena para compreendermos melhor como o desamparo, entendido como afeto, pode criar relações. O amor é, segundo Lacan, uma relação que nos desampara, mas que nos recria. A reflexão sobre o amor demonstra seu interesse político na medida em que abre a compreensão para formas de reconhecimento entre sujeitos que, ao menos por um momento, deixam de querer ser determinados como pessoas individualizadas. (Safatle, 2016, p. 22-23).

Assim, as mais diversas categorias de amor, como amor-próprio, amor afetivo, ligado ao reconhecimento de si como sujeito moral e amor social, que requerem uma via de mão dupla em uma relação, mesmo que desproporcional, de reciprocidade, são vínculos que permitem espaços de formações individuais e sociais, pois amor é, também, uma estrutura narcísica de aproximação de si, e essa dinâmica de aproximação e afastamento pode ser compreendida na relação entre o desejo e a emoção. Consequentemente, todas as estruturas do Simbólico, do social e da fantasia entram nesta leitura sob novas possibilidades. Ao se apropriar dos conceitos lacanianos e os aplicar na esfera da filosofia política, uma vez que, em sua leitura, a fantasia pode ser entendida como uma forma de medir a relação do sujeito com as normas e ideias, administrando uma prática social ou política, o filósofo esloveno permite que a noção lacaniana de fantasia, de realidade e das estruturas sociais, inclusive a dimensão emocional, tornem-se uma categoria política explícita. Nesta perspectiva de categoria política, o afeto estaria diretamente ligado à liberdade (e desejos de liberdades), pois “o amor, em sua forma mais elementar, não é nada senão o gesto paradoxal de romper a cadeia de retribuição.” (Žižek, 2012, p. 20), o que distancia-o da visão romântica e, além disso, confere ao sentimento um espaço doloroso, como um estado que destrói e fragmenta o sujeito social, constrói algo como um eixo central e exclui todos os outros determinantes.

Esta afirmação não é uma rejeição do amor, nem um chamado para não experimentá-lo, mas, de certa forma, configura a dualidade apresentada anteriormente. Ao passo que o sentimento permite a vivência de plenitude, rompe a interiorização do indivíduo unificado, permite uma unificação por meio da aproximação, considerando que “o amor é sempre o amor pelo Outro na medida em que este é faltante – amamos o Outro por causa de sua limitação, desamparo ou mesmo de sua ordinariedade.” (Žižek, 2012, p. 160). Nessa passagem, o autor se refere ao grande Outro lacaniano – o lugar da linguagem, da Lei, do desejo estruturante – e não ao outro empírico ou especular. Trata-se do reconhecimento de que a própria estrutura do Simbólico é falha e incompleta, ou seja, de que o grande Outro também é marcado pela falta. Essa constatação tem implicações éticas e afetivas: ao amar, o sujeito não busca uma fusão com o outro idealizado, mas afirma sua escolha, apesar da falha, sem a expectativa de completude. Tal perspectiva será central para a compreensão das figuras femininas analisadas nesta tese, pois permite pensar o amor e a afetividade como gestos simbólicos que confrontam a fantasia de totalidade e instauram novas formas de relação com a linguagem e a alteridade.

Se a análise em paralaxe, por meio da aceção do materialismo lacaniano com contribuições da crítica feminista, contribui para a leitura da formação do sujeito mulher unificado, a mesma leitura que parte da paralaxe pode ser ampliada para os desdobramentos de sua manutenção, pelo desejo que o faz pulsar e, concomitantemente, o repele. No entanto, para além da problemática do desejo, é preciso que nos atentemos às outras possíveis instâncias simbologicamente instituídas no Imaginário coletivo pelas teias simbólicas, ou então, nos termos oficiais: a ordem Simbólica constituída.

Como já compreendido, o materialismo lacaniano é uma corrente teórica que articula a psicanálise lacaniana com o materialismo histórico, lendo a estrutura do sujeito, sua divisão, sua falta, seu desejo, como inseparável das condições simbólicas e históricas que a produzem. Desenvolvida, principalmente, a partir dos anos 1980 e 1990, tem, em Žižek, seu nome mais proeminente, que a aplica à análise de fenômenos culturais, ideológicos e políticos contemporâneos. No Brasil, Marisa Corrêa Silva a mobiliza como metodologia de leitura literária, investigando como a ficção brasileira inscreve e ressimboliza as contradições do sujeito em sua relação com o simbólico. É essa dupla filiação, Žižek como referência teórica e Silva como ancoragem metodológica que orienta a leitura empreendida nesta tese.

Ainda sobre outras perspectivas que tornam necessária a aceção do amor como uma estrutura formadora de um sujeito social, em seu primeiro livro da trilogia sobre o amor, *bell hooks* (2021) defende que amar é um ato político revolucionário. Cabe ressaltar que é, por meio

desses estudos, que o feminismo aparece como uma forma de enfrentar os efeitos do patriarcado por uma articulação de gênero, raça e classe, que é atribuída às diferentes representações. Assim, esse afeto, ou o desafeto, deixa seus vestígios em sua estrutura da falta – que é a estrutura da busca pelo desejo, ou então pela satisfação dele; hooks (2021) argumenta que a confusão coletiva em torno da definição de amor é o que permite que relações de dominação sejam nomeadas como alguma definição possível do termo, contudo, para a autora, ainda, a melhor representação é aquela que compreende o afeto como comprometimento ativo com o crescimento espiritual próprio e do outro (hooks, 2021, p. 38).

Contudo, o que geraria tal comprometimento? De acordo com Lacan (1962-1963, p. 278), “o objeto *a* é aquilo que falta, é não especular, não é apreensível na imagem” e este objeto se faz presente na estrutura de busca do sujeito social, compreendido também como a instância que pulsa e encaminha o sujeito para o ato do desejo, é o objeto *a* que o faz desejar. Para tanto, ao analisarmos a questão da estruturação da realidade, percebemos que, além de entender o processo que faz com que ele deseje aquilo que o Outro deseja, é necessário compreender o movimento que desempenha a causa desse desejo que pode vir a se relacionar com uma estrutura de vínculo. Neste íterim, as atitudes e os pensamentos dessas mulheres são tomados como um símbolo do desejo refletido e influenciado socialmente e manifestados pela presença ou pela falta do afeto direcionado a algo ou alguém.

É visto que o papel do feminino está atrelado às instâncias sociais; dessa maneira, levantamos, ainda, os seguintes questionamentos: o afeto, como uma estrutura que possui suas diretrizes sociais fundamentadas por um universo Simbólico, uma ordem reguladora, é reflexo social em suas partes luminosas e sombrias? As mulheres paranoicas e infelizes são representadas como tal porque buscam o amor ou tentam fugir dele? Žižek afirma que

encontrar-se na posição do amado é uma descoberta tão violenta, até traumática: ser amado me faz sentir diretamente o hiato entre o que sou como um ser determinado e o insondável X em mim que causa amor. A definição de amor de Lacan – “amar é dar o que não se tem...” – tem de ser suplementada com “...para alguém que não quer.” (Žižek, 2010, p. 42).

A partir dessas definições, percebemos que são as diferentes representações de mulheres que podem nos ajudar a pensar como essa formação se desempenha na construção de sujeitos por meio de narrativas estruturalmente curtas. Isso é posto, pois o romance moderno estabeleceu muitas convenções narrativas que foram adaptadas pelos contos e minicontos; estruturas como o foco em personagens específicos, a construção de clímax ou a exploração de temas humanos universais surgem no romance e são reutilizadas, também de forma mais compacta, nos gêneros

curtos. A recorrência dessas distensões formais permite avançar a leitura para o nível de articulação em que a linguagem evidencia um impasse e o demonstra na estrutura que o sustenta. Nesse ponto, torna-se possível compreender que o que se formaliza, nos textos, é a presença de uma ordem que antecede e organiza a relação estabelecida, uma ordem Simbólica que delimita as condições de possibilidades do desejo.

Na tradição psicanalítica lacaniana, o Simbólico não se confunde com o campo da significação estabilizada, pois designa a rede de relações que estrutura o sujeito a partir de fora, instaurando-o como efeito de linguagem. Nesse campo, se situa o grande Outro, entendido como instância que garante – ou promete garantir – a consistência do sentido, mesmo quando essa consistência se mostra falha. Essa dinâmica pode ser observada no miniconto “Caso antigo”, da coletânea *Cem mentiras de verdade*, em que a estrutura narrativa se organiza em torno da espera: “Durante vinte anos ela viveu feliz, à espera do que esperava.” (Cunha, 1985, p. 21). A construção sintática, marcada pela repetição do verbo “esperar”, produz um efeito de circularidade que suspende a progressão temporal, assim, o complemento da espera se dobra sobre si mesmo repetidamente. Não se espera algo determinado, espera-se a própria espera. Essa estrutura demonstra como o objeto do desejo se apresenta como falta estrutural que prende o sujeito em uma cadeia de esperas que não são inscritas na realidade do encontro.

Do ponto de vista sintático, portanto, a ausência de um objeto direto claro impede a estabilização do sentido da ação, pois a oração se fecha sobre si, configurando um circuito sem ação, enquanto, no plano semântico, a repetição esvazia a expectativa de um acontecimento futuro, descentralizando o foco para a permanência de um estado. É nesse ponto que a presença do grande Outro se torna legível. A espera se sustenta pela inscrição de uma promessa que organiza o desejo da personagem, contudo, quando o texto afirma que ele “não queria se casar” (Cunha, 1985, p. 21), essa recusa não dissolve a sua estrutura; ela mantém-se esperando, mesmo sendo enunciada. A personagem continua a investir em uma possibilidade que não se realiza, porque o que está em jogo, além da decisão do outro empírico, é a consistência de um campo simbólico no qual o desejo se ancora. Por isso, a frase final – “ele acabava de se casar” (Cunha, 1985, p. 21) – introduz uma ruptura que dissipa a estrutura de repetição que havia sido construída, haja vista que o acontecimento não resolve a espera; ele a converte para o registro do impossível, e essa revelação, longe de preencher alguma falta, apenas, a realoca ou, então, a justifica.

A constituição dos sujeitos como seres socialmente estabelecidos se inscreve no campo da produção cultural, onde se localizam as normas que regulam os objetivos e as capacidades

afetivas dos indivíduos. Em suma, esse recorte se justifica pela relevância da discussão dos temas citados para os estudos literários e para a reflexão da representação da mulher na literatura em uma perspectiva materialista e como uma representação social que se cria simbolicamente. Contudo, estudar um objeto múltiplo à luz de um quadro teórico plural torna legível a ciclicidade das representações narrativas: a ideologia, presente nos juízos de valor e nas construções mentais que atravessam cada época, molda as características formadoras dos sujeitos, dimensão que esta pesquisa também considera na análise do corpus e como pode ser compreendido a partir dos exemplos iniciais.

Neste ínterim, a pesquisa parte de três hipóteses: a) Os perfis dos personagens representados, na literatura, ainda se encontram solidificados pela ótica dominante, isso porque as representações das mulheres, que buscam uma maior autorrepresentação por meio do destaque das múltiplas vozes, se encontram ideologicamente atreladas à falta de autonomia ou à necessidade de afirmação; b) A representação literária de mulheres se estrutura por meio das instâncias simbólicas que atuam em sociedade, mas só se supera em busca da liberdade questionando essas estruturas; c) O sujeito se constitui por meio de sua unidade que engloba as categorias sociais e as categorias simbólicas do desejo e do amor (inserido como manifestação do campo do Simbólico). Assim, a principal hipótese é de que o amor é uma das poucas estruturas simbólicas que se relacionam diretamente com o Real, por toda sua representação dual entre o bem e o mal, sendo um resultado de um mecanismo afetivo que mais aproxima o sujeito com a sua totalidade, integrando uma realidade completa e apresentada/sustentada pela tríade lacaniana. Desse modo, atrelado ao desejo, positiva ou negativamente, atua como um mecanismo de pulsão na representação literária de mulheres.

Ao dizer que amar é, também, enfrentar o erro, Žižek compreende este afeto como uma estrutura de desequilíbrio, que ultrapassa os limites da dosagem das emoções e desintegra o sujeito formado socialmente, porque a própria constituição social se desequilibra no jogo das importâncias afetivas e não universais. (Žižek, 2012). Esse desequilíbrio abre uma distância entre o acontecimento vivido, sua narrativa e sua inscrição na linguagem, distância em que o vivido pode ser obnubilado ou recoberto pelo dito. Em uma aplicação materialista lacaniana, trata-se de uma ressimbolização do trauma, ou de outra ruptura, que demanda nova entrada no Simbólico: a ressimbolização pela tonalidade afetiva opera como possibilidade facilitadora para a identificação do “eu”.

Por essa via, a contribuição de Édouard Glissant oferece um ângulo complementar e produtivo. Em *Introdução a uma poética da diversidade*, Glissant propõe que as culturas são

realidades sempre em contato, em processo de “crioulização”, conceito que designa o encontro imprevisível entre elementos heterogêneos que produzem resultantes radicalmente novas (Glissant, 2005, p. 22). A crioulização, para o crítico, difere da mestiçagem precisamente porque é irreduzível ao cálculo, ela é “imprevisível”, produz excedentes que nenhuma origem poderia antecipar.

Transpostos para a leitura de Helena Parente Cunha, esses conceitos iluminam a economia formal dos minicontos. A brevidade, além de economia de meios, mostra-se enquanto traço formal de uma linguagem que opera por “rastros/resíduo” (Glissant, 2005, p. 83), termo com o qual Glissant designa o que sobrevive ao desapossamento, aquilo que persiste como forma de conhecimento precário e fértil. Nos minicontos, o afeto funciona como esse rastro: apesar de não ser enunciado diretamente, permanece como pressão, como silêncio que carrega sentido, como imagem que não se resolve. A forma breve é, por conseguinte, a forma do resíduo; do que não pode ser dito na totalidade e, por isso, se diz de outra maneira.

Glissant propõe, ainda, a distinção entre identidade como raiz única, que mata o outro à sua volta, e identidade como rizoma que, por sua vez, vai ao encontro de outras raízes (Glissant, 2005, p. 27). Essa distinção tem consequências diretas para a leitura dos afetos em Cunha, já que as personagens femininas raramente ocupam posições de identidade estável; são, sempre, mães que resistem, esposas que desejam além do permitido, filhas que guardam o que não pode ser dito. Sua subjetividade é, de forma visível, rizomática e feita de relação, de encontro e de desvio, mesmo quando a ordem Simbólica insiste em fixá-las como raiz única, como função ou como papel. Essa articulação entre Glissant e a leitura dos minicontos de Cunha é produtiva porque o autor pensa a partir de sujeitos que foram desapossados, seja de sua língua, de seu nome, de sua continuidade, e que reconstituíram formas de sentir a partir desses rastros nomeados. As mulheres representadas nos minicontos vivem uma experiência análoga, porque, ao serem desapossadas de certos modos de nomear o próprio desejo, constroem afetos a partir de fragmentos, de gestos repetidos e de cenas que acumulam sentido sem jamais explicá-lo plenamente. A narrativa brevíssima é, para elas, a forma possível da fala.

Ao propor a análise comparativa de duas coletâneas separadas por mais de duas décadas, esta pesquisa se insere em um debate já existente sobre historicidade e representação na obra de Helena Parente Cunha, mas reposiciona esse debate ao enfatizar a dimensão estrutural das formas de laço simbólico, pois compreende como os diferentes regimes de vínculo se organizam formalmente na narrativa. Assim, o diálogo com a produção acadêmica existente, reconhecendo a relevância das leituras feministas consolidadas, propõe uma inflexão teórica que permite

pensar o desejo e a historicidade para além da identidade, situando-os como efeitos e restos do campo de mediação social, aquilo que determinamos como a ordem Simbólica em que essas narrativas são inscritas no tempo.

Nesse contexto, a incorporação do materialismo lacaniano à leitura da literatura no Brasil antecede sua circulação mais ampla no debate contemporâneo e se constitui como uma linha de reflexão que operou, desde cedo, subversões importantes no modo de pensar sujeito, linguagem e forma. Ao articular psicanálise e crítica materialista, essa perspectiva permite a leitura da produção literária como um espaço que transgride a expressão de interioridades psicológicas ou forma de leitura de reflexo social em direção a um espaço de formalização das contradições históricas que perpassam o Simbólico. No campo literário brasileiro, tal abordagem contribuiu para leituras atentas às falhas da linguagem e às formas pelas quais o desejo se organiza em relação às estruturas sociais, convertendo o foco da interpretação para a crítica da forma. Ao fazê-lo, contribui para ampliar o campo de estudos sobre Helena Parente Cunha e reafirma a potência da literatura como espaço de elaboração crítica do social, do histórico e do sensível.

Como o amor também pode se manifestar enquanto estrutura ressimbolizadora e castradora; relacionado com a pulsão de morte, pela busca incessante do desejo em uma materialização desenfreada, e com a pulsão de vida, pela satisfação; ao traçar perfis que representam a busca da satisfação e da liberdade, objetivou-se, principalmente, encontrar, na linguagem material das narrativas, estruturas de afeto que se representam como uma forma de emancipação. Nesta perspectiva, o objetivo geral da pesquisa proposta foi o de analisar como a simbolização das personagens, representadas pela diversidade dos materiais de análise, pôde mobilizar o afeto como forma de emancipação simbólica e como resistência às estruturas que naturalizam a castração do feminino. O objeto *a* é permeado pela busca do desejo, mas o desejo é resultado de uma configuração relacional e, principalmente, afetiva, a qual falaremos nos tópicos a seguir.

Em suma, a pesquisa aponta para a tensão constitutiva entre o desejo de emancipação e os limites impostos pelas estruturas simbólicas e culturais, revelando o afeto como campo de disputa entre conformação e ruptura. Em conformidade com bell hooks, amar é um ato de resistência; e esta tese é, também, um ato *de* ou, ao menos, a tentativa de buscar os afetos em suas formas menos domesticadas.

2 POR UMA ÉTICA DO AFETO NA LEITURA LITERÁRIA

*mas há a vida que é para ser intensamente vivida,
há o amor. Há o amor.
Que tem que ser vivido até a última gota.
Sem nenhum medo. Não mata.*
(Clarice Lispector)

Este capítulo tem por objetivo aprofundar a base teórica que sustenta as análises sobre o campo afetivo na literatura contemporânea de autoria feminina e por meio do materialismo lacaniano. Como já discutido, na tradição da crítica literária feminista, a experiência sensível é também compreendida como elemento constitutivo da construção de gênero, pois demonstra como as emoções são historicamente reguladas, distribuídas e performadas em diferentes contextos sociais e culturais.

Nessa perspectiva, Teresa de Lauretis (1987), Sandra Gilbert e Susan Gubar (1984), bem como Elaine Showalter (1994), convergem ao compreender o gênero e a autoria feminina como efeitos de tecnologias culturais e discursivas que moldam regimes afetivos. Ao conceber o gênero como tecnologia cultural, De Lauretis (1987) destaca que os afetos são produzidos e regulados por discursos normativos; Gilbert e Gubar (1984), por sua vez, demonstram como a escrita de mulheres, frequentemente, encena a perturbação desses laços “esperados”, desestabilizando os códigos emocionais que sustentam o cânone masculino; já Showalter (1994), ao propor uma genealogia crítica da autoria feminina, introduz que o campo afetivo constitui um dos eixos centrais da resistência simbólica das mulheres escritoras ao longo da história. A literatura torna-se, assim, uma ferramenta linguística para a inscrição da materialidade emocional não normativa – como a raiva, o desejo, o ressentimento e o cuidado – que resistem às gramáticas hegemônicas do sentir e do dizer.

No âmbito psicanalítico, Lacan compreende o afeto no espaço de efeito da linguagem sobre o corpo, uma vez que o sujeito se constitui a partir de uma perda simbólica – a perda do objeto primordial – e é estruturado em torno da falta. Dessa forma, o desejo e sua propulsão emocional estão ligados à impossibilidade de completude. Žižek (2015a), retomando essa estrutura, sustenta que o amor autêntico emerge além da ilusão de plenitude pela aceitação radical da falta no Outro. Ao amar, não se busca preencher um vazio, mas escolher alguém “apesar” da incompletude. O afeto, então, adquire uma função ética e política consoante sua reorganização da ordem Simbólica do sujeito; contudo, e ainda neste horizonte, Safatle (2016) amplia essa leitura ao afirmar que, quando destituído de um horizonte ético, esse operador pode ser capturado por lógicas regressivas e destrutivas.

A partir dessas formulações, a dinâmica afetiva é compreendida como uma dimensão político-simbólica que opera tanto na constituição dos sujeitos quanto na regulação das estruturas sociais. Ela participa dos modos de subjetivação e da reprodução (ou desestabilização) das hierarquias de gênero, classe e espécie. Ahmed (2010) sugere que os enlaces funcionam como orientações que guiam os corpos em direção a determinados objetos, enquanto os afastam de outros, contribuindo para a manutenção de uma ordem afetiva que é sempre situada. Isso implica reconhecer que sentimentos como medo, raiva ou amor são distribuídos de maneira desigual – aderem a certos corpos e não a outros – reforçando ou subvertendo regimes normativos de reconhecimento.

Diante disso, já podemos compreender essa estrutura como dimensão que ultrapassa o individual para o campo social como força de resistência ou de captura. Na literatura escrita por mulheres, a linguagem afetiva se configura como campo de tensão entre dominação e emancipação simbólica, produzindo novas imagens que abrem possibilidades críticas diante das estruturas simbólicas tradicionais. Por isso, este capítulo propõe uma leitura do afeto como elemento estruturante das representações literárias, mobilizando recursos conceituais da psicanálise, da ética e da crítica feminista para pensar as narrativas de afeto e suas organizações em um gesto de reinscrição subjetiva e transformação simbólica.

2.1 NOTAS PARA UMA ABORDAGEM MATERIAL

Como propõe Luciana di Leone, o afeto “se produz na relação entre dois – ou mais – corpos, pessoas, objetos, acontecimentos” (Di Leone, 2014, p. 9), o que transfere a análise de uma lógica introspectiva para uma dimensão essencialmente relacional. Desse enquadramento, a linguagem poética se estabelece em “estado de contínua travessia para o Outro” (Di Leone, 2014, p. 9) e o texto literário ocupa posição em lugar de circulação afetiva, em que a leitura é prática que atualiza e reinscreve as relações em jogo, distanciando-se da ideia de atividade passiva.

Inserir, aqui, o alerta de Oyěwùmí é fundamental: a categoria mulher, que é fundacional nos discursos de gênero ocidentais, simplesmente, não existia na Iorubalandia antes do contato com o Ocidente (Oyěwùmí, 2021, p. 20). A lógica cultural ocidental é, para Oyěwùmí, uma biológica, a presença ou ausência de órgãos determina a posição social. Contudo, para Cunha (194), a ambivalência da mulher, em princípio, diz respeito a essas imagens antitéticas que, no fundo, resultam da condensação da santa e da pecadora, “as duas faces da mesma mulher, a

mãe, a mãe interna que eternamente vive na fantasia humana, eterno objeto do desejo primordial e inconsciente” (Cunha, 1994, p. 18-19).

Como indica Helena Parente Cunha (2018), a emergência de vozes femininas na literatura está associada ao reposicionamento de um centro unificado de enunciação; demonstrando que os modos de expressão são historicamente situados e que o afeto participa ativamente da organização simbólica do social, tanto reiterando formas normativas de vínculo quanto abrindo fissuras para novas formas de subjetivação.

2.1.1 A mulher como sujeito de afeto (e não objeto dele)

A associação entre mulher e afetividade não é natural – é construção simbólica e histórica. O cuidado, a sensibilidade e a inconstância emocional, que são adjetivos atribuídos ao feminino, funcionam como dispositivos de fixação identitária ao passo que definem um papel social e interditam outras formas de existência e de desejo. A crítica literária feminista tem mostrado, de maneira consistente, como essa fixação se inscreve nas representações literárias: seja pela voz masculina que inventa a mulher como objeto do olhar, seja pela escrita de autoria feminina que tensiona, subverte ou reproduz esses mesmos códigos. O que se busca, nesta subseção, é compreender como o sujeito feminino se constitui em relação ao afeto como agente que, ao narrar o que sente, também disputa os sentidos do que pode ser sentido.

Diante desse assunto, há um desequilíbrio que ainda nos inquieta: a representação da mulher na literatura canônica, de forma predominante, a situa presa às condições sociais que a cercam – afetada pelas expectativas patriarcais, como em *Lucíola* (1862), de José de Alencar, ou aprisionada entre o desejo e as normas impostas, como em *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966), de Jorge Amado. Quando autoras assumem a enunciação, esse quadro se complexifica: em *A Hora da Estrela* (1977), de Clarice Lispector, Macabéa busca sua própria identidade sem conseguir articulá-la em linguagem; em *As Meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, as três protagonistas habitam um contexto político restritivo que segue produzindo seus efeitos nas formas contemporâneas de silenciamento.

Em *Dom Casmurro* (1899), a figura de Capitu já antecipa essa problemática com precisão. Personagem de construção singular, ela exerce um fascínio que escapa à compreensão do narrador Bentinho e se organiza ao longo da narrativa como ponto de opacidade irreduzível. Uma perspectiva lacaniana, Capitu encarna a função do objeto *a*, aquilo que escapa à simbolização plena e funciona como resto estrutural do processo de significação. Sua autonomia afetiva, sua linguagem ambígua e o mistério de sua suposta traição a tornam, como

observa Žižek, “o que mantém o desejo em movimento” (Žižek, 2008, p. 88). O amor de Bentinho, marcado pela desconfiança e pela dúvida, ilustra a própria estrutura do desejo; o sujeito deseja o que, no outro, escapa; o que falta, o que se perde. É Capitu, figura do impossível de alcançar, que sustenta o laço desejanste de Bentinho e marca sua cisão subjetiva.

A possibilidade de deslocar o feminino dessa posição de objeto do desejo alheio para a de sujeito que enuncia seu próprio desejo – ainda que impossível – é o gesto que a literatura de autoria feminina precisou conquistar historicamente. É nessa direção que a escrita de Helena Parente Cunha se torna objeto singular desta pesquisa, pois suas personagens habitam a afetividade como campo de disputa simbólica, inscrevendo, na forma do miniconto, o lugar de onde falam e o que, nesse lugar, resiste ao silêncio.

A crítica feminista fornece uma excelente base para discutir a literatura feminina contemporânea, especialmente no que tange a subversão de narrativas patriarcais, a centralização da voz feminina e a exploração de circuitos subjetivos que escapam às convenções tradicionais. Essa centralidade da voz feminina como narradora e protagonista de sua própria história mostra algo que estava amplamente ausente em narrativas clássicas e permite que escritoras como Chimamanda Ngozi Adichie, Conceição Evaristo, Margaret Atwood, Elena Ferrante, Letrux, Lorena Portela etc. coloquem mulheres no centro das tramas, desafiando o silenciamento histórico e explorando subjetividades complexas. Assim, é possível romper com o paradigma da alteridade, ao invés de serem vistas como Outras ou enigmas, essas personagens habitam plenamente sua subjetividade. Por exemplo, nos romances de Elena Ferrante – como *A Amiga Genial* (2011) – vemos mulheres lidando com suas próprias angústias em um contexto que lhes pertence, sem que isso seja mediado ou julgado por uma figura masculina. E também com ferramentas simbólicas de resistência, como o ato de escrever contra o apagamento histórico; Conceição Evaristo, com sua “escrevivência”, escreve sobre a experiência das mulheres negras, muitas vezes, marginalizadas tanto na sociedade quanto na literatura. Em obras como *Ponciá Vicêncio* (2003) e *Olhos d'Água* (2014), ela reconstrói narrativas onde essas mulheres têm agência e espaço para contar suas histórias.

Nessa direção, há uma forma de caracterizar os afetos como resistência ao demonstrarem o “não linear” do feminino, posto que essa literatura feminina contemporânea, muitas vezes, se choca com a lógica patriarcal que restringe as afecções (positivas ou negativas) a papéis normativos (mãe, esposa, amante). Escritoras contemporâneas exploram as relações afetivas de formas que reimaginam o feminino e suas possibilidades. Esse é também o caso da maternidade como espaço ambíguo e, também, do desejo fora da normatividade, como Hilda

Hilst em *O Caderno Rosa de Lori Lamby*, de 1990, que desafia tabus ao explorar o erotismo com um humor corrosivo e uma crítica à hipocrisia social. Assim como são utilizadas a questão da forma enquanto uma experimentação de ruptura, como é o caso de Lispector que, em *A Paixão Segundo G.H.* (1964), quebra a linearidade narrativa tradicional para colocar a subjetividade feminina no centro; sua escrita permite que o leitor entre na intimidade das emoções e dos pensamentos das personagens, rompendo com a lógica objetiva masculina, e também de Rachel Cusk, em sua trilogia *Esboço, Trânsito e Kudos* (2014, 2016 e 2018), que desconstrói a ideia de protagonista como figura central; em vez disso, a narradora funciona como uma espécie de receptáculo das histórias e dinâmicas afetivas de outras pessoas, criando um espaço onde as vozes femininas reverberam.

Nas distopias femininas, Margaret Atwood, em *O Conto da Aia* (1985), cria um mundo onde os direitos das mulheres são sistematicamente negados, refletindo as ameaças constantes ao corpo e à autonomia; sua obra ressoa com os debates contemporâneos sobre direitos reprodutivos, violência de gênero e controle estatal. Já Chimamanda Ngozi Adichie também pode ser lida como a representação da multiplicidade de experiências femininas: Em *Meio Sol Amarelo* (2006) e *Americanah* (2013), Adichie explora como raça, gênero e classe se entrelaçam para moldar as vidas de mulheres em contextos pós-coloniais e sua escrita, além disso, aos diversos debates propostos por outras mulheres, resgatam a multiplicidade de vivências femininas, rejeitando reducionismos.

A partir desse panorama, a escrita de Helena Parente Cunha ocupa uma posição singular, pois se inscreve de modo próprio. Cunha optou, frequentemente, pela sintetização: o miniconto como forma de dizer muito com pouco, de inscrever o conflito além do espaço/tempo da narrativa de uma vida. É nessa escala mínima – e justamente por isso – que o gesto afetivo se torna mais legível como dispositivo estrutural, e não como tema.

Além disso, Ahmed (2022) oferece uma formulação que permite nomear isso: viver uma vida feminista implica fazer perguntas éticas sobre como existir melhor em um mundo injusto, inclusive no campo intelectual (Ahmed, 2022, p. 14). HPC², ao escrever *Mulheres inventadas* e organizar os volumes como *Desafiando o Cânone*, enquanto ficcionalizou o feminino, também o teorizou. Homens inventam mulheres, mas Cunha mostra que mulheres também se inventam ao dizer-se como sujeito de um desejo, ainda que impossível (Kehl, 1997, p. 12).

² Helena Parente Cunha.

2.2 MATERIALISMO LACANIANO

Como já mediado brevemente, o materialismo lacaniano, tal como relido por Slavoj Žižek, parte de um pressuposto decisivo: tudo o que o sujeito deseja é atravessado pelo desejo do Outro. “O desejo do homem é o desejo do Outro” (Žižek, 2010, p. 54) – formulação que recusa qualquer noção de desejo espontâneo ou originário e situa o sujeito como efeito de uma estrutura simbólica que o antecede. Aplicado à leitura literária, esse princípio permite compreender as formas de afeto representadas nas narrativas como inscrições históricas de uma ordem que regula o que pode ser desejado – e, principalmente, por quem.

Por essa razão, o desejo como um reflexo do que o Outro deseja, relaciona-se com a historicidade das formas de sensibilidade, que estão politicamente atreladas às questões ideológicas. O que buscamos superar, pelo amor, seria então uma possibilidade de um excesso constitutivo, como uma angústia despertada por uma instância superior, lida, por Žižek, pelo exemplo do próprio Deus do cristianismo, mas que, aqui, pode se ocupar como qualquer instância reguladora e opressiva (Žižek, 2012).

Enquanto o filósofo demonstra os paradoxos da crença (Žižek, 2012), que, a despeito de todas as possibilidades de crítica e ruptura, permanece presente no cotidiano das pessoas, mesmo que de forma inconsciente, percebemos que, por essa mesma estrutura, se configura o laço afetivo; primeiro, como estrutura que proporciona a relação entre os sujeitos (com as alteridades e com si mesmos), mas, posteriormente, como uma perspectiva social de posicionamento político que se transfere à formação de coletividades em uma sociedade plural.

A Prefaciadora de Cunha, Kehl (1997), elucida essa questão de forma semelhante:

Não penso que este mundo da liberdade engendrado pela criação poética seja apenas onírico. Dizer-se na poesia já é, por si mesmo, um ato de liberdade. Inventar a mulher que se é ou que se deseja ser já é exercício de liberdade que produz efeitos sobre o sujeito – não apenas efeitos oníricos, fantasiosos, efeitos de subjetivação, possibilidades de manejo do 'falo da fala' pelo qual o sujeito-mulher se desloca do lugar de mais-alienação ao que o outro espera que ela seja, para criar um território de onde possa dizer: “esta sou eu”. (Kehl, 1997, p. 12).

Em *Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor*, Nogueira (2020) apresenta um ensaio sobre as possíveis configurações do amor em épocas e culturas distintas por meio da filosofia, da mitologia e da literatura. Se as culturas e sujeitos culturais experienciam o amor de diferentes formas, podemos, ainda, compreender como essa manutenção se dá nas figuras femininas que, desde suas primeiras representações, são inseridas em um contexto afetivo que alimenta uma normalização violenta das condições do gênero.

Em certo limite, a figura abstrata do amor pela falta de personificação metafórica o torna uma instância simbólica só pela sua existência. Contudo, paralelamente a modulação afetiva ser geradora de crescimento pessoal, há também sua apropriação pela ideia materialista e capitalista, que se relacionaria com essa paixão pelo Real, em que o amor torna-se um produto mercadológico e, conseqüentemente, uma abstração de satisfação ilusória. Apesar disso, não é incomum existir uma dualidade nas representações do limite entre o bem e o mal afetivo, que se assemelha com o mecanismo de propulsão do desejo. Se esse amor sempre gera movimento de busca e de satisfação, essa lógica de captura simbólica do desejo encontra, na crítica feminista, um eixo complementar de leitura, desenvolvido nas seções seguintes.

A partir da perspectiva de que a violência e a mentira são próprias da cultura patriarcal, o amor parece não encontrar espaço num cenário de embrutecimento. A sua prática, em si, não é compatível com o controle e o desejo de poder, pois o patriarcado ensina e emancipa os homens a reiterarem a subordinação das mulheres, e isso implica em uma falsa conexão entre os sujeitos. Aqui, vale ressaltar, novamente, o cuidado com a paixão pela experimentação da totalidade e da integração social, pois isso nos aproxima da experiência do Real e “se a paixão pelo Real termina no puro semblante do espetacular efeito do Real, então, em exata inversão, a paixão pós-moderna pelo semblante termina numa volta violenta à paixão pelo Real”. (Žižek, 2015, p.18). Deste modo, por meio das perspectivas a respeito do gênero conto e as acepções dos conceitos lacanianos com a integração dos regimes de sensibilidade, que possibilitam a leitura social e simbólica do sujeito representado, buscamos prosseguir com a reivindicação das vozes das representações femininas que perpassam a historicidade em uma busca de emancipação, mas precisam, e devem, se afetar e se integrar à estrutura que compõe a ordem Simbólica e social a qual estão inseridas.

“É principalmente no âmbito dessa literatura feminina, reivindicante, que ressalta o poder da Literatura, como grande instrumento de conscientização” (Cunha, 1999, p. 10), e, em relação à problemática em foco, essa transgressão do cânone patriarcal, na qual as mulheres são representadas como sujeitos unificadamente afetivos e livres, pode ser compreendida além dos estudos promovidos pelas Ciências Sociais: a literatura é um dos mais importantes instrumentos conscientizadores. (Cunha, 1999, p. 11).

Nos minicontos de Helena Parente Cunha, a forma breve opera como o que Glissant (2005, p. 83) chama de “resíduo”, como já elencado. Essa afecção não é enunciada diretamente, porque permanece como forma de pressão (o silêncio que carrega sentido, como imagem que não se resolve). A ressimbolização de que fala Silva (2009, p. 215), a tentativa de transpor a

experiência para o suporte de segurança, opera, nos minicontos, precisamente via rastro: o Simbólico nunca absorve o afeto por completo; ele escapa pelas bordas, pelos silêncios, pelas vírgulas que não se fecham.

Como exemplo disso, em *Cem Mentiras de Verdade* (1985), há o título “A moça bonita”, narrado em terceira pessoa, que fala sobre o encontro de uma moça e um rapaz que, depois de um curto período de flerte, cristaliza, discursivamente, o desencantamento: “quando buscou o rapaz, não viu mais. Faltaram-se” (Cunha, 1985, p. 4), o que demonstra o desencadeamento da falta diante do pertencimento, ou então em “Simbiose”, que narra a história da mulher que tinha uma grande ligação com suas plantas e, mesmo muito antes do expediente literário, no hospital, pedia para que cuidassem das suas criaturas que, com o passar dos dias, foram morrendo em casa; ninguém conseguiu contar tal situação para a mulher que, depois de curada, voltou para a casa e, encontrando as flores mortas: “Perdida do verde, perdida do viço, se perder de mais perder. Morreu.” (Cunha, 1985, p. 4), e também em “Moderninha” que relata o caminhar de uma mulher bem arrumada e enfeitada por diversos objetos que a satisfazem de forma material, mas que nada preenchem a falta pelas ausências:

Cálido andar serpenteante, favorecidos óculos escuros, tintos cabelos soltos propagados sobre os ombros, jeans muito estreito, lépidas sandálias de saltos altos, desenvolta bolsa de lona a tiracolo, blusa de malha vermelha em cima da pele, antecipando os dissipados peitos despedidos” (Cunha, 1985, p. 31).

A expressão “os dissipados peitos despedidos” indica uma sensação de perda ou vazio que não pode ser mascarada por uma aparência superficial ou pelos materiais de moda. Essa citação interpreta-se como uma crítica à superficialidade da materialidade que não consegue substituir as verdadeiras necessidades emocionais e afetivas, destacando a dualidade entre o que é visto externamente e o que se sente internamente.

Já em *Falas e Falares* (2011), com uma escrita estruturalmente mais permissiva, são apresentados títulos como “Ela e eles”, que conta a história de uma mulher que ocupa seu papel de cuidadora já em sua narrativa inicial:

„mulher, me traga meu prato de comida, mulher lave minha camisa, mulher este feijão está sem sal, mulher, venha deitar na minha cama
„ela sorria e levava e lavava e temperava e deitava e” e apesar disso “„ela sorria e caminhava a dança dos caminhos e das portas abertas e”. (Cunha, 2011, p. 37).

Primeiro, em sua condição de esposa, de cuidar das plantas e fazê-las crescer por meio do afeto, em uma linguagem também metafórica, até mesmo “„ os canteiros dos jardins se

dançavam em pétalas e gotas de sol quando ela vinha com suas águas e cuidados” (Cunha, 2011, p. 37), o que reverbera em seu papel de mãe, grande cuidadora e, pela falta de outros enlaces recíprocos, por vezes, somente isso. É o que pode ser visto no trecho: “,,,mãe, eu já disse que não gosto desta sobremesa, mãe eu já disse que você tem que anotar o nome das pessoas que me telefonam, mãe, eu já disse mas você não me ouve, mãe, eu não tenho que dar conta da minha vida para você [...]” (Cunha, 2011, p. 37), seguido sempre de “,,,ela sorria, ela media o açúcar, ela anotava os nomes, ela ouvia, ela não perguntava e” (Cunha, 2011, p. 37). Esse discurso reverbera nas esferas de avó, de responsável por todos e de despersonalização a ponto da personagem não se reconhecer como alguém com os próprios desejos, sua dinâmica afetiva a fez tirar sua própria vida “,,,sorria e foi pela rua, pela pracinha, e molhou suas águas no sal das águas do mar e foi além do trilho do trem e foi e” (Cunha, 2011, p. 37).

Em outra esfera de despersonalização, está aquela da solidão involuntária, o miniconto “Ela é independente”, exemplifica isso, após relatar todas as suas satisfações pela autossuficiência, “eu sou independente, não quero me casar, tenho meu dinheiro ganho com meu trabalho, faço o que eu quero e não permito interferências na minha vida” (Cunha, 2011, p. 113). É certo que a estabilidade profissional potencializa o entendimento de que o enlace e o investimento energético da protagonista está em si mesma, que possui um apartamento com “janelas debruçadas par a linha do horizonte que começa no desenho das montanhas e se fecha na abertura franjada em ondas, espuma, areia e móveis resoluções de arcaicos desejos proibido” (Cunha, 2011, p. 113), o que enfatiza e justifica a postura solitária da mulher que prefere viver uma vida sem interferências externas, vivendo de seu próprio mérito, “não preciso de ninguém para virar as esquinas da vida e da cidade [...]” (Cunha, 2011, p. 113), mas o que ainda nos resta interpretar, a partir das leituras sobre a falta e a satisfação de desejos silenciados, é a renovação da estilística textual encontrada no desfecho do miniconto, com o seguinte questionamento: “E os limites do horizonte nas ondas de sua praia em móveis resoluções de arcaicos desejos proibidos?”.

Há, de certa forma, o evocar de uma reflexão sobre limites, desejos e o movimento interno de resolução ou transformação desses anseios reprimidos, ou seja, os limites do horizonte são uma metáfora da finitude e, conseqüentemente, do desejo. Além disso, do ponto de vista lacaniano, os “desejos proibidos” são aqueles que residem no inconsciente e que, frequentemente, emergem de forma simbólica ou desarticulados no campo do Simbólico, ou seja, perpassam a realidade e se manifestam de alguma forma na nossa realidade, mesmo que

em um processo inconstante, móvel, como o das ondas da praia que podem ser lidas como o movimento desses desejos, que vêm e vão, mas nunca desaparecem completamente.

Com o objetivo de propor interpretações para esses textos de Cunha (1985; 2011), na esteira de Žižek (2010), consideramos a existência de uma ambivalência na leitura do desejo de aproximação. Esse método de análise de conteúdo tem como objetivo uma busca de diversos sentidos apresentados pelas narrativas, a partir da decodificação de símbolos, dessa forma, será constituída a partir de estudos dos conteúdos nas figuras de linguagem, nas reticências, nos itálicos – enquanto troca do discurso – nas entrelinhas e, até mesmo, nos manifestos. Pode-se, por assim dizer, que o método de análise de conteúdo é definido por duas fronteiras, a primeira baseada na linguística tradicional, como a própria escolha discursiva da autora, e a segunda baseada na interpretação e no sentido das palavras, principalmente, quando há mudanças estruturais e de esses recursos linguísticos que refletem em uma reestruturação e ressimbolização dos desejos dessas mulheres que manifestam suas políticas afetivas, como exemplo está o fato de o discurso do eu lírico se transformar em poético quando há a manifestação de algum desejo guardado pelo inconsciente por trás do discurso coeso sobre autossatisfação e solidão.

Desde que o materialismo lacaniano passou a ser aplicado às leituras literárias, busca-se compor uma fortuna crítica a respeito dessa aplicação, justamente, pela representação social e artística que essa leitura nos permite. Nos interessa, principalmente, além de compreender a formação do sujeito social, dar luz à cristalização das restrições de gênero presentes nas literaturas e representações de mulheres. A temática da leitura materialista na representação do afeto de mulheres, na literatura brasileira, em recente pesquisa no banco de dados da CAPES, apresenta escassos resultados. Em consequência deste contexto, a necessidade desta investigação ancora-se na invisibilidade de outras formas de representações do feminino que buscam a economia dos afetos como forma de autoafirmação e, dessa maneira, desejam esses mobilizadores como uma nova forma de resistência simbólica, que integra o social e, também, é integrado por ele, e isso relaciona-se aos estudos literários, pois as manifestações artísticas são os elementos cristalizados de uma expressão temporal e de como se forma o conceito de cultura.

Os questionamentos apresentados se desdobram por entre as estruturas de análise propostas no que diz respeito às vozes e representações de figuras femininas que vivem as modulações do desejo de diferentes formas, afinal, como pensar a narrativa desvinculada de um conjunto maior de fatores simbólicos que também representam uma realidade própria? Ou

ainda, o que permite a unificação da subjetividade, mas também questiona e desestabiliza o socialmente imposto? As respostas a essas interrogações permanentes não podem ser atribuídas com caráter conclusivo para a pesquisa, pois tais questionamentos permitem um olhar de contextualização para estruturas que sempre estiveram presentes na formação dos sujeitos e, principalmente, das mulheres – o afeto e a forma que este afeta a formação da subjetividade, da arte e da sociedade.

2.2.1 Além da crítica do sujeito, uma crítica da forma

Para reiterar o campo analítico de leitura literária que aloca essa análise, tradicionalmente, o Materialismo Lacaniano foi mobilizado em estudos culturais para pensar a constituição subjetiva, os impasses do desejo e os mecanismos do inconsciente como produtores de linguagem. No entanto, a proposta de aproximar Lacan da crítica da forma literária, como faz Marisa Corrêa Silva (2009; 2020), permite reorientar esse campo ao reconfigurar o olhar da interioridade do sujeito para o modo como a forma literária historiciza o desejo. Nessa seção, há um objetivo de apresentar esse movimento e pensar suas implicações para a leitura dessa literatura.

Essa abordagem, alinhada à leitura de Žižek sobre Lacan, compreende que o sujeito não antecede a estrutura, pois é um efeito de suas falhas – o que coloca a literatura como campo de observação sobre como a linguagem repete e transfere os afetos na história. Assim, a forma do texto, e não apenas o conteúdo temático, torna-se o lugar onde se dá o embate entre o Simbólico e o Real, entre a ideologia e o sintoma. No capítulo “Materialismo lacaniano”, Silva (2009) propõe uma articulação entre Lacan e Lukács e recusa a psicanálise como instrumento psicologizante, voltado à decifração de personagens ou ao esclarecimento “interno” do enredo. Em seu lugar, ela privilegia uma crítica materialista da forma, na qual o desejo funciona como categoria mediadora entre o sujeito e a totalidade histórica. Nessa perspectiva, a forma literária condensa, mesmo que de modo contraditório, determinações sociais que permeiam o sujeito e organizam sua experiência. Como afirma a autora, a crítica da forma, enquanto crítica do sujeito, é também uma crítica do presente histórico em que ele se produz, “essa aplicação de Lacan resgata o subjetivo, o psicanalítico e as pressões do Inconsciente para o campo da coletividade, do social.” (Silva, 2009, p. 212). Além disso, o embasamento reforça que a crítica da forma se justifica porque ela é o lugar onde as determinações históricas se condensam, mas também onde elas falham e se desdobram em contradição, nesse ponto, “o texto é uma tentativa

de ressimbolizar a experiência, arrastando-a, por meio da palavra, para o domínio conhecido e seguro do Simbólico”. (Silva, 2009, p. 215).

Ao pensar a literatura como espaço de emergência do desejo em sua negatividade, Silva (2009) recupera a dimensão propriamente dialética da forma: aquilo que excede, que retorna e que não se ajusta plenamente ao código simbólico – o que Lacan nomeia objeto *a* – opera como ponto de desestabilização da unidade, abrindo fendas e reconfigurando a própria economia narrativa. Assim, a leitura lacaniana/žžekiana da forma, proposta por Silva (2009), torna legível certos traços da literatura contemporânea já discutidos até este momento, como a fragmentação, o silêncio, a repetição, a suspensão e outros diversos efeitos da manifestação do desejo na linguagem sob condições históricas específicas.

Essa lógica do excesso que não se deixa absorver pelo código simbólico encontra, no pensamento de Georges Bataille, uma formulação complementar; na medida em que Bataille (2023) propõe a noção de heterologia para nomear aquilo que, numa cultura, resiste à apropriação racional e à homogeneização, o elemento heterogêneo (corporal, sexual, afetivo) que a ordem social só pode tratar como excreção, como resto expulso, e que, justamente por essa expulsão, se torna objeto de fascinação sagrada. Essa ambivalência entre expulsão e reabsorção, entre o que a cultura recusa e o que, por isso mesmo, investe de valor sagrado ou maravilhoso, ressoa com a leitura lacaniana do objeto *a*, como aquilo que, excluído da cadeia significante, retorna como causa do desejo. Para Bataille, é também a poesia que melhor formaliza esse movimento, pois ela substitui “a servidão dos laços naturais pela liberdade da associação verbal” e “abre o vazio ao excesso do desejo” (Bataille, 2023, p. 336). Transposta para a leitura dos minicontos de Cunha, essa formulação ilumina o próprio mecanismo formal que esta tese investiga desde este capítulo: a forma breve, ao comprimir e romper a sintaxe, abre, na linguagem, o mesmo vazio que Bataille atribui à poesia; espaço em que o afeto, recusado pela ordem do dizível, retorna como excesso ou rastro, no sentido já mobilizado a partir de Glissant (2005, p. 83).

Essa perspectiva é particularmente relevante para a análise da literatura de mulheres contemporâneas, pois permite observar como essas formas produzem mudanças no que se entende por narratividade; por subjetividade.

O desejo, fundamento dos processos psíquicos, se origina em confluência com a ferida de nossa incompletude. [...] Pertencente a ordem do simbólico, o desejo desliza numa série interminável, na qual cada objeto corresponde a um significante para um significado que, ao ser atingido, se torna novo significante para novo significado, numa rede sem fim. (Cunha, 1994, p. 39-40).

Contudo, se faz necessário considerar que adotar o materialismo lacaniano como crítica da forma implica reposicionar o próprio papel da crítica literária. Em vez de buscar sentidos fixos ou identidades estáveis, a crítica se volta para o que a obra interrompe e repete sintomaticamente. A crítica feminista, nesse contexto, encontra, no materialismo lacaniano, um aliado para desmontar formas cristalizadas de identidade – sem renunciar à tensão dialética. Transpor esse gesto crítico da forma romanesca para o miniconto, porém, exige uma mediação, pois a longa forma do romance comporta contradições que se desdobram no tempo; o miniconto, contudo, as aglutina, as comprime até o ponto em que a contradição já não pode ser narrada, apenas encenada. Em decorrência disso, a crítica da forma que aqui se propõe não alcança a reprodução mecânica do modelo romanístico, contudo, o desencaixa; o que, no romance, é desenvolvimento, no miniconto, é interrupção; o que, lá, é progressão, aqui, é elipse. A forma breve, além de alocar a historicidade, sem a eliminá-la, também é capaz de intensificar o enunciado.

É essa compressão que torna o miniconto outro campo privilegiado para a análise dos regimes afetivos, e é por isso que a escrita de Cunha, na leitura interpretativa das produções simbólicas, se torna objeto elucidativo para uma crítica materialista da forma.

2.2.2 Feminino como produção simbólica

A partir dessa chave teórica proposta, o feminino é compreendido nesta pesquisa, como posição simbólica constituída nas falhas da estrutura significante. Em diálogo com o ML³, esse redirecionamento permite pensar o sujeito como efeito das rupturas e impasses da linguagem, além de sua origem.

Como afirma a própria Helena Parente Cunha (1999), o feminino é, frequentemente, apreendido por meio de metáforas do bem e do mal, da pureza e da corrupção – binarismos que a literatura pode tensionar pelos afetos desregulados e desejos inomináveis. Portanto, esse gesto busca mostrar como essa alteridade foi construída historicamente como dispositivo de poder simbólico. Ao integrar a crítica feminista a um horizonte materialista e psicanalítico, é possível, contudo, escapar do binarismo entre identidade e essência e operar com a ideia de que o sujeito é produto e resto da estrutura, como propõe Žižek. Isso possibilita ler o afeto, o amor e a

³ Materialismo Lacaniano.

natureza como instâncias políticas da linguagem além de atributos naturais da mulher ou de alguma espécie.

Apesar de sua filiação teórica a uma crítica dialética do sujeito – especialmente à luz do ML e da perspectiva de Slavoj Žižek – este trabalho incorpora, de forma crítica, contribuições da crítica feminista no campo da literatura, entendendo-as como o vetor de leituras simbólicas e não ontológicas. Ou seja. Parte-se do princípio de que as associações a uma essência natural do feminino vinculada à delicadeza, ao cuidado ou à proximidade com a natureza são efeitos inscritos em discursos literários que podem ser desfeitos ou reapropriados, como uma lente que permite observar a forma como a literatura demonstra os vínculos entre corpo e alteridade. Em diálogo com Žižek, que entende que a estrutura social precede o sujeito e molda os modos pelos quais ele se reconhece (ou não), entende-se que não há lugar pré-determinado para o feminino. A mulher é “mais próxima da natureza” porque foi assim simbólica e politicamente colocada, mesmo que essa determinação seja anunciada como essência.

Essa compreensão do feminino como efeito, e não como origem, encontra dois pontos de ancoragem teórica que esta tese, até aqui, não havia explicitado. O primeiro é a formulação fundadora de Simone de Beauvoir: “Não se nasce mulher, torna-se mulher” (De Beauvoir, 2009, p. 9). O segundo, mais radical, é a proposição lacaniana segundo a qual “a mulher não existe” (Lacan, 1985), “não existe tal coisa como a Mulher, Mulher com M maiúsculo indicando o universal. Não existe tal coisa como a Mulher porque, em sua essência... ela não é total. Há uma jouissance que é dela... e não significa nada.” (Lacan, 1985, p. 75), fórmula que, no contexto das fórmulas da sexualização propostas no Seminário 20, não nega a existência empírica das mulheres, mas a possibilidade de uma Mulher universal, totalizável sob um único significante, à maneira do Homem. Há, para Lacan, apenas mulheres, no plural, cada uma inscrita de modo particular, “não-toda”, na função fálica. Lidos em conjunto, Beauvoir e Lacan convergem, por vias distintas – a fenomenológico-existencialista e a estrutural –, para a mesma recusa, a de uma essência feminina dada a priori. O que Beauvoir nomeia como devir, esta tese desloca para o registro lacaniano/žizekiano: tornar-se mulher é, também, ocupar uma posição no campo do Outro – uma posição sempre singular, nunca subsumível a um conceito fechado de “mulher”, e que a literatura pode tanto reiterar quanto tensionar.

Essa não totalização encontra, na leitura de Colette Soler, uma especificação clínica importante; Lacan reformula a diferença entre os sexos pela oposição entre duas lógicas (a do todo-fálico, que rege os homens, e a do não-todo fálico, que rege as mulheres), e por dois tipos de gozo, um fálico e outro suplementar (Soler, 2006, p. 17). O não-todo, termo cunhado por

Lacan para designar o que escapa ao todo fálico (Soler, 2006, p. 18), descreve uma modalidade distinta de inscrição no gozo, mas ainda indica uma falta relativa a um padrão masculino completo. Como observa Soler, se A Mulher, com maiúscula, é impossível de identificar como tal, por “não existir”, isso não impede que a condição feminina, no plural, exista (Soler, 2006, p. 18). Do ponto de vista ontológico, Žižek reinterpreta essa formulação da afirmação lacaniana de que “a Mulher não existe”, considerando que isso não significa que nenhuma mulher empírica jamais viva à altura de um ideal inacessível, mas que não é possível formular sua função simbólica ideal de modo vazio e consistente – diferentemente do Nome-do-Pai, cuja função vazia pode, ainda que problematicamente, ser formulada (Žižek, 2013, p. 477-478). Nesse sentido, dizer que “a mulher não existe”, é dizer que a inexistência, ali, funciona como princípio estrutural; o mesmo princípio que, lido a partir da literatura, permite compreender por que os minicontos de Cunha não constroem “a” mulher, mas uma sucessão de posições femininas singulares, cada uma com sua relação própria ao gozo, à falta e à linguagem.

De acordo com Duarte (2003), em relação às questões das revoluções sexual e literária, as mulheres passavam por um enorme momento de luta e de ruptura no momento da publicação de *Cem Mentiras de Verdade* (1985):

Enquanto nos outros países as mulheres estavam unidas contra a discriminação do sexo e pela igualdade de direitos, no Brasil o movimento feminista teve marcas distintas e definitivas, pois a conjuntura histórica impôs que elas se posicionassem também contra a ditadura militar e a censura, pela redemocratização do país, pela anistia e por melhores condições de vida (Duarte, 2003, p. 166).

Contudo, *Falas e Falares* (2011), é considerado uma coletânea mais próxima deste tempo, o que possibilita não só uma transferência entre as vozes das diferentes narrativas, mas também entre os tempos de representação das obras parenteas, que saltam de um período de reivindicação política e de autonomia para a necessidade de uma representação própria e da criação de temas cotidianos.

2.3 POR QUE, AINDA, FALAR EM CRÍTICA FEMINISTA?

A crítica feminista da literatura atravessou, nas últimas décadas, um processo de ampliação, deslocamento e refinamento conceitual. De uma crítica centrada na denúncia da ausência de mulheres na tradição literária, ela passou à análise das estruturas de linguagem, poder e subjetivação que produzem o que se entende por “feminino”. Esta mudança de foco aprofunda a dimensão política do gesto, justamente, por compreender que vivenciamos uma

cultura que centraliza toda e qualquer tipo de produção mercadológica, o amor virou um produto social – principalmente como uma espécie de afirmação integrativa das mulheres que buscam emancipação. Porém, hooks (2021) chama atenção para o fato de que enxergar este como uma solução de produto centrada na produção de mercadorias é um ato completamente contrário à experiência amorosa; experimentar a experiência amorosa seria, portanto, integrá-la em nossa ordem Simbólica de afetos, para que, de dentro desta ordem, desejássemos o modelo afetivo que emancipa, e não aquele que nos integra em uma nova cadeia de dependência.

Tal permanência política se sustenta, também, em dados concretos sobre o campo literário brasileiro: levantamentos como o de Regina Dalcastagnè (2007) demonstram que as autoras não chegam a 30% do total de escritores editados no país, e que menos de 40% das personagens publicadas são do sexo feminino. A pesquisadora observa, ainda, que a condição da mulher avançou mais na sociedade do que na literatura (Dalcastagnè, 2007, p. 127-128), constatação que situa esta investigação como resposta a uma assimetria que persiste no campo editorial e crítico. Quando escrevem, as mulheres constroem, segundo a autora, uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluindo temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizando questões marcadas por estereótipos de gênero (Dalcastagnè, 2007, p. 130); argumento que reforça a pertinência de examinar, na obra de Helena Parente Cunha, os modos pelos quais essa diferença de operação se realiza na forma breve do miniconto.

Em Comunhão, hooks (2022) acrescenta que o feminismo, ao negligenciar o amor como problema político, criou seu próprio ponto cego. O que hooks nomeia como ponto cego do feminismo, a dificuldade de tematizar o amor como problema político sem recair na sentimentalidade, encontra ressonância direta na forma dos minicontos de Cunha. Por exemplo, em “Pensão de filhos”, a repetição da fórmula do apaixonamento – “os pedacinhos de luz e o som dos sininhos brilhando nos seus tímpanos” (Cunha, 2011, p. 91), – revela um afeto estruturalmente idêntico, sem diferenciação nem aprendizado. É o amor que o patriarcado autoriza: o excesso sem a responsabilidade. Para hooks (2022), o feminismo falhou em “oferecer diretrizes concretas que mostrassem jeitos de converter a família ao pensamento feminista” (hooks, 2022, p. 42), e são essas falhas na transposição do diálogo feminista que dificultam a transformação das relações amorosas e, de certa forma, é a partir desse fracasso que Cunha constrói textualmente, com ironia precisa, a repetição sintática que formaliza esses impasses.

Neste subcapítulo, propõe-se examinar a crítica feminista como dispositivo teórico que tensiona tanto a noção de identidade quanto as leituras essencialistas do feminino, o que dialoga criticamente com perspectivas psicanalíticas e materialistas – como é o caso da vertente lacaniana/žžekiana. A questão central deixa de ser “o que é a mulher na literatura?” para se tornar “como o feminino é construído como figura simbólica em determinados contextos históricos, estéticos e discursivos?”

A tríade proposta por Showalter (imitação, protesto, autodefinição) opera menos como sequência rígida do que como camadas simultâneas de uma disputa simbólica em curso; Gilbert e Gubar, por sua vez, mostram que o “anjo do lar” e a “louca no sótão” não são apenas tipos literários, porque se alocam como encarnações simbólicas da ansiedade masculina diante da escrita feminina (Gilbert; Gubar, 1984). O que essas formulações inauguram é uma crítica que vê o texto como campo de embate ideológico, contudo, as abordagens mais recentes da crítica incorporam questões de raça, classe, sexualidade e espécie, ampliando o escopo da análise e recusando modelos universalizantes de sujeito.

Por isso, hooks (2021) é uma referência central, para ela, o amor e o cuidado são forças radicais de transformação, contudo, a crítica de Audre Lorde (2009) ao “mito da mulher universal” também ecoa aqui, enfatizando a necessidade de ler o feminino em sua pluralidade e conflito. Essa abordagem ética e situada da crítica feminista encontra correspondência com os estudos das dinâmicas afetivas que leem o desejo como estrutura discursiva e o corpo como campo simbólico em disputa, pois o objeto literário, nesse contexto, se torna um campo fértil para observar como as relações circulam e se desviam das normas, como será representado em uma proposta de leitura interpretativa a seguir.

2.3.1 Narrativas de afeto e insubmissão: a natureza do feminino e suas representações

Se o avanço do sujeito dominante, historicamente, se consolidou pelo controle da natureza, da terra e das mulheres, esse processo é lido como uma projeção autossatisfatória de dominação – uma tentativa de preencher a falta constitutiva do sujeito por meio da apropriação violenta da alteridade; essa lógica desestabiliza o campo afetivo e legitima a violência como instrumento simbólico de poder.

A crítica de Oyěwùmí é precisa, novamente, pois a associação entre corpo feminino e natureza também é efeito de uma ideologia colonial específica que organizou as categorias sociais a partir de marcadores biológicos (Oyěwùmí, 2021, p. 20-21), contudo, é necessário considerar leituras como as de Cunha (1994), que antecipa a visão de que a mãe-natureza, para

os antigos, na sua feminilidade plena de fertilidade, tem sua simbologia plena por ser demasiadamente forte e vigorosa. Toda ela voltada para os cenários de produção e de criação.

A natureza, em novo cenário reprodutor, é transposta em objeto de exploração, embora seja, justamente, ela que assegure a continuidade, a adaptação e a sustentação da vida humana. Judith Butler (1997) argumenta que o sujeito é uma construção produzida por normas discursivas que regulam os modos de vida possíveis, o que, em uma chave histórica, pode ser lido como o que Silvia Federici (2017) demonstra ao relatar sobre o processo de acumulação primitiva no capitalismo, que implicou o controle dos corpos femininos e da terra, operando uma cisão entre sujeito racional e natureza passiva. Tal cisão consolidou uma forma de dominação que permanece nas estruturas simbólicas contemporâneas, legitimando desigualdades de gênero e de espécie sob a aparência de progresso.

Essa cisão entre sujeito racional e natureza passiva tem uma genealogia filosófica precisa, que a crítica de Jacques Derrida (2002) permite especificar. Para o filósofo, reunir todos os viventes não humanos sob o singular genérico “O Animal” constitui uma imprecisão conceitual, um crime contra os animais, pois apaga a multiplicidade irreduzível de formas de vida sob uma categoria que serve, apenas, ao autorreconhecimento humano (Derrida, 2002, p. 87-88). Tal operação encontra sua origem moderna no que Benedito Nunes nomeia o corte cartesiano: com Descartes, consuma-se a primeira grande cisão entre homem e animal, reduzido a corpo sem alma, a simples mecanismo (Nunes, 2011, p. 14) – divisão que tem, no Fédon platônico, um antecedente ainda mais remoto, no qual a alma é descrita como substância independente, dotada de poderes de cognição passíveis de impedimento pela “sensação corpórea” (Robinson, 2012, p. 61), uma espécie de “contrapessoa” ou “pessoa interior” que se distingue do corpo que habita (Robinson, 2012, p. 61). É essa mesma hierarquia entre alma racional e corpo/natureza passiva que, transposta para o campo do gênero, sustenta a associação histórica entre mulher e natureza investigada nesta seção.

Contra essa tradição, Derrida e Nunes tratam de uma questão decisiva, de que não se trata de saber se o animal pensa, fala ou possui alma, mas se ele pode sofrer – “uma possibilidade sem poder, uma possibilidade do impossível” (Derrida, 2002, p. 55) –, retomando Bentham. Nunes, na mesma direção, recupera Bentham e Schopenhauer para afirmar que a crueldade humana, ao contrário da animal, se exerce por si mesma sem cumprir função alguma (Nunes, 2011, p. 16). Essa reorientação, de o que pensa para o que sofre, desloca o critério de valor de uma capacidade racional historicamente reservada ao sujeito masculino para uma vulnerabilidade compartilhada entre corpos, espécies e gêneros; vulnerabilidade que, na escrita

de Cunha, se inscreve tanto nas personagens femininas quanto nos animais e plantas que as acompanham.

No campo da filosofia brasileira, Sônia Felipe potencializa essa mesma reorientação em sentido ético-político: se a capacidade de sofrer, e não a posse de razão ou linguagem, é o que funda a relevância moral de um ser, as práticas que naturalizam a exploração de corpos sencientes (sejam animais não humanos, sejam corpos historicamente feminizados) perdem sua justificativa filosófica (Felipe, 2007). A autora reforça, assim, que a hierarquia entre razão e sofrimento, como já indicavam Derrida e Nunes, é um dispositivo que autoriza, na prática, regimes de dominação, leitura que esta tese alinha para o campo da literatura ao observar como os minicontos de Cunha tornam legível, na forma breve, essa mesma hierarquia entre o que pode falar e o que apenas sofre.

Há, ainda, em Derrida, uma cena que ilumina, por outra via, esse mesmo problema, a do filósofo surpreendido nu pelo olhar de um gato, e a vergonha – “vergonha de ter vergonha” (Derrida, 2002, p. 16) – diante de um vivente que olha sem palavras, mas que olha, de fato, esse olhar que resiste à apropriação simbólica, mesmo enquanto convoca uma resposta do sujeito, antecipa a leitura que o Eixo III fará do encontro entre a narradora e o animal Jeremias, em “Jeremias na praia de Guarajuba”, como encarne da partilha: “finalmente eu divido a placidez da polpa do meu coco verde com Jeremias” (Cunha, 2011, p. 42).

Como observa Walter Benjamin (1987), a noção de progresso fundada em uma temporalidade homogênea e vazia tende a apagar as rupturas e violências que sustentam a história, naturalizando-as como etapas do desenvolvimento, além disso, esses movimentos dominantes podem ser, facilmente, confundidos com uma ideia de avanço, visto que, em uma concepção do tempo linear, desmembrada do tempo natural, o progresso da sociedade iria em contraposição ao tempo da natureza, que é cíclico, natural, diferente do tempo da indústria, da produção e do capitalismo. Sobremaneira, diante dessas reflexões, podemos utilizar a voz literária como um mecanismo de subversão e experimentação.

A partir dessa tomada de consciência, é possível compreender simbolizações de animais da natureza vis-à-vis às narrativas como elos com o universo simbólico. Se Cunha se aproxima da linguagem poética na prosa e subverte o tempo e espaço na narrativa, é por meio da figura de um rato, em seu primeiro romance, *Mulher no Espelho*, publicado em 1985, que rói os pés da personagem, que a mulher se depara com o Outro, assim, sua função era a de fazê-la lembrar que as ideias repressivas, a respeito do gênero feminino, inseridas em sua vida desde a infância, se presentificam em sua vida adulta, como um vestígio inconsciente. Eles apareciam nos

momentos de solidão da mulher que tentava acessar lugares de liberdade, reiteradamente, negados em sua formação. Os ratos aliam-se com uma ideia imagética e simbólica, ou seja, a de que a culpa extrapola os limites da psique, ela se materializa de forma que, apesar dos ratos serem uma projeção do inconsciente, a mulher os sentia de forma literal.

Assim como nesse exemplo, também todas as vezes que as crianças de *As Doze Cores do Vermelho*, segundo romance da autora, publicado em 1989, buscavam compreender as (pro)pulsões de seus próprios desejos, materializavam-se as formigas que mastigavam folhas de samambaias e, quando as formigas mastigavam e digeriam essas folhas, a menina digeriria e reprimia suas próprias fantasias, principalmente a respeito das especulações sexuais, representadas pelas cores do romance prosa poético e policromático.

Ainda sobre o segundo romance, as figuras das abelhas aproximavam a personagem da simbologia da natureza quando representavam a liberdade da espécie em viver uma vida regrada, de trabalho, porém adoçada com as asas da liberdade; quando a mulher, relacionada com a natureza, se via “Cada vez mais distante da substância das abelhas emanando as manhãs etéreas.” (Cunha, 1989, p. 29), bem como outras representações do ecossistema na imagem da amendoeira, popularmente conhecida como uma planta divina, pois, na primavera, as amêndoas florescem rapidamente e simbolizam a esperança, o retorno à vida da natureza marca presença como abrigo do desejo, pois era embaixo da amendoeira que a personagem feminina descobria seu afeto (em forma de decifrar seus sentimentos e liberá-los de maneira não repreendida). A imagem das formigas que mastigavam as samambaias, frutos do florescimento e do desenvolvimento, manifestavam um corte imagético, as formigas retornam mastigando, também, as folhas das amendoeiras.

Esse mesmo gesto de integração entre sujeito e mundo natural perpassa a narrativa dos minicontos das obras analisadas, onde a relação da personagem com suas plantas em “Simbiose”, por exemplo, encena a constituição do sujeito por uma rede de coexistência que ultrapassa o humano. A análise dessa e de outras narrativas será desenvolvida no Capítulo 3, no interior do Eixo III, onde a natureza e o corpo aparecem como operadores de uma afetividade que escapa à captura normativa.

Contudo, a narrativa transfere a afetividade para uma lógica relacional ampliada, na qual a constituição do sujeito se dá na articulação com um outro não humano, assim, a relação da personagem com as plantas sustenta sua forma de existência, evidenciando o afeto como efeito de encontro e de modificação recíproca entre corpos (Di Leone, 2014). A morte das plantas desorganiza esse circuito relacional, produzindo um colapso que ultrapassa a dimensão da perda

e incide diretamente sobre as condições de sustentação do sujeito, assim, a tentativa das amigas de manter o cuidado demonstram a singularidade desse vínculo, cuja consistência não se transfere nem se reproduz fora da forma específica em que se instituiu.

A simbiose que nomeia o conto aponta, assim, para uma constituição do sujeito implicada em um campo relacional instável, no qual a continuidade do laço se torna condição de permanência da vida, portanto, a ruptura desse vínculo reverbera como desestruturação da própria existência, expondo a dependência radical do sujeito em relação à alteridade que o sustenta. Nessa direção, a relação da personagem com as plantas é interpretada como sustentada por uma fantasia que organiza seu modo de vínculo com o mundo. Em termos žižekianos, essa fantasia seria ilustrada em uma estrutura que confere consistência à realidade vivida, permitindo a inscrição do laço, já que a morte das plantas não se reduz, somente, à perda de um objeto de materialidade afetiva, justamente, quando implica a desestabilização da cena que sustentava a existência da personagem.

Nessa linha, a relação da mulher com a natureza passa a ser literal, simboliza a vida ao demonstrar como a manutenção desta e, conseqüentemente, da sua identidade, se dá por meio de um afeto intransferível, único. As dimensões do afeto tornam-se parte do âmago da existência e, mais que isso, do entendimento da angústia de um sujeito que busca a sobreposição de espécies como forma de utilitarismo, de poder, contudo, há certa dificuldade de lidar com a sensível permanência da falta, que é uma forma de falar, alcançar e tentar compreender a nossa própria existência.

Ora, compreendermo-nos como sujeitos é aceitarmos que a falta não pode ser preenchida, a falta é.

3 CRITÉRIOS DE LEITURA DOS EIXOS ANALÍTICOS EM RELAÇÃO AOS CORPORA

*venho não sei
venho de que sombra
caminhando como
enveredando névoa*

*venho talvez
de perdido onde
buscando porque
tateando através*

*eu venho noite
de remoto alguém
rastejando treva
que nasci de mim*
(Helena Parente Cunha)

A leitura integral de *Cem mentiras de verdade*, organizada a partir de três eixos analíticos propostos, permite compreender que o livro, ao longo de seus cem minicontos, foge da apresentação ou exposição de uma concepção unívoca do amor, pois constrói um verdadeiro campo de tensões entre diferentes regimes afetivos.

De modo predominante, a coletânea revela narrar um enlace afetivo capturado pelo Outro social, isto é, mediado por normas, ideais, expectativas e dispositivos de reconhecimento que transpõem o sujeito de sua experiência própria. Nesse regime, que se impõe com força, sobretudo, nas narrativas centradas em mulheres adultas, o amor se articula à moral sexual, à família patriarcal, à religião, à honra, à aparência e à hierarquia de classe, que exige adequação, sacrifício e espera, e que, frequentemente, se converte em culpa, frustração ou adoecimento. A promessa amorosa – casamento, fidelidade, reconhecimento – organiza o desejo sem nunca o cumprir plenamente; ao contrário, sustenta-se como ideal que aprisiona. Nesses contos⁴, o amor tende ao mal por sua função alienante, que retira, do sujeito, a possibilidade de significar sua própria experiência. Ao lado desse regime dominante, emerge um segundo campo, mais ambíguo e intermediário, no qual a afecção se constitui no laço interpessoal concreto, no cotidiano das relações familiares, conjugais ou comunitárias.

Nesse segundo caso, a teoria das relações não está totalmente subsumida ao ideal social, mas tampouco escapa de seus efeitos, já que são narrativas de vínculos marcados pela

⁴ O termo “conto” é utilizado em alternância com “miniconto” ao longo das análises do Capítulo 2 para referir-se às narrativas brevíssimas do corpus. A opção pela variação terminológica é estilística e não implica distinção formal entre as narrativas neste momento.

convivência, pela dependência e pela repetição, capazes tanto de formar quanto de ferir os sujeitos envolvidos; o amor, nesse eixo, aparece como experiência relacional que sustenta a vida e, concomitantemente, produz seu desgaste, ressentimento e perda. Trata-se de uma troca sem promessa de redenção ou de salvação e que persiste como tentativa, hábito e memória.

Por fim, o livro abre espaço para a leitura de um terceiro regime afetivo no qual o amor se projeta além do par romântico e do reconhecimento social, manifestando-se como força de integração vital. Nas inscrições narrativas, o afeto se dirige a um outro não específico, articulando-se ao corpo, à natureza, à sensorialidade, ao tempo e à experiência estética da existência. A afecção transparece como potência afirmativa, ligada à vida em sua materialidade mínima: o canto de um pássaro, a escuta do mundo, o cuidado silencioso, o gesto de libertar, assim, Cunha constrói uma cartografia afetiva profundamente materialista, em que o amor não é, em medida, bom nem mau em si, pois depende das formas históricas e simbólicas que o organizam e que o interpretam. *Cem mentiras de verdade* (1985) sugere que o malefício da estruturação reside naquilo que captura o afeto, bem como o normatiza e o transforma em exigência de sacrifício – especialmente no que diz respeito às subjetividades femininas.

Essa cartografia afetiva confirma, no plano analítico, o que o Capítulo 2 estabeleceu teoricamente: o amor não é negativo em si, pois depende das formas históricas e simbólicas que o organizam. Quando inscrito no campo do grande Outro, tende à alienação; quando voltado para a experiência sensível da vida, pode, ainda, operar como força de permanência e resistência. Ao mesmo tempo, o livro permite diálogo com teorias contemporâneas do afeto que recusam compreendê-lo como mero conteúdo interior do sujeito. Ahmed (2019) confirma a condição afetiva de forma circular entre corpos, instituições e discursos, organizando modos de pertencimento e exclusão. Os contos analisados mostram, com mais clareza, como certos corpos – sobretudo femininos, infantis e marginalizados – são orientados ao amor como dever, enquanto outros são autorizados a exercê-lo como privilégio e espaço de sublimação.

A partir dessa compreensão, ainda nos questionaremos, de forma recorrente, sobre o lugar da afetividade na construção desses sujeitos, principalmente, quando confrontados com tais produções artísticas que cumprem, de forma surpreendente, o seu papel de mobilizar sensações em seus receptores. Pensamos ser importante compreender a relação da afetividade com a formação da identidade histórica, porque ela também faz parte de uma estrutura simbólica coletiva que, além de funcionar como uma instância que opera a relação que se estabelece com o outro, compreende o campo do enlace como um espaço que pode ser preenchido por outros sujeitos e, também, por elementos que o marcam.

A tríade lacaniana – Simbólico, Imaginário e Real – oferece as categorias para compreender como o sujeito se constitui no interior de uma formação social atravessada por estruturas de pulsão e de desejo; é nesse campo que o sujeito se questiona, simboliza e se reestrutura continuamente, nas relações afetivas que estabelece consigo e com os outros. O afeto, nesse quadro, é o lugar onde as estruturas psíquicas que regulam o desejo inconsciente se articulam com as formas históricas de vínculo – moldando como sentimos, como nos vinculamos e como habitamos o mundo simbólico que nos constitui. Além disso, na perspectiva lacaniana, a forma que somos afetados também está relacionada ao campo do Simbólico. Lacan (1968-1969) argumenta que os circuitos afetivos são construídos por meio da linguagem e dos significantes, sendo mediados pelos sistemas simbólicos e pelas estruturas culturais. Assim, este é colocado em posição de expressão inserida nas dinâmicas e nos sistemas de significação da sociedade; por isso, nos cabe refletir as contribuições propostas pelas discussões da afecção que podem sustentar alicerces das simbologias presentes na linguagem do texto.

Apesar disso, nosso foco, aqui, é averiguar como essa quebra na cadeia da ordem social instituída transpassa o dizer literário de forma que corrobore a manutenção da tríade e, principalmente, do espaço do Simbólico, que é onde habitam, por meio da transposição da linguagem, nossos enunciados sistêmicos. Assim, em tentativa de uma possível definição, ou então recorte teórico, nos direcionamos para as reflexões (positivas e/ou negativas) a respeito da categoria de análise, dado que, se desvinculado de seu caráter obsessivo, quando se torna um mecanismo de repetição, este direcionamento temático – mobilizado por alguma pulsão de desejo – provém de questões pessoais, internamente desenvolvidas, apesar de moldadas social e coletivamente, mas externalizadas em um âmbito individual, como uma primazia do próprio ser e, assim, desprovido de valores positivos ou negativos; portanto, a estrutura sensível em estado de natureza, origem, é a tentativa de aproximação do sujeito consigo mesmo, da manifestação de um desejo sincero que, talvez, seja visto em produções que, à prova do tempo, não precisam provar nada além do sentido da experimentação.

Assim, ao articular psicanálise lacaniana, materialismo crítico e estudos do afeto, esta leitura propõe compreender o amor, além de valor universal, enquanto um dispositivo simbólico situado e operado pelos vínculos afetivos, cuja potência ou violência depende das formas sociais que o organizam. Para isso, foi estabelecido o seguinte método de leitura:

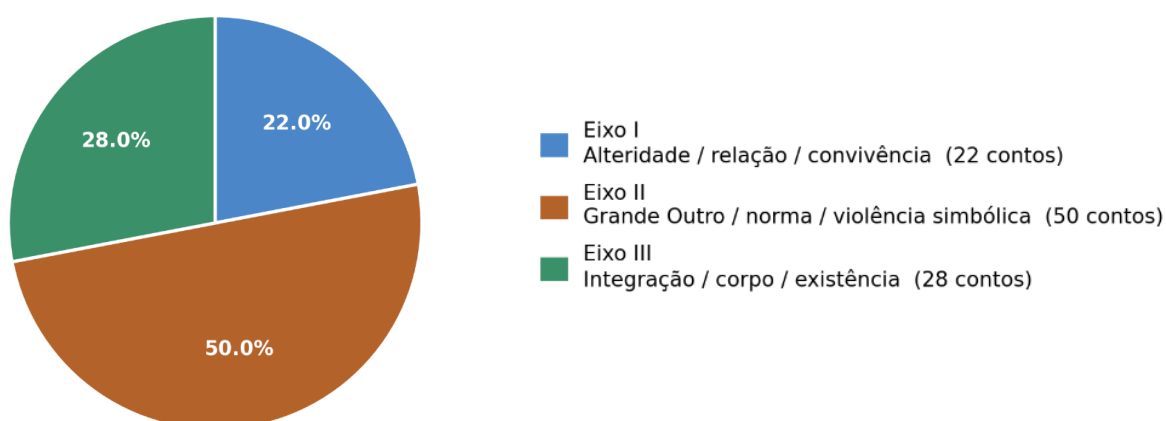
A classificação dos cem minicontos que compõem a obra foi realizada a partir de uma leitura integral e comparativa, orientada por critérios temáticos, afetivos e simbólicos. O procedimento consistiu na identificação do modo predominante de inscrição do amor em cada

narrativa, considerando-se a presença explícita do afeto, mas, sobretudo, sua função na constituição subjetiva dos personagens e sua articulação com instâncias sociais, normativas ou sensíveis.

A partir dessa leitura, os contos foram organizados em três eixos analíticos: (1) amor ao outro pequeno, referente às narrativas em que o enlace se constitui no laço interpessoal concreto e cotidiano; (2) amor ao Outro (grande Outro), que reúne textos nos quais o amor aparece mediado por normas, ideais e dispositivos de reconhecimento Simbólico; e (3) amor como integração, desejo e vida, eixo que abarca narrativas em que a experiência afetiva se manifesta como força vital, sensível ou corporal, não capturada pela lógica do par romântico ou da institucionalização.

A metodologia de separação adotada privilegia o eixo predominante de cada conto, ainda que se reconheça a existência de zonas de ambiguidade entre os regimes afetivos. Tal escolha metodológica se distancia da ideia de fixar sentidos, pois busca esclarecer tendências estruturais da obra; assim, a distribuição resultante revela a predominância do segundo eixo, indicando que a construção afetiva do livro se organiza, majoritariamente, em torno de narrativas em que o amor opera como instância de alienação e violência simbólica. Os eixos primeiro e terceiro surgem como zonas de tensão e respiro, apontando para formas menos normativas de vínculo e para possibilidades de reinvenção do afeto, ainda que minoritárias no conjunto da obra. Formalizemos, então, as inscrições de cada eixo.

Figura 3 – Distribuição dos minicontos por eixo de leitura afetiva em *Cem mentiras de verdade*



Fonte: Elaboração da autora a partir de *Cem mentiras de verdade*, de Helena Parente Cunha.

Diante da extensão do corpus e da forma breve que caracteriza as narrativas analisadas, a opção metodológica de organizar a leitura em eixos analíticos responde à necessidade de estabelecer um horizonte interpretativo capaz de tornar legíveis recorrências, tensões e reposicionamentos ao longo da obra, sem reduzir sua complexidade simbólica. Em livros compostos por grande quantidade de contos curtos, como *Cem mentiras de verdade*, a análise isolada de cada narrativa tenderia a fragmentar excessivamente o argumento crítico ou a diluir os movimentos estruturais que permeiam o conjunto, assim, a divisão em eixos opera como dispositivo heurístico que permite acompanhar tendências dominantes na economia afetiva da obra, preservando as zonas de ambiguidade próprias da escrita literária.

Essa escolha torna-se mais relevante quando se considera que a proposta desta pesquisa envolve a leitura de dois livros da mesma autora, publicados em momentos históricos distintos – um em 1985 e outro em 2011 –, que, embora compartilhem estruturas formais semelhantes, apresentam diferenças significativas em seus regimes narrativos e temáticos. Tais diferenças irrompem com a pura compreensão a partir de uma noção de contemporaneidade cronológica e a partir de uma ideia homogênea de “tempo presente”. Como propõe Giorgio Agamben (2009), o contemporâneo não é simplesmente aquele que coincide com seu tempo, mas aquele que mantém, com ele, uma relação de descompasso, de adesão crítica e de não coincidência. No entanto, ainda que essa definição permita pensar a literatura como o cruzamento de múltiplas temporalidades, ela não elimina a dimensão histórica concreta em que os textos são produzidos.

A brevidade das narrativas sugeridas pelo recorte da pesquisa atual se relaciona com o que Calvino (1990), em *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, discorre. Em uma de suas propostas, Calvino apresenta o nosso século como um período marcado pela brevidade, traço que, nos minicontos de Cunha, opera como índice da própria economia do afeto que esta tese investiga; quanto menos a narrativa se estende, mais o vínculo precisa se condensar em poucos signos. Contrapor narrativas na leitura dos contos parenteanos, confere, à análise, um retorno às características do gênero textual, pois, com efeito, a palavra “conto”, na língua portuguesa, serve tanto para designar a sua forma popular ou folclórica, resultado de uma criação coletiva e cultural da linguagem, quanto a sua forma artística, pela criação de um estilo peculiar e individual.

De acordo com Gotlib (1998, p. 11), há três acepções da palavra “conto”: 1) relato de um acontecimento; 2) narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3) fábula que se conta às crianças para diverti-las. As três acepções, embora apontem para caracterizações diversas e para distinções importantes, apresentam um ponto em comum: são modos de se contar alguma

coisa em uma perspectiva una, tal como observa Miranda (2013, p. 40): “os contos e o romance parecem suscitar a relação entre escritor e poder público” – o que reforça a hipótese desta tese de que a escolha pela forma breve, em Cunha, constitui uma escolha política sobre quem detém o direito de narrar o afeto. Sob essa perspectiva, a análise aqui empreendida parte do pressuposto de que toda obra literária é, simultaneamente, representação simbólica e documentação histórica. Assim, mesmo quando a literatura transfere seu presente, ela o faz a partir de condições determinadas, que emergem na linguagem, nos afetos mobilizados e nas formas narrativas escolhidas. A separação em eixos permite, portanto, observar como determinados regimes afetivos se irrompem, se transformam ou se convertem conforme o tempo histórico da escrita, sem pressupor uma linearidade evolutiva ou um progresso temático. Falta, em muitos casos, o que Fredric Jameson (1992, p. 29) chamaria de leitura do texto literário como ato socialmente simbólico, ou seja, como formalização de contradições históricas específicas que emergem na linguagem.

É nesse ponto que os dados quantitativos – como a distribuição dos contos por eixo – assumem um papel auxiliar. Em uma pesquisa de natureza interpretativa e simbólica, os números pretendem formalizar a impossibilidade do esgotamento de sentidos das narrativas, além oferecer um lastro metodológico mínimo que justifique as escolhas analíticas e permita sustentar afirmações de caráter mais geral sobre a obra. A leitura proposta busca, portanto, averiguar em que medida determinadas formas de organização afetuosas se tornam predominantes e, além disso, como essa predominância pode ser pensada criticamente no interior da literatura de autoria feminina. Desse modo, a divisão em eixos utiliza de uma estratégia de leitura que possibilita articular forma literária, historicidade e teoria crítica, contribuindo para a análise das coletâneas em questão e para a produção de pensamento sobre o amor, o afeto e o feminino como problemas simbólicos ainda em disputa no presente.

3.1 EIXOS I, II E III EM *CEM MENTIRAS DE VERDADE*

O primeiro eixo (amor ao outro pequeno – alteridade) reúne narrativas em que o amor se constitui no laço interpessoal concreto, situado no cotidiano das relações familiares, conjugais ou comunitárias. Trata-se de um amor que se organiza na presença do outro pequeno – falho, próximo, nomeável – e que participa ativamente da formação subjetiva, ainda que, frequentemente, marcado por desgaste, perda ou ambivalência. Nesse conjunto, a perspectiva afetiva se distancia de sua posição de ideal redentor ou de pura violência simbólica, se manifestando enquanto uma experiência situada, capaz tanto de sustentar quanto de ferir.

Fazem parte do eixo os contos: O fim da tarde; A moça bonita; O muro; Indecisão; Primeira estória do guardador de carros; Segunda estória de passarinho; Bodas de diamante: primeira estória; Bodas de diamante: segunda estória; Despedida; Segunda estória do guardador de carros; Assalto; Terceira e última estória do guardador de carros; Acordo; A enjeitada; Quinta e última estória de passarinho; Adolescente; Mônica; O casal; Teus oito anos; Maria; Colégio interno; A carta azul.

Nessas narrativas, o amor aparece vinculado à convivência, à memória, à dependência afetiva e ao reconhecimento mínimo do outro. São histórias em que o laço se organiza pela proximidade, pela repetição do cotidiano e pela fragilidade própria das relações humanas; assim, o sofrimento, quando presente, decorre menos da submissão a ideais sociais e mais da própria precariedade do vínculo. O Eixo I, assim, ocupa uma posição intermediária na transcrição afetiva do livro, apesar do lugar minoritário na distribuição dos eixos, funciona como zona de transição entre o amor capturado pelo Outro e as possibilidades de afeto que escapam à normatização.

Nas narrativas do segundo eixo (amor ao Outro), há a concentração de narrativas em que o amor aparece mediado, de forma predominante, por alguma regra instituída em conformidade com a ordem Simbólica, pelo grande Outro, isto é, pelas normas sociais, pelos ideais morais, pela autoridade patriarcal, pela imagem pública e pelos dispositivos simbólicos de reconhecimento. Nesse regime afetivo, ele opera menos como experiência singular e mais como exigência externa, organizando o desejo a partir da adequação, da espera, da culpa e da submissão. Trata-se do eixo mais numeroso do livro, o que clarifica a centralidade dessa forma de organização do afeto na obra.

São os contos: O pai, o herói; Os botões; Espera; Primeira estória do Coronel Titino; Flash; Remorso; Ato fálico; Cândida; Anúncios classificados; Caso antigo; Matança; Resposta; Segunda estória do Coronel Titino Cravo; Vazio; Tesão; Inocência; Orgulho ofendido; Aspereza; Terceira estória do Coronel Titino Cravo; Vingança; Timidamente; A gorda; Quarta estória do Coronel Titino Cravo; Distinção; Fidelidade; O bom pai; Correspondência; Amor de mãe; A avó; O tarado; Marginalidade; Quinta estória do Coronel Titino Cravo; A filha; Os meninos da Rua da Travessa; A solteirona; Elegância; Aquiescente; Limpeza; A amiga; Feminimemente; O rapaz; Espanto; Sexta e última estória do Coronel Titino Cravo; Os solteirões; Engano; O nome; A filha única; A dama garrida; Os comerciais; Diferença de idade. Nessas narrativas, o amor se apresenta como promessa que, raramente, se cumpre, como ideal que exige renúncia ou como mecanismo de controle dos corpos e dos desejos, sobretudo,

femininos. A recorrência de temas como a espera amorosa, a moral sexual, a autoridade paterna, a vigilância do corpo, a mercantilização das relações e a violência simbólica revela que o sofrimento é estrutural, já que não se trata, apenas, de uma relação episódica. O amor, quando organizado a partir do Outro, tende a alienar o sujeito de sua própria experiência, convertendo as modulações do desejo em instrumento de normatização e apagamento. Esse eixo sustenta, de forma decisiva, a crítica central da obra à naturalização do amor como valor incontestável.

Por fim, o terceiro eixo (amor como integração, desejo e vida) reúne narrativas em que o amor se desloca do par romântico e da exigência de reconhecimento social, manifestando-se como força de integração vital, sensível ou corporal. Nesses contos, a organização se dá, prioritariamente, em torno da articulação das experiências do corpo e sua relação (da narrativa) com a natureza, o espaço e o tempo. Trata-se de um eixo menos numeroso que o segundo, mas fundamental para evitar uma leitura totalizante ou niilista da obra. Em narrativas como: Seca; Solidão; Primeira estória de passarinho; Simbiose; O faroleiro; Omissão; O gordo; Moderninha; Jura; O cravo; Avidez; Terceira estória de passarinho; Um e outro; Ainda; Costume; Aborto; Indiferença; Masturbação; Descoberta; Quarta estória de passarinho; Ciclo; Deterioração; Cópula; Introvertida; Viver só; Nostalgia; Claro-escuro; Faz-de-conta, o afeto possibilita certa expansão da inscrição do sujeito social por meio da escuta e análise enquanto integração da experiência. Mesmo quando marcado pela solidão ou pela violência do Real, esse amor não se converte em exigência normativa, funcionando, antes, como forma de permanência e resistência à captura simbólica.

Assim, a partir da distribuição dos 100 minicontos, selecionamos contos centrais de cada eixo para orientar a seção analítica. A análise se dará com base na ordem de abrangência na obra, assim, como foi possível constatar, o eixo II engloba a maioria dos minicontos da coletânea, totalizando 50 contos, em contraste com o eixo I que possui 22 contos e do eixo III com 28 contos.

3.1.1 Amor ao Outro (grande Outro)

No conjunto da obra, como averiguado anteriormente, o segundo eixo analítico se impõe como o mais recorrente e estrutural, concentrando narrativas em que o amor se apresenta mediado por instâncias externas ao sujeito: a norma social, o ideal moral, a imagem pública. Trata-se de um regime afetivo em que o desejo emerge distanciado da experiência singular, pois é orientado pelo olhar do Outro, produzindo formas reiteradas de alienação e submissão.

“É nas relações amorosas que a mulher é mais alienada de si mesma”, afirma Simone de Beauvoir (2009, p. 483); formulação que antecipa, em registro filosófico, o que a leitura lacaniana/žžekiana proposta neste eixo permite especificar estruturalmente. Além de uma alienação de conteúdo (a mulher que se perde no outro), há uma espécie de alienação de posição, na qual o próprio lugar de fala do sujeito feminino é determinado, de antemão, pelas exigências do grande Outro.

Nesta leitura, a afetividade é inscrita na captura da norma, como experiência relacional marcada pela ambivalência da aproximação e recuo, reconhecimento e estranhamento, desejo e impossibilidade, que coexistem como forças que interpelam o vínculo. Para tanto, a leitura dos contos que compõem este eixo se orienta por alguns elementos analíticos que permitem compreender como a dinâmica afetiva se estrutura narrativamente: (i) a forma como o outro é construído na cena literária; (ii) o regime afetivo que organiza a relação; (iii) a posição do sujeito diante da alteridade; e (iv) os efeitos simbólicos produzidos por esse encontro. Novamente, mais do que categorias fixas, esses operadores funcionam como pontos de entrada para a leitura.

O miniconto “Caso antigo” ocupa lugar central no Eixo II por sintetizar uma das operações afetivas mais recorrentes na obra: a transformação da contemplação do amor em tempo suspenso, organizado inteiramente a partir do desejo e da promessa do Outro. Trata-se de uma narrativa em que a relação se realiza como expectativa contínua, estruturando a subjetividade feminina em torno da espera, mesmo que sem experiência vivida.

Desde o início do conto, a assimetria do vínculo se anuncia. Enquanto ele se apresenta como sujeito do discurso e da decisão – “Romancista, de renome se fazendo” (Cunha, 1955, p. 21) –, ela se organiza em torno da idealização: “ele se tornou para ela o sonho realizado em se realizará” (Cunha, 1985, p. 21). O jogo temporal do verbo, projetado sempre no futuro, já antecipa a lógica da postergação que regerá toda a relação; o amor se inscreve como promessa que se reconduz continuamente. Tal assimetria se explicita quando ele afirma “não queria se casar, não queria se juntar. Não gostava de iludir” (Cunha, 1985, p. 21), ao passo em que ela, mesmo ciente da recusa, permanece: “Assim ela assentia. Na esperança de esperar, assim ela esperava. Um dia, quem sabe? eles se casariam” (Cunha, 1985, p. 21). A repetição insistente do verbo *esperar* não é mero recurso estilístico, pois comprime a própria estrutura afetiva do conto. O amor se organiza como espera legitimada, aceita e sustentada pela mulher, ainda que fundada em uma negativa explícita.

À luz de Lacan, essa dinâmica pode ser lida como efeito direto da inscrição do desejo no campo do grande Outro, pois é essa instância simbólica que regula o reconhecimento. A mulher ama menos o sujeito concreto do vínculo do que aquilo que ele representa, ou seja, a promessa de pertencimento e de sentido. O amor, assim, deixa de operar como experiência relacional e se converte em estrutura de alienação, pois o desejo próprio é transferido para fora de si, passando a depender, inteiramente, da validação do Outro (Lacan, 1992), e não somente, apenas, de um outro sujeito em si, visto que as representações são repetições de personagens tidos como tipos, representações da realidade que, ainda, permanece em produção.

A passagem “Durante vinte anos ela viveu feliz, à espera do que esperava” (Cunha, 1985, p. 21) radicaliza essa operação. A felicidade declarada não se ancora em um acontecimento vivido na materialidade, pois ela advém da manutenção da promessa. O tempo que se acumula sem avançar trata-se de uma temporalidade cristalizada, em que o futuro nunca chega e o presente se esvazia; como observa Slavoj Žižek, quando o amor é organizado pelo ideal, ele tende a se sustentar pela sua constante postergação da relação, mantendo o sujeito preso à promessa mesmo quando o laço já não se efetiva (Žižek, 2005).

O momento da ruptura é o choque sem elaboração. Após a viagem – “Uma vez, como tantas vezes, ele viajou” (Cunha, 1985, p. 21) –, o silêncio se instaura: “desta vez, por duas semanas. Como tantas vezes, ele não escreveu” (Cunha, 1985, p. 21). A repetição de “como tantas vezes” indica que o abandono, nessa realidade inscrita, existe enquanto culminância, sem ser exceção. Ainda assim, “Reacreditada, ela se esperou” (Cunha, 1985, p. 21). Esse enlace segue produzindo uma imobilidade, confirmando o que Sara Ahmed define como orientação afetiva: os afetos não residem nos sujeitos, mas orientam corpos em direção a certos objetos, afastando-os de outros possíveis vínculos e experiências (Ahmed, 2019).

O desfecho do conto “Estava tudo acabado. Ele acabava de se casar” (Cunha, 1985, p. 21), além de fechamento narrativo, é a emersão da violência retrospectiva. O casamento, enquanto instituição do grande Outro, retroage sobre toda a história, revelando que a espera feminina nunca teve lugar no campo do possível, que o “caso” era antigo não apenas no tempo, mas na estrutura, sempre já condenado à não-realização e é essa imobilidade que evidencia também a dimensão de gênero que percorre o conto.

Cabe à mulher sustentar o tempo do vínculo, preservar a memória e manter viva a promessa, mesmo diante da recusa explícita. Tal configuração dialoga também, diretamente, com a crítica de hooks, para quem o amor, quando desvinculado da reciprocidade e da escolha livre, tende a funcionar como dispositivo de dominação, naturalizando o sacrifício feminino

como prova de valor afetivo (hooks, 2021). Assim, o caráter “antigo”, do conto, indica a repetição e fixação do afeto enquanto resto, como ferida simbólica aberta; a narrativa, por sua vez, expõe, com extrema economia narrativa e precisão estética, como este campo afetivo organizado pelo grande Outro social impede o trabalho de elaboração da perda, aprisionando o sujeito em um tempo que não avança.

Por essas razões, o conto exemplifica, com precisão, a tese central do Eixo II de que o amor tende ao mal quando se converte em exigência simbólica que aliena o sujeito de sua própria experiência. Ao transformar a espera em destino afetivo, o conto revela como o amor perde sua operação de ferramenta de encontro, pois funciona como uma das formas mais silenciosas e persistentes de violência simbólica e dominação do campo de formação do sujeito feminino. O encontro com o outro, no conto, se configura como relação estruturalmente assimétrica, mediada pelo grande Outro e sustentada pela promessa. Contudo, quando a afecção é estruturada pela posse, pelo medo e pela hierarquia, deixa de ser, naturalmente, uma expressão amorosa e se torna uma das formas mais eficazes de dominação, especialmente sobre as mulheres (hooks, 2021, p. 38).

O que o conto recusa, afetivamente, é a elaboração da perda. A personagem não lamenta, não questiona, não rompe; ela “reacredita”. E é nesse verbo tecido por Cunha que reside a precisão do diagnóstico, pois reacreditar não é acreditar de novo, é nunca ter parado. Nesse movimento, a alteridade se estabelece em superação à abertura ao outro, pois emana um circuito fechado que reconduz o sujeito à própria falta, demonstrando a dimensão simbólica do amor como estrutura de captura.

Outro exemplo desse contexto estrutural é o miniconto “Espera”, em que o amor se organiza inteiramente a partir de uma temporalidade suspensa, na qual a experiência afetiva se projeta continuamente em um futuro que nunca se efetiva e se realiza no presente ao mesmo tempo. Desde o início, a narrativa estrutura esse regime por meio de uma lógica repetitiva e alternada: “Um dia não, um dia sim, ele telefona / Um sábado sim, um sábado não, ele aparece” (Cunha, 1985, p. 8). A oscilação rítmica, marcada por intervalos irregulares, impede a estabilização do vínculo e já inscreve a afetividade no campo da incerteza. Tal vínculo, nessa direção, nunca encena a construção do encontro, mas, sim, novamente, repete a promessa. A materialidade do casamento – “O enxoval está pronto, só falta marcar o dia do casamento” (Cunha, 1985, p. 8) – indica que o amor se organiza como projeto futuro, constantemente adiado. A repetição dessa estrutura (“O vestido de noiva está pronto, só falta marcar a data do

casamento”) reforça que a realização nunca chega a se materializar no presente, permanecendo como horizonte mesmo quando tudo já está “pronto”.

Nesse regime, ao não mobilizar ação, o afeto imobiliza o sujeito em uma posição de permanência. A personagem reorganiza sua vida em função da espera, justificando a ausência – “Ela sabe que ele está muito ocupado” – e reiterando os preparativos – “É bom lavar novamente todo o enxoval, pôr o vestido de noiva ao sol” (Cunha, 1985, p. 8). O gesto de lavar e reexpor os objetos é o que aponta para a estrutura de repetição em que o tempo circula em si mesmo. Essa dinâmica se reforça na progressão final do conto, em que os intervalos se ampliam: “Um dia não, um sábado não / Um mês não, um ano não”. A espera deixa de ser episódica e se converte em forma de existência, estruturando o tempo do sujeito como suspensão contínua. O desfecho – “Ela vende o enxoval, rasga o vestido de noiva” (Cunha, 1985, p. 8) – é, portanto, a ruptura tardia de uma estrutura que se sustentou por longo período na ausência de realização.

Tal dinâmica pode ser compreendida, em termos žižekianos, como efeito de uma estrutura fantasmática que organiza o desejo em torno de uma promessa que não é cumprida, mas que, justamente por isso, continua operando. O que sustenta o vínculo é, então, a sua constante postergação, mantendo o sujeito investido em uma cena que não se completa. A repetição dos contatos intermitentes e dos preparativos iluminam o mecanismo afetivo que se fixa mais na expectativa do que no encontro em si.

O conto demonstra, assim, que a decisão da espera, além de escolha afetiva de concessão, é a própria condição de funcionamento do afeto nesse regime. Ao se organizar a partir do grande Outro (que regula o tempo e a possibilidade do vínculo), a materialidade afetiva se converte de experiência compartilhada a uma forma de alienação temporal. O sujeito vive o amor sempre à sua espera. A elipse verbal do trecho final – “Um mês não, um ano não” (Cunha, 1985, p. 8) – é uma tensão formal importante do conto, pois a frase abandona o verbo porque o acontecimento também abandonou o sentido; não há mais o que conjugar. A posição do sujeito feminino, contudo, se estrutura na permanência, sustentando o vínculo por meio da repetição de gestos e da reativação constante da expectativa; nesse processo, o afeto passa a operar como forma de organização da vida em torno da ausência/falta, convertendo o tempo em circuito fechado. Assim, o conto explicita como, no interior do Eixo II, a relação com o outro pode se estabilizar como forma de captura, em que a afecção, sem abrir espaço para o encontro, é capaz de sustentar o sujeito na repetição de um vínculo sem efetivação.

Do ponto de vista sintático, essa organização da espera encontra sustentação em uma estrutura marcada pela coordenação e pela repetição de segmentos paralelos. As sequências “Um dia não, um dia sim, ele telefona” e “Um sábado sim, um sábado não, ele aparece” (Cunha, 1985, p. 8) estruturam-se por meio de orações coordenadas assindéticas, nas quais a ausência de conectores explícitos reforça a justaposição dos termos e impede a hierarquização das ações. O ritmo alternado – construído a partir da repetição dos sintagmas temporais – produz um efeito de oscilação que se cristaliza diretamente na forma da frase. Neste segmento, a posição dos adjuntos adverbiais de tempo, reiteradamente antecipados, projeta o foco da ação para a temporalidade e o que se organiza, sintaticamente, é o intervalo que precede o evento, e não propriamente ele (telefonar, aparecer). A ação surge como elemento secundário, subordinado à marcação do tempo, o que contribui para a construção de uma narrativa em que o vínculo se define pela distribuição irregular do encontro.

Esse mesmo procedimento se exacerba nas formulações “Um dia não, um sábado não / Um mês não, um ano não” (Cunha, 1985, p. 8), em que a elipse do predicado elimina completamente a ação. A frase se reduz a uma sequência nominal, composta, apenas, por adjuntos temporais e pela negação. A supressão verbal produz um esvaziamento sintático que corresponde à própria suspensão do acontecimento: já não há o que ocorre, apenas o que não ocorre. No plano morfológico, a repetição dos advérbios de negação (“não”) e dos marcadores temporais (“dia”, “sábado”, “mês”, “ano”) estabelece um campo de recorrência que tende à abstração do tempo que deixa de ser medida concreta e passa a operar como unidade reiterável, sem progressão efetiva. A alternância entre “sim” e “não”, inicialmente presente, cede lugar à predominância da negação, indicando uma transformação interna na estrutura do enunciado; aquilo que era variante se converte em suspensão contínua.

Além disso, a recorrência de construções nominais – “O enxoval está pronto”, “O vestido de noiva está pronto” (Cunha, 1985, p. 8) – torna legível uma sintaxe que privilegia estados em detrimento de ações. O predicado nominal, centrado no verbo de ligação “estar”, fixa a cena em uma condição estática, reforçando a ideia de preparação permanente. Assim, a ausência de verbos que indiquem conclusão ou transformação contribui para a manutenção desse regime de permanência e a análise sintática reconhece que a temporalidade suspensa se configura como efeito da própria organização da linguagem. A repetição, a elipse e a antecipação dos marcadores temporais produzem uma estrutura em que o tempo se reitera, mesmo sem avançar e o vínculo, nesse contexto, além de não se interromper, também não realiza, se mantém na forma de uma construção que retorna continuamente ao mesmo ponto.

Por fim, essa organização analítica confirma, no plano formal, o regime afetivo que estrutura o conto na predominância de construções que suspendem a ação e reiteram a negação, o que localiza o sujeito em uma temporalidade regulada por instâncias externas, nas quais o vínculo se realiza (ou não se realiza) individualmente, sem compartilhamento efetivo. Nesse ponto, a leitura converge com o funcionamento do eixo ao qual o conto se vincula: um regime em que o afeto se organiza a partir do grande Outro, orientando o desejo por meio de normas, expectativas e ideais que antecedem o sujeito e o capturam.

A sintaxe, ao privilegiar a repetição dos intervalos e a ausência de acontecimentos efetivos, formaliza essa captura. O tempo não pertence ao sujeito; ele é regulado por uma lógica que o excede. A espera, nesse contexto, se consolida como forma de materialização, na qual a relação se mantém ativa por não se realizar efetivamente e a estrutura da narrativa, ao reiterar esse movimento, revela que o vínculo se sustenta na permanência em uma posição orientada pelo Outro, mesmo que sem reciprocidade de um outro. E posição pode ser identificada em outras estruturas narrativas.

Já no miniconto “Inocência”, o afeto se organiza a partir de uma estrutura normativa que incide, diretamente, sobre o corpo feminino desde a infância, produzindo uma experiência demarcada pela antecipação, pela sexualização e pela internalização precoce de códigos sociais. A repetição insistente da fórmula “porque ela tem quatro anos” (Cunha, 1985, p. 33) estrutura o início da narrativa e funciona como marcador de uma condição que expõe uma infância ocupando uma superfície interpelada por significações externas distinta da organização do infantil. A construção da personagem enfatiza os traços de idealização – “Os cachinhos louros”, “Olhos azuis longínquos” (Cunha, 1985, p. 33) – que remetem a um imaginário de pureza, imediatamente tensionado pelo deslocamento do olhar para o corpo. Esse movimento se erupciona quando a menina, ainda criança, expressa o desejo por uma calça “bem apertadinha na bundinha” e “apertadinha bem aqui, para aparecer a marquinha” (Cunha, 1985, p. 33), indicando a incorporação de códigos de erotização que não emergem de uma experiência puramente subjetiva, visto que indiciam uma aprendizagem social já em curso.

Em “Inocência”, o corpo da menina já se encontra orientado por um campo simbólico que antecipa expectativas de gênero e sexualidade, organizando seu modo de se perceber e de se posicionar no mundo. Sincronicamente, a narrativa expõe como o amor, nesse regime, se articula à moral e à normatização do corpo feminino, que deveria ser inscrita em uma narrativa de cuidado que se transforma em dispositivo de controle. A leitura encontra ressonância na crítica de bell hooks, ao indicar que relações afetivas estruturadas por normas e hierarquias

tendem a operar como formas de dominação, especialmente quando vinculam o valor do sujeito à adequação a padrões externos. Assim, o conto revela que a regulação afetiva, quando capturada pelo grande Outro, modela a própria experiência do corpo desde sua constituição mais inicial e a ‘inocência’ deixa de ser proteção e se converte em superfície de inscrição de discursos que antecipam, regulam e limitam o desejo.

O que permite essa interpretação é a própria organização do discurso que reforça essa incidência normativa por meio de uma sintaxe reiterativa, que fixa a personagem em uma condição continuamente nomeada. A repetição de “porque ela tem quatro anos”, além de justificativa, demonstra um mecanismo de enquadramento, reiterando a infância como categoria discursiva capturada por um campo de significações que a excede. Essa estrutura se mantém ao longo de todo o texto: “Porque ela tem quatro anos. [...] Porque ela tem quatro anos. [...] Porque ela tem quatro anos. [...] Porque ela tem quatro anos e meio.” (Cunha, 1985, p. 33).

Sintaticamente, observa-se a predominância de orações subordinadas causais isoladas, frequentemente desarticuladas de uma oração principal explícita. A conjunção “porque”, que, normalmente, introduz uma relação de explicação, aparece sem um referente pleno, produzindo um efeito de suspensão, porque se explica algo que não foi dito ou que permanece implícito. A causalidade, nesse caso, impõe uma própria estrutura em que a frase, ao se organizar sem progressão lógica, repete uma estrutura justificadora, na qual cada traço da personagem é reiteradamente remetido à sua idade. Essa insistência produz um efeito de saturação em que a infância, além de estado demarcado pela idade, é o argumento que legitima o olhar que a descreve.

Como já demonstrado, no plano morfológico, a recorrência de diminutivos (“cachinhos”, “brincandinho”, “apertadinha”, “pequenino”) introduz uma ambiguidade que atravessa todo o texto, e são esses marcadores, associados à ternura e à proteção, que operam simultaneamente como acentuadores do foco sobre o corpo, ou seja, a miniaturização do corpo infantil o faz permanecer detalhado, localizado, recortado. A construção fragmentada em períodos curtos e coordenados desloca o enunciado para uma forma quase oral, em que o encadeamento se dá por justaposição, assim, a ausência de mediações sintáticas mais complexas contribui para a naturalização do discurso, como se o que fosse dito não exigisse problematização; no entanto, é nessa aparente simplicidade que se inscreve a violência simbólica desse corpo nomeado a partir de um olhar que o antecipa e o organiza. A formulação final demonstra essa torção: “discernindo com o dedinho o pequeno triângulo do pequenino sexo” (Cunha, 1985, p. 33). Aqui, a estrutura nominal concentra o gesto analítico do conto. O

verbo “discernir”, que implica reconhecimento e distinção, atribui à criança uma operação de leitura do próprio corpo que já está mediada por códigos externos. O complemento – “o pequeno triângulo do pequenino sexo” – articula, por meio da repetição do diminutivo, uma tensão entre redução e exposição; assim, essa ausência de predicação adicional fixa a imagem, suspendendo qualquer possibilidade de redirecionamento semântico e, então, o corpo aparece como superfície já significada.

Além disso, a progressão temporal (“quatro anos”, “quatro anos e meio”, “no ano que vem ela vai fazer cinco anos”) introduz uma linearidade correspondente a um processo de condensação da inscrição simbólica, portanto, o tempo não acompanha o desenvolvimento do sujeito ao marcar etapas de uma captura progressiva. Contudo, a análise sintática e morfológica sustenta que a inocência, no conto, se configura enquanto uma cristalização de algo além de um estado originário e como categoria circulada, desde o início, por uma lógica normativa. A repetição causal, a fragmentação das frases, o uso de diminutivos e a fixação descritiva operam conjuntamente para produzir uma linguagem que constitui o corpo como objeto de um olhar que o antecede e a relação com o outro se organiza, assim, como orientação que precede a experiência. O sujeito reconhece o corpo sem, ao menos, descobri-lo antecipadamente, segundo códigos já disponíveis. Já a afetividade, nesse contexto, se apresenta como forma de regulação que molda o desejo antes mesmo de sua emergência, para além de qualquer relação de vínculo e/ou cuidado. Portanto, essa inocência que nomeia o miniconto é dita pelos outros e já nasce demarcada com um corpo nomeado antes de si, que deve aprender a caber naquilo que o espera.

Em sequência das diferentes lógicas de inscrições do eixo II, no miniconto “O pai, o herói”, o afeto se organiza a partir da construção imaginária da figura paterna, sustentada como ideal simbólico que estrutura a identidade do sujeito. Desde o início, a narrativa apresenta o menino que, “na escola e na rua, ele dizia. O pai era isso, o pai era aquilo” (Cunha, 1985, p. 5), reiterando uma imagem grandiosa e ficcionalizada – “engenheiro eletrônico”, “aviador”, “herói de guerra”, contudo, o pai não aparece como presença concreta, mas como discurso, como enunciação que sustenta o lugar do sujeito no campo social.

Essa construção se ancora no registro do Imaginário, produzindo uma figura ideal que organiza o desejo e a identificação do menino. Ao afirmar “meu pai isso, meu pai aquilo” (Cunha, 1985, p. 5), ele se amplia junto à imagem que projeta, fazendo do pai, além de uma referência, um operador de reconhecimento, assim, essa relação se dirige à imagem que garante valor simbólico ao sujeito (e não necessariamente ao pai real).

A ruptura ocorre quando essa construção é confrontada pela materialidade: “um homem bêbado, suado, nu da cintura para cima, abriu a porta” (Cunha, 1985, p. 5). A cena desestabiliza a consistência da imagem, expondo a distância entre o pai idealizado e o pai real. O contraste entre o discurso heroico e a figura degradada implode o colapso da sustentação imaginária. Neste caso, essa operação pode ser compreendida como falha na articulação entre Imaginário e Simbólico. Então, o pai, enquanto função simbólica, deveria operar como instância estruturante (Nome-do-Pai), mas, aqui, se apresenta como figura inconsistente, incapaz de sustentar a mediação simbólica do desejo. O resultado é a exposição do sujeito a uma quebra abrupta da fantasia que organizava sua posição no mundo.

Assim, o conto mostra que as configurações afetivas, quando mediadas por imagens idealizadas, dependem da manutenção de uma consistência simbólica que, ao falhar, produz desamparo e desidentificação. O amor ao pai, nesse regime, se distancia da relação concreta e se edifica na sustentação de uma imagem que, ao se romper, revela a precariedade do laço. Para compreender tal interpretação, há de se considerar que, na narrativa do miniconto, usa-se de uma imagem idealizada, ancorada no Imaginário, que amplia o sujeito consoante ao ato de lhe conferir valor simbólico; assim, a posição do sujeito depende da consistência dessa construção. Por essa razão, o efeito simbólico dessa dinâmica se revela na quebra abrupta da fantasia, que expõe a fragilidade do laço e desestabiliza seu espaço no mundo.

A sequência nominal final: “engenheiro eletrônico. Aviador. Herói de guerra.” (Cunha, 1985, p. 5) – funciona como inventário de uma grandeza que nunca precisou ser provada, porque nunca foi testada. É a distância que a sustentava. Quando o pai aparece, de fato, a linguagem não encontra outro recurso senão a pergunta: “Cadê seu pai?” (Cunha, 1985, p. 5), como se o homem, diante do filho, não fosse resposta suficiente.

Do ponto de vista sintático, a construção do conto se organiza por meio de uma sucessão de enunciados curtos, frequentemente fragmentados, que operam por justaposição. A ausência de conectores subordinativos e a predominância de períodos simples produzem um encadeamento que se acumula como série sem se desenvolver logicamente de fato. Expressões como “engenheiro eletrônico. Aviador. Herói de guerra” (Cunha, 1985, p. 5) condensam, em estruturas nominais isoladas, a multiplicação da imagem paterna, dispensando qualquer articulação explicativa. Contudo, essa frase, apenas, enumera, já que essa predominância de estruturas nominais implica uma redução da transitividade verbal e transforma o eixo da linguagem da ação para a nomeação. O pai é designado por títulos, funções e atributos que operam como signos de prestígio, visto nas repetições de construções em “meu pai isso. Meu

pai aquilo” (Cunha, 1985, p. 5), o que reforça essa lógica na qual o sintagma se repete sem expansão sintática, produzindo o mesmo efeito das narrativas anteriores, o de circularidade. Assim, o enunciado sem progressão retorna à mesma estrutura e só sustenta a imagem por insistência discursiva.

Além disso, a recorrência do substantivo “pai” associado a predicativos implícitos demonstra esse processo de saturação semântica; o termo se repete como núcleo fixo, ao qual se agregam qualificações variáveis, criando uma identidade que se constrói por acúmulo. Concomitantemente, a alternância entre tempos verbais – “o pai era”, “meu pai é”, “meu pai está” – indica uma variante entre passado, presente e permanência, como se a linguagem buscasse estabilizar a figura por diferentes registros temporais. Essa tentativa de estabilização se rompe na passagem final em que a estrutura sintática sofre uma inflexão com a descrição de “um homem bêbado [...]”, que introduz uma sequência adjetival que substitui a enumeração idealizada por uma nomeação direta e concreta. A frase deixa de operar por acumulação de títulos e passa a fixar o corpo em sua materialidade da realidade e, então, a coordenação de adjetivos, sem mediação, pressiona o impacto da cena, produzindo uma concentração de sentidos.

Além disso, a inserção de elementos espaciais, como em “preso na parede, um mapa da cidade. peças de rádio espalhadas pelo chão” (Cunha, 1985, p. 5), contribui para a construção de um campo semântico marcado pela desordem. A organização sintática mantém o mesmo procedimento de justaposição, mas o conteúdo se altera: o que, antes, era elevação simbólica se converte em dispersão material, e isso expõe um colapso da imagem incorporada no Simbólico. A pergunta final – “Cadê seu pai?” (Cunha, 1985, p. 5) – retoma, em forma interrogativa, a ausência que é demarcada em todo o texto. Sintaticamente, trata-se de uma estrutura simples, direta, que contrasta com a proliferação anterior de qualificações. Essa simplicidade explicita a tensão construída, já que a pergunta não busca resposta, apesar de clarificar a inconsistência da figura do Imaginário.

Nessa organização formal, é possível compreender que a idealização paterna se sustenta como efeito de linguagem e é a repetição, a enumeração e a saturação nominal que produzem a consistência da imagem. Quando essa estrutura encontra a materialidade do corpo, não há mediação possível e a linguagem não consegue integrar os dois planos; o resultado é a ruptura da identificação. Assim, o pai se desfaz como imagem, mesmo sem desaparecer, e, no lugar do nome que sustentava o sujeito, resta a pergunta que não se responde; por isso, a imagem idealizada do pai participa da sustentação da estrutura da ordem Simbólica ao funcionar como

ponto de amarração da posição do sujeito bem como de consistência ao lugar ocupado pelo menino no espaço social.

O Imaginário opera, nesse contexto, como superfície de inscrição do Simbólico, já que há uma construção da imagem do pai (engenheiro, aviador, herói) resumida em significantes de valor e autoridade, que permitem, ao sujeito, localizar-se em uma rede de sentidos que o ultrapassa, contudo, a relação afetiva construída com essa figura se orienta por essa imagem na medida em que ela sustenta a possibilidade de reconhecimento. A função paterna se articula, assim, com a capacidade de manter essa mediação mesmo que, para isso, haja a repetição das qualificações e a ampliação da figura paterna, o que indica um movimento de fixação que se realiza pela linguagem, mantendo ativa a referência simbólica que organiza o desejo. Assim, a noção de grande Outro se torna legível nesse funcionamento, uma vez que a imagem do pai ocupa um lugar no discurso que garante a inscrição do sujeito. Contudo, o afeto se vincula a essa posição sustentando a relação com a estrutura por meio da identificação.

A irrupção da materialidade introduz um elemento que desintegra à construção anterior e a imagem deixa de sustentar a função que vinha exercendo; a consistência simbólica associada a ela se desfaz. O lugar, anteriormente ocupado pelo pai, perde estabilidade, afetando a posição do sujeito no campo do Outro; a cena torna legível a dependência dessa sustentação, pois a imagem que funcionava como apoio para a inscrição simbólica, garantindo uma forma de reconhecimento, tem uma ruptura que expõe a fragilidade dessa amarração e transfere o ponto de referência que organizava o sujeito.

A afetividade permanece vinculada a essa estrutura, demonstrando seu investimento em uma imagem que sustenta o laço simbólico, contudo, quando essa sustentação cede, o que se revela é a instabilidade do lugar que parecia assegurado. O pai deixa de operar como referência estável. O lugar que sustentava o sujeito muda e, a partir desse reposicionamento, a posição que se mantinha pela imagem perde consistência.

Em continuidade a esse contexto, opera o miniconto “Elegância”, que demonstra uma narrativa que se organiza a partir da mediação da aparência e da performance social, novamente, revelando a centralidade do registro do Imaginário na constituição dos vínculos. A narrativa apresenta um sujeito cuja existência se estrutura na manutenção de uma imagem adequada, na qual o valor afetivo depende, diretamente, da forma como o corpo se apresenta ao olhar do outro. Nesse regime, o amor, novamente, não se orienta pela experiência compartilhada, mas pela sustentação de uma aparência que possa ser reconhecida e validada socialmente; assim, a elegância funciona como código de pertencimento, regulando o que pode ou não ser desejável,

enquanto o sujeito (mulher) ama e é amado à luz de sua correspondência de ideal de apresentação.

A fragilidade dessa estrutura é marcada quando a imagem falha em pequenos desvios, o detalhe fora do lugar, a imperfeição do corpo, a inadequação da aparência, produz um mal-estar que revela a dependência afetiva em relação à consistência imaginária, assim, o amor, nesse ângulo, não suporta o real do corpo, operando afetivamente, apenas, enquanto a imagem se mantém íntegra. Essa dinâmica pode ser compreendida, em termos lacanianos, como predominância do registro do Imaginário na organização do laço, já que o sujeito se constitui na relação especular com o outro, buscando reconhecimento na imagem que projeta e recebe. No entanto, como essa imagem é sempre instável, o afeto se torna igualmente precário, condicionado à manutenção de uma aparência que nunca se sustenta plenamente. Nesse caso, o conto demonstra que o amor, quando mediado pela imagem, se converte em performance, subordinando o vínculo à lógica da visibilidade e do reconhecimento e a estrutura sensível da narrativa deixa de ser experiência para se tornar uma apresentação.

Na leitura sintática, o conto se organiza por meio de uma estrutura descritiva fragmentada, marcada pela justaposição de sintagmas nominais. A sequência “Calça de veludo preta, sapato italiano, bolsa de couro argentino, blusa Christian Dior, colares de contas de madeira em duas cores, cabelo cortado e penteado por Jean Claude” (Cunha, 1985, p. 72) constrói uma nova enumeração que dispensa articulação verbal, fixando a imagem como composição. Nesse caso, a ausência de predicação plena suspende a ação e concentra o enunciado na apresentação dos elementos.

Essa predominância de estruturas nominais configuram o eixo da linguagem para a superfície visual, pois os objetos e atributos são desintegrados em uma narrativa enquanto são alinhados como signos de valor, compondo uma imagem que se sustenta por acumulação; essa ‘elegância’ narrada é descrita como efeito de montagem, e não qualidade interna. No plano morfológico, a presença de nomes próprios e marcas (“Christian Dior”, “Jean Claude”, “sapato italiano”, “couro argentino”) insere o corpo em um circuito de significação socialmente codificado, são esses elementos que funcionam como marcadores de distinção, operando como signos que excedem o objeto em si e remetem a um campo simbólico de reconhecimento de valor em que o corpo se torna suporte dessa inscrição ao ser mediado por referências externas que lhe conferem valor.

A frase inicial “Era um todo bonito que à vista enlaçava no relance” (Cunha, 1985, p. 72) introduz uma construção que privilegia a percepção imediata, enquanto a sequência “Mas

o detido nas partes se resultava ameno de ver” (Cunha, 1985, p. 72) realoca o foco para a decomposição da imagem. A variação sintática entre o “todo” e as “partes”, novamente, não pode organizar uma oposição resolutiva, visto que é a dependência da imagem que a relaciona à sua integridade. A elegância se sustenta enquanto unidade, mas sua fragmentação expõe sua fragilidade em sua estrutura de finalização: “Quando ela levantou o braço para conferir o cabelo. O cheiro estrondoso de coisa mal dissimulada” (Cunha, 1985, p. 72). Este cheiro é, portanto, a única frase do conto sem sujeito explícito. Ele simplesmente está lá, irreduzível, sem mediação, sem nome de marca. É o único elemento que a enumeração não consegue conter, ou converter, a alguma lógica de sequência.

A introdução da oração temporal – “Quando ela levantou o braço” – reintroduz a ação, mas apenas para produzir o ponto de falha, pois, ao levar em consideração a frase subsequente, novamente nominal, concentra o efeito dessa ruptura. Já a ausência de verbo, na segunda construção, fixa o acontecimento como presença incontornável, sem mediação sintática que o dilua ou o faça agir. Pensando simbolicamente, o surgimento do cheiro opera como irrupção de um elemento que escapa ao regime da visibilidade. A imagem, construída pela enumeração e pela composição visual, é marcada por uma dimensão que desintegra o Imaginário; e o corpo, até então organizado como superfície de apresentação, revela uma materialidade que excede os códigos de elegância, um odor enquanto rastro.

Esse valor da imagem que se sustenta pela aprovação do outro se repete no miniconto “Anúncios classificados”, em que a relação se inscreve diretamente na lógica da mercantilização, sendo organizada como escolha, oferta e adequação a critérios de valor social. A narrativa se constrói por meio de uma sequência de anúncios – “ótima aparência”, “boa aparência”, “moças bonitas e educadas” (Cunha, 1985, p. 20) – que estabelecem parâmetros explícitos para a seleção de sujeitos, transformando o vínculo em processo de avaliação.

Nesse regime, o pertencimento se aproxima da lógica do mercado, em que ele é convocado a corresponder exigências externas, sendo aceito ou recusado conforme sua adequação aos padrões previamente definidos. A repetição de “recusada” declara a exclusão sistemática daqueles que não atendem a esses critérios, pois o desfecho do conto explicita essa lógica de forma contundente: ao responder ao anúncio de um “senhor solitário com pequeno defeito físico” (Cunha, 1985, p. 20), a personagem deixa de ocultar suas próprias marcas e, por isso, é contratada. O vínculo se estabelece a partir de equivalência entre faltas, como ajuste entre imperfeições negociáveis.

Essa dinâmica pode ser lida, em chave žižekiana, como efeito da inscrição do subjetivo na lógica ideológica do capitalismo, em que o desejo é mediado por estruturas de escolha e consumo. O amor, nesse contexto, perde sua dimensão disruptiva e se organiza como relação contratual, regulada por critérios de utilidade e compatibilidade. Assim, o conto esclarece que, quando capturado pela lógica do mercado, o afeto se converte em forma de troca, reduzindo o sujeito a objeto de avaliação e adequação. O miniconto demonstra que, nesse circuito, o vínculo se estabelece nos mesmos termos de uma triagem e a aceitação obedece à mesma lógica que produzia a exclusão.

É, claramente, a organização do discurso que reforça a inscrição da relação na lógica da mercantilização por meio de uma sintaxe que reproduz, diretamente, a forma do anúncio. A sequência inicial “Vendedoras. Ótima aparência, excelente salário. Rua tal, n.º tal.” (Cunha, 1985, p. 20) apresenta enunciados fragmentados, constituídos, majoritariamente, por sintagmas nominais, nos quais a ausência de verbos reduz a linguagem à enumeração de atributos e condições. Essa estrutura aproxima o texto de um formato impessoal e padronizado, em que a relação entre sujeito e ação é suprimida, já que não há quem contrate nem quem seja contratado; há, apenas, requisitos. A elipse verbal contribui para esse efeito de despersonalização, descentrando o foco do sujeito para os critérios de seleção, em que a linguagem estabelece parâmetros na descrição de indivíduos. Por isso, a repetição do termo “Recusada.”, em posição isolada, funciona como sentença sintática autônoma, sua forma reduzida – um único particípio, novamente, sem sujeito explícito – concentra a operação de exclusão, reiterando-a como resultado automático do processo. A cada nova ocorrência, o enunciado se repete sem variação, produzindo um efeito de serialização que esvazia a singularidade da experiência em que a recusa se instaura como um procedimento.

Por isso, essa mesma evidência se clarifica no plano morfológico, em que a predominância de adjetivos qualificadores, como “ótima”, “excelente”, “boa”, “bonitas”, “educadas”, direcionam a centralidade da avaliação como critério de inscrição. Esses adjetivos são, claramente, marcadores de valor, vinculando o corpo a uma escala normativa que antecede qualquer possibilidade de relação. Já a presença de expressões como “entre 25 e 40 anos” (Cunha, 1985, p. 20) reforça essa lógica, inserindo o sujeito em categorias mensuráveis. Novamente, a inflexão do conto se dá na passagem final: “Desta vez ela não disfarçou a corcunda nem pôs óculos escuros para esconder o estrabismo. Contratada.” (Cunha, 1985, p. 20).

Aqui, a estrutura sintática se altera pela introdução de uma oração completa, com sujeito e predicado definidos. A presença do verbo em “não disfarçou” e “não pôs” reintroduz a ação, marcando uma ruptura em relação à sequência anterior de enunciados impessoais junto da construção por negação, o que indica a suspensão de um esforço de adequação. Nesse novo caso, a enumeração dos traços físicos (“corcunda”, “estrabismo”) transfere o campo semântico dos atributos valorizados para a exposição daquilo que, anteriormente, deveria ser ocultado. A ausência de disfarce coincide com o oposto do esperado, a aceitação e a sentença final de ‘contratada’, o que retoma a forma sintática isolada de ‘recusada’, também com valor invertido, revelando que o critério de seleção se reorganiza a partir de outra lógica.

Do ponto de vista Simbólico, essa inversão reconfigura o regime de avaliação, pois o vínculo se estabelece dentro da mesma estrutura, agora, porém, orientado pela equivalência entre faltas. O anúncio do “senhor solitário com pequeno defeito físico” (Cunha, 1985, p. 20) já delimita o campo de inscrição, permitindo que a personagem seja integrada, justamente, em função da sua diferença. Tal análise formal sustenta que o afeto, no conto, se estrutura integralmente dentro dessa lógica e a predominância de qualificadores constroem uma linguagem que transforma o sujeito em unidade avaliável, assim, a aceitação, que não suspende esse funcionamento, o confirma como um vínculo que se estabelece ao passo da adequação do corpo como critério e, no lugar do encontro, permanece a equivalência que permite a seleção.

“Contratada.” Uma palavra, sem sujeito, sem verbo de ligação, sem explicação. A mesma forma sintática de “Recusada.” – o que mudou, neste caso, foi o resultado, o que, novamente, nos leva a leitura cíclica da inscrição da afetividade circular.

Essas leituras que se repetem na estrutura do impasse compõem o Eixo II e permitem-nos observar que o amor, quando mediado pelo grande Outro, tende a se organizar como regime de captura do sujeito, no qual a afetividade deixa de operar como experiência singular para se constituir como resposta a exigências simbólicas que o antecedem. À luz da teoria lacaniana, essa dinâmica se vincula ao fato de que o desejo do sujeito se estrutura no campo do Outro, a instância da linguagem, da lei e do reconhecimento, de modo que amar implica, frequentemente, responder a uma demanda que não se origina no próprio sujeito (Lacan, 1992).

Nos contos em que a temporalidade se torna central, como “Caso antigo” e “Espera”, o amor se estrutura como promessa continuamente adiada, convertendo o tempo em extensão da expectativa do Outro. O sujeito não vive o vínculo, mas permanece investido em sua realização futura, o que produz uma forma de suspensão que impede o deslocamento e a elaboração da perda. Diante disso, como observa Slavoj Žižek (2005), o afeto pode se sustentar pela constante

postergação do vínculo, mesmo que isso implique em sua não vivência efetiva, operando como estrutura fantasmática que mantém o sujeito ligado a uma cena que nunca se completa.

Já nas narrativas que incidem sobre o corpo, como “Inocência”, as relações se revelam como dispositivos de normatização precoce, orientando a experiência corporal a partir de códigos que antecipam e regulam o desejo. Tal movimento pode ser compreendido a partir da noção de afetividade já orientada por Sara Ahmed (2019), em relação aos laços direcionarem os sujeitos em sentido de situações determinadas. Quando o eixo se transfere para a figura da autoridade, como em “O pai, o herói”, o amor aparece vinculado à sustentação de imagens que organizam o reconhecimento simbólico, evidenciando a dependência do sujeito em relação à consistência dessas construções. A falha da imagem expõe a instabilidade do laço e pode ser pensada como ruptura na articulação entre os registros do Imaginário e do Simbólico, comprometendo a sustentação do sujeito no campo do Outro (Lacan, 2005). Um exemplo disso está em Cunha (1997), que, ao analisar a clivagem do ego em Petrarca, Baudelaire e Gregório de Matos como mecanismo pelo qual o desejo masculino constrói a mulher como objeto ambivalente, se deparou com a conclusão de que o petrarquismo poderia ser uma das denominações da clivagem do ego ou, ainda, do conflito estrutural e estruturante da humanidade (Cunha, 1997).

A composição apresenta um momento culminante do dissídio, em que a clivagem se aprofunda e o eu poético se volta sobre si mesmo e procura analisar seus sentimentos desencontrados e contraditórios que se expressam em meio a produção de antíteses, paradoxos e oximoros.
(Cunha, 1997, p. 35).

De modo semelhante, nos contos em que predomina a dimensão da aparência, como “Elegância”, o afeto se condiciona à manutenção de uma imagem aceitável, subordinando o vínculo à lógica do olhar e do reconhecimento. O sujeito se constitui, assim, na dependência da imagem que projeta e recebe, reforçando a centralidade do registro do Imaginário na organização dos laços. Assim como em narrativas como “Anúncios classificados”, em que a afecção se manifesta, diretamente, na lógica da mercantilização, sendo organizada como escolha, adequação e troca. O sujeito passa a ser avaliado a partir de critérios de valor e o vínculo se estabelece como relação contratual. Em diálogo com Žižek (2005), pode-se compreender que, nesse contexto, o enlace perde sua dimensão potencialmente disruptiva e passa a operar como forma de reprodução ideológica, ajustando o desejo às lógicas do mercado e da equivalência.

Em conjunto, essas variações indicam que o sofrimento que existe nessas narrativas não é, meramente, contingente, mas, como já demonstrado, estrutural e, até mesmo, social. O amor não falha por acaso, uma vez que está inscrito em um regime simbólico que o organiza como exigência, promessa ou ideal o inalcançável. Sob essa perspectiva, a crítica feminista contribui para aprofundar essa leitura ao afirmar que tais formas de organização do afeto recaem de maneira desigual sobre as mulheres. Como aponta bell hooks (2021), relações que se apresentam como amorosas podem, frequentemente, operar como estruturas de dominação quando desvinculadas de reciprocidade e liberdade.

Nesse eixo, o amor deixa de operar como possibilidade de encontro ou constituição compartilhada e passa a funcionar como exigência simbólica. No Eixo II, a experiência amorosa organiza-se como correspondência ao papel social esperado, ao ideal feminino de pureza, à promessa conjugal, à autoridade paterna ou à moral sexual vigente. A experiência amorosa é perpassada por um sistema de valores que antecede o sujeito e o captura, desestabilizando-o de sua própria vivência afetiva, e o resultado recorrente é a produção de culpa, espera infinita, silenciamento do desejo e, em muitos casos, adoecimento psíquico ou violência.

Em razão disso, diversos contos explicitam tal lógica ao tematizar o amor romântico como promessa estruturante e, juntamente, impossível de se cumprir. Em narrativas como “Caso antigo”, “Espera” e “A solteirona”, o amor se organiza em torno da espera feminina, sustentada pela esperança de reconhecimento futuro, seja pelo casamento, legitimação social ou pertencimento. O desejo da mulher é mantido em suspensão, enquanto o tempo passa e a vida se consome, assim, o encontro efetivo, nesse contexto, fracassa porque está fundado em uma assimetria estrutural em que o homem ocupa o lugar de quem escolhe, enquanto a mulher permanece no lugar de quem aguarda.

Essa assimetria se contorna nos contos em que o amor aparece diretamente vinculado à moral sexual e à honra. Em textos como “Resposta”, “Inocência” e “Os botões”, a sexualidade feminina – inclusive, infantil – se integra por meio de discursos normativos que produzem vergonha, medo e silenciamento. O amor (que, para esses casos, deveria assumir papel de vínculo protetor) atua como princípio estruturante de violência simbólica, em mecanismo de controle do corpo e do desejo. Portanto, a insistência desses temas revela como o enlace, quando capturado pelo grande Outro, se inscreve, facilmente, em um campo de instrumento de regulação social.

A figura do pai e da autoridade masculina ocupa, também, um espaço predominante no eixo. Nos contos que envolvem relações familiares, como “O pai, o herói”, “O bom pai” e, de

modo extremo, na sequência do “Coronel Titino Cravo”, o amor parental é confundido com poder, disciplina e dominação. O pai é aquele que nomeia, ordena, pune e define os limites do desejo alheio, contudo, o que se apresenta como cuidado ou proteção, frequentemente, encobre práticas de violência e humilhação, expondo a face autoritária do amor quando este se estrutura exclusivamente a partir da lei.

As histórias do Coronel Titino Cravo funcionam, em consequência, como uma espécie de núcleo alegórico do Eixo II. Nelas, o amor é completamente subsumido à lógica do mando: sem espaço para reciprocidade ou reconhecimento do outro como sujeito. O que rege as relações é a lei do senhor, exercida sobre corpos e territórios, mesmo quando surgem traços de apego – como na relação com a esposa adoentada – a afetividade se expressa por meio da ameaça, da vingança e do controle absoluto, em que, efetivamente, o afeto coincide, integralmente, com a violência simbólica e material. Outro aspecto central desse eixo é a presença insistente da imagem, mediação da instância do Imaginário para sustentar o Simbólico instituído pelo grande Outro, reformulando como funciona a engrenagem da ressimbolização – da composição do nó borromeano lacaniano enquanto mediadora da inscrição da afecção.

O nó borromeano, tal como formulado por Jacques Lacan (2005) em seu ensino tardio, designa a articulação estrutural entre os três registros do psiquismo – o Simbólico, o Imaginário e o Real – de modo tal que a consistência do conjunto depende da ligação simultânea entre eles: ao se romper um dos elos, os outros dois se desfazem. Assim, tratamo-nos de uma figura topológica que permite pensar o sujeito como efeito de uma amarração sempre precária entre linguagem, imagem e aquilo que resiste à simbolização (Lacan, 2005; Lacan, 2007).

Contos como “Elegância”, “Distinção”, “Femininamente” e “A dama garrida” cristalizam como o afeto se organiza a partir da aparência e da performance social. O sujeito ama – e é amado – na proporção em que sustenta uma imagem aceitável diante do Outro. Quando essa imagem falha, emerge o mal-estar: o cheiro que escapa, o corpo que envelhece, a mancha que denuncia o Real, a afecção, nesses casos, além de não suportar a materialidade do corpo, se revela frágil, condicionada e excludente. Há, ainda, nesse eixo, narrativas em que o campo afetivo se articula, diretamente, à mercantilização e à lógica do consumo, como em “Anúncios classificados” e “Os comerciais”, nelas, essa relação aparece reduzida a promessa publicitária ou a critério de seleção de corpos e sujeitos; amar torna-se equivalente a possuir, consumir ou escolher a melhor oferta, reforçando a dimensão alienante do amor sob o capitalismo tardio.

Por fim, é importante destacar que o Eixo II constrói, para além da exposição de relações amorosas fracassadas, uma crítica consistente à naturalização do sofrimento feminino em nome

do amor. A repetição de narrativas em que mulheres adoecem, enlouquecem, esperam indefinidamente ou se anulam demonstra que esse sofrimento é uma estrutura afeição; quando organizada pelo grande Outro, tende a exigir aquilo que a ordem Simbólica exige das mulheres (renúncia, silêncio, sacrifício como prova de valor afetivo). Nesse segmento, no Eixo II, o amor se torna mal por sua captura simbólica, com intensidade ou não; ao ser subordinado à norma, ao ideal e à autoridade, ele perde sua potência de encontro e se converte em instrumento de alienação; por isso, este eixo ocupa lugar central na economia do livro e na argumentação desta tese, ele explicita as formas pelas quais essa manifestação efetiva do afeto como amor pela falta, longe de emancipar, pode operar como uma das engrenagens mais eficazes da violência simbólica.

Tal recorrência à luz da psicanálise lacaniana, especialmente da noção de grande Outro como lugar da ordem, revela o que é o desejo do sujeito para Lacan, que é atravessado pelo desejo do Outro, de modo que a experiência amorosa não se constitui fora da ordem Simbólica que a antecede. A experiência amorosa, nesse sentido, é uma tentativa de responder à falta constitutiva inscrita no sujeito pela linguagem, isto se, realmente, “amar é dar o que não se tem” (Lacan, 1992), oferecer ao outro uma resposta impossível à própria incompletude.

Essa leitura encontra ressonância na crítica de Slavoj Žižek ao amor enquanto instituição social, já retratada anteriormente nesta pesquisa; se, para ele, o afeto possui uma dimensão potencialmente disruptiva, ele tende a perder essa força quando absorvido pela esfera dominante. Žižek (2005) afirma que o amor verdadeiro implica uma ruptura violenta com a ordem estabelecida, pois reorganiza o mundo a partir da singularidade do encontro; entretanto, quando convertido em ideal normativo, se transforma em forma de controle e domesticação do desejo (Žižek, 2005), o que justifica o campo em que essas narrativas se articulam. Nos minicontos deste núcleo, o que se observa, reiteradamente, é justamente essa neutralização do potencial subversivo do traço afetivo, que passa a sustentar a continuidade da ordem patriarcal e moral.

O desejo feminino é, assim, suspenso em nome de um ideal que pertence ao Outro, que lhe ensina a desejar, também, o irreal. Tal dinâmica confirma o caráter estruturalmente assimétrico dessas relações. O que os minicontos do Eixo II formalizam é, também, o que Safatle (2016, p. 10) chama de “campo dos possíveis” delimitado pelo afeto, já que a mulher que espera não é, apenas, uma personagem em sofrimento, ela é o ponto em que um circuito afetivo específico se torna visível como estrutura social. E são as diferentes abordagens afetivas, nesse contexto, que permitem aprofundar essa leitura ao reposicionar o amor da esfera da

interioridade para o campo das relações e das circulações sociais. Novamente, de acordo Sara Ahmed (2019), que afirma que os afetos sustentam o ato de não existirem nos sujeitos em si, mas o direcionamento determinado a algo ou alguém, as análises dos contos orientam ao fato de que os corpos femininos vivem para a renúncia, a docilidade e o silêncio, enquanto orienta os corpos masculinos para o exercício do poder e do reconhecimento. A afeição funciona como tecnologia social de distribuição desigual de possibilidades de existência.

Essa distribuição desigual se torna mais visível nas narrativas que envolvem sexualidade, infância e família, neste viés de leitura, é a crítica feminista ao amor romântico e à naturalização do cuidado feminino que nos fornece um importante contraponto a essas narrativas. bell hooks afirma que o amor, quando desvinculado de uma ética da reciprocidade e da liberdade, se torna uma forma eficaz de dominação, especialmente sobre as mulheres. Para a autora, muitas relações que se apresentam como amorosas são, na verdade, estruturadas pela posse, pelo medo e pela hierarquia (hooks, 2021). Essa formulação ilumina o modo como, em *Cem mentiras de verdade*, o amor feminino aparece reiteradamente associado à anulação do desejo próprio e à aceitação da dor como destino afetivo.

Por isso, tal eixo funciona como alicerce central, ele expõe que o cenário da reprodução como uma forma cristalizada, e coloca à disposição da afetividade como dispositivo simbólico historicamente situado. O livro de Helena Parente Cunha expõe, com contundência, que o amor se torna mal quando exige, do sujeito, a renúncia de si como condição para existir no laço.

É importante considerar, contudo, que a concentração de narrativas nesse eixo não é homogênea, pois há contos em que a norma opera de forma explícita e violenta, como nas histórias do Coronel Titino Cravo, em “Resposta” ou em “Engano”, e contos em que ela age de modo mais oblíquo, por meio da performance da identidade ou do gesto irônico. É o caso de “Flash”, em que a mulher sem mão que cuida zelosamente das unhas encena, simultaneamente, a conformidade à norma estética e uma discreta afirmação do próprio corpo; e de “Aspereza”, em que a professora que aterroriza alunos e colegas paga, em segredo, a merenda dos mais pobres; o cuidado existe, mas só pode existir mascarado, porque a ordem Simbólica não lhe oferece um lugar legível. Nesses casos, o grande Outro, além de capturar o desejo, também determina quais formas de afeto podem ser nomeadas e quais precisam se esconder para subsistir. A ironia estrutural desses minicontos revela que o eixo, além de integrar submissão, inclui as formas de sobrevivência afetiva que a norma tolera, apenas, quando invisíveis.

A leitura articulada dos contos permite observar que, embora operem em registros distintos – temporal, corporal, imaginário ou social –, todos se estruturam a partir de uma lógica

comum de mediação. Em vista disso, as variações entre eles funcionam menos como diferenças temáticas e mais como modulações de uma mesma operação, clarificando como o vínculo se organiza segundo diferentes formas de inscrição no campo simbólico.

Neste sentido, a análise dos contos seguintes mantém esse procedimento analítico, acompanhando as variações dessa estrutura em diferentes formas de inscrição do afeto, portanto, a relevância do enfoque do Eixo II revela, por contraste, as condições em que o amor pode operar de outro modo. É esse movimento de deslocamento que o Eixo III (por escala de predominância) e, posteriormente, o eixo I examinam a seguir.

3.1.2 Amor como integração

Em *Mulheres inventadas 2* (1997), Helena Parente Cunha dedica longo ensaio a Gregório de Matos (“Gregório de Matos: as mulheres e a ânsia do prazer”) onde formula, a partir de Bataille, o erotismo como estrutura de busca da continuidade perdida:

na modalidade de seres descontínuos, incompletos, cada um de nós carrega o peso da nostalgia de ser uno com o outro. Continuidade perdida, vivência de unidade que nos foi arrebatada. [...] É o sonho do ser descontínuo e despedaçado de regressar ao início de todo o processo (Cunha, 1997, p. 50).

A formulação é de interesse direto para o Eixo III: o amor como integração, pois encena essa nostalgia da continuidade, o desejo de resgatar uma unidade que o sujeito lacaniano nunca teve. A diferença é que, nos minicontos, essa tentativa é sempre parcial, sempre falha, o que é, precisamente, o que Lacan nomeia como gozo impossível. Neste sentido, Cunha já articulava Bataille e Freud em sua reflexão crítica sobre o erotismo, antes de encenar esse problema ficcionalmente, o que aprofunda o argumento do Eixo III de que a autora, além de representar a integração como tema, também a teoriza como estrutura. O mesmo ensaio oferece uma formulação sobre o interdito que é a contraparte necessária dessa leitura:

o interdito constitui parte integrante do erotismo, opondo-se à liberdade sexual, oposição de caráter universal. Talvez porque, sem os limites restauradores, a libido atingiria desmesuras tais que desorganizaria o indivíduo ao levar a energia erótica e sexual em si um excesso, por seu transbordamento além dos limites de segurança da individualidade (Cunha, 1997, p. 52).

A relação entre erotismo e interdito formulada por Cunha a partir de Bataille é, em outros termos, a relação entre gozo e Lei do Pai em Lacan: o gozo só é possível como transgressão de um limite que o constitui. Nos minicontos do Eixo III, esse impasse aparece na forma de corpos

que se tocam e, ainda assim, não se fundem, de encontros que prometem continuidade e entregam descontinuidade, assim, é nesse intervalo entre a promessa e a falha que a forma escrita torna legível outras representações de limites condicionados.

Se, no Eixo II, o amor se apresentava como forma de captura e, no Eixo I, se apresentará como experiência situada e ambígua da convivência, o Eixo III, introduz uma transformação mais radical na economia afetiva da obra. Trata-se de um conjunto de narrativas em que tal afetividade deixa de se organizar, prioritariamente, em torno do outro – seja ele idealizado ou concreto – e passa a se formalizar em uma relação mais direta com a vida, o corpo e o mundo.

Nesse regime, o amor se define enquanto uma espécie de abertura à experiência, em que o sujeito se orienta, também, com o outro, mas, principalmente, por formas de sensibilidade que determinam a realidade imposta de maneira menos mediada; assim, apresenta-se sem exigência ou prática reiterada, como possibilidade de expansão, ainda que instável e, por vezes, fugidia.

Do ponto de vista teórico, essa mobilização pode ser compreendida como uma inflexão em relação à centralidade do grande Outro na organização do desejo, pois, enquanto, nos outros eixos, o sujeito se constituía em relação a instâncias simbólicas ou a vínculos concretos, aqui, se esboça uma forma de relação menos dependente dessas mediações, ainda que não totalmente fora delas. Trata-se de um movimento em direção a uma experiência de relação que toca a realidade de maneira mais direta, aproximando-se daquilo que, em Lacan, escapa à simbolização plena.

Assim, o Eixo III, ainda, não pode ser configurado como espaço que representa uma solução para as tensões demonstradas no eixo anterior, mas a sua inscrição clarifica a emergência de outras possibilidades de normatização dos enlaces ou, ao menos, de algum tipo de superação temática, em que a narrativa encontra espaço para desvincular-se, mesmo que de forma menos corriqueira, às imposições de norma Simbólica pré-estabelecida. Se o amor, no regime anterior, aparecia como captura ou como laço limitado, nesta classificação, ele se apresenta como força que pode, ainda que de modo instável, abrir o sujeito para formas menos normatizadas de existência.

Em contraste com os Eixos I e II (que indicam os polos de maior e menor densidade da coletânea) o amor desta mediação que ocupa espaço intermediário da economia afetiva da obra, além de ser vivido como laço cotidiano marcado pela ausência ou como exigência normativa que produz alienação, aparece como potência afirmativa. Apesar de o Eixo III reconhecer o conflito da história, ele indica que, mesmo em um mundo estruturado por normas e violências

simbólicas, a literatura pode situar representações de formas de relações que operam como integração, abertura e reinvenção do sensível.

Os contos “O faroleiro” e “Cópula” ocupam um forte lugar neste eixo, porque transferem o amor do campo da relação interpessoal ou da ordem Simbólica para o registro de uma força integradora, ligada, apenas, ao corpo, à natureza e à pulsação da vida. Sem espera, renúncia ou captura pelo Outro, ele se manifesta como experiência de convergência, em que sujeito, mundo e matéria entram em relação sem mediação idealizadora.

Em “O faroleiro”, a afetividade se fortalece na relação entre corpo, espaço e forças cósmicas para além de algum outro concreto. Contudo, a solidão do personagem não é psicológica nem afetiva, no sentido da falta; ela é descrita como condição ontológica: “A solidão era solidão de céu e mar” (Cunha, 1985, p. 25). O faroleiro habita a solidão sem sofrimento. Trata-se de uma solidão integrada ao mundo, vivida sem carência e como forma de presença ampliada. Além disso, a cegueira do faroleiro amplia essa lógica de integração, já que, privado da visão, ele passa a perceber a sua existência por meio de outros regimes sensoriais: “A luz do farol que os olhos cegos sabiam” (Cunha, 1985, p. 25). O saber que, além de discursivo, é corporal. O faroleiro “sabe o saber do ao redor”, “sabe o por dentro da convergência” (Cunha, 1985, p. 25), indicando uma forma de conhecimento que integra sujeito e objeto, interior e exterior.

Diante disso, essa afecção se apresenta como força de ligação entre o humano e o não humano. Isso porque a linguagem do conto dissolve fronteiras estáveis: céu, mar, vento, estrelas e corpo participam de uma mesma respiração, como em “A luz respira na cegueira da noite” (Cunha, 1985, p. 25). Não há, aqui, um Outro que ordena ou captura o desejo; há um campo de forças em que o sujeito se integra sem perder sua singularidade. O faroleiro sem governar ou ser governado pela luz, a sustenta e, por ela, é iluminado. Essa integração ainda se explicita na função do farol como gesto de cuidado impessoal: “Os navegantes passam, os navegantes vão ao compasso da luz” (Cunha, 1985, p. 25). Operando a atmosfera interpessoal como potência anônima que orienta, sustenta e permite o movimento do outro sem capturá-lo. Trata-se de um amor que se organiza em uma circulação consciente, “um frêmito de estrelas”, “um balbúcio de brisa”, “um brado no vendaval”, e sem hierarquização enquanto se articula em um mesmo campo sensível.

Os navegantes passam. Ele não os conhece, eles não o veem. O cuidado existe mesmo que anônimo, contínuo, não reclamado, e essa é, talvez, a forma afetiva inscrita mais rara nos cem minicontos: aquela destituída da exigência de ser reconhecida para continuar funcionando.

Já em “Cópula”, essa lógica de integração se retira do plano cósmico para o plano corporal. O conto apresenta o encontro amoroso, mas, dessa vez, sem uma narrativa romântica ou relação intersubjetiva mediada por papéis. O que se narra é uma experiência sensorial e rítmica, em que o corpo aparece como espaço de circulação e fusão: “O ruído do sangue se convertendo nas veias” (Cunha, 1985, p. 76). Assim, apesar de não nomeado, o amor se manifesta como movimento interno que perpassa os corpos pela linguagem fragmentada e rítmica, que reforça essa experiência de imanência: “O móvel. O rumor em surdina do côncavo penetrado” (Cunha, 1985, p. 76). Novamente, não há sujeito que domina nem objeto dominado; há uma cena em que interior e exterior se confundem, em que o corpo se abre como espaço de passagem. Assim, também não há culpa, vergonha ou idealização, e isso caracteriza uma narrativa de construção linguística que não precisa ser lida sob o véu da fantasia.

O miniconto apresenta a cena de um encontro corporal descrito por meio de uma linguagem fragmentada e sensorial, em que elementos como “o ruído do sangue”, “o côncavo penetrado” e “o escuro navegar” compõem uma experiência marcada pelo ritmo. A narrativa acompanha a variação dos estados do corpo (“o retardado rumorejar do sangue”, “as trevas restituídas”) até o momento final, em que se anuncia “o novo pulsar de uma nova espera” (Cunha, 1985, p. 76).

O encontro amoroso, contudo, é submetido a uma lógica de saturação, ou estado completo: “O silêncio do fundo”, “O silencioso da noite trespassada” (Cunha, 1985, p. 76). Após o acontecimento, não há vazio nem espera infinita, mas um tempo orgânico: “De agora até amanhã, o novo pulsar de uma nova espera” (Cunha, 1985, p. 76), e essa espera é narrada como a de continuidade da vida, ritmo natural e renovação, diferente daquela alienante já incorporada em outras leituras.

A posição do sujeito se dilui nesse processo e, longe de isso implicar certo grau de apagamento, funciona como uma transferência de centralidade implicada em um campo em que interior e exterior se fundem. Por isso, há “o escuro navegar”, “o oculto da gruta”, construções que se tornam indiscerníveis. O efeito simbólico dessa dinâmica se manifesta na impossibilidade de separar o idealismo da materialidade que o produz, configurando um regime em que o laço se organiza como passagem contínua que reinscreve o desejo no próprio movimento do corpo.

Portanto, lidos em conjunto, “O faroleiro” e “Cópula” delineiam o núcleo do Eixo III, em contraste aos outros eixos, que ainda serão retomados, mesmo que demarcados por temas aparentemente semelhantes, pois apresentam o amor como força vital de integração que conecta

corpo, natureza e tempo sem recorrer à mediação do grande Outro e, até mesmo, do outro da alteridade. Esse movimento fixa-se mais a ideia de seguir a *causa* do desejo, ou objeto *a*, de alinhar as próprias expectativas à norma e construir uma narrativa a partir disso, solitária ou coletiva. Nesses contos, o amor amplia as possibilidades de existência das relações ao realocar o desejo para o campo do sensível e do material, distanciando-se da captura do sujeito e sua cristalização em identidades ou papéis, mesmo que o sujeito permaneça atravessado pela alteridade.

As narrativas do Eixo III propõem o que Safatle (2016, p. 38) nomeia como a possibilidade de “ser afetado de outra forma” – condição necessária para que a sujeição deixe de se reproduzir. Em minicontos como “Ela e as violetas” (que será analisado no bloco da coletânea de 2011), a professora que cuida de cada planta “de acordo com a personalidade que observo” (Cunha, 2011, p. 121) não alcança um vínculo compensatório, pois habita uma forma de atenção ao outro que a ordem Simbólica não reconhece como amor, mas que funciona como circuito afetivo pleno e diferenciado. Glissant (2005, p. 54) chamaria isso de “pensamento arquipélago”, não-sistemático, frágil, intuitivo, mas sintonizado com a complexidade do mundo. Ler esses minicontos como Eixo III é reconhecer que há formas de amor que resistem à captura por desvio, por habitar, silenciosamente, um circuito que o Simbólico dominante não consegue nomear, mesmo sem haver um confronto direto.

Ao ampliar a leitura do terceiro eixo, torna-se possível reconhecer que a conexão com a natureza e com o registro do natural, longe de apresentar um desvio temático, é um eixo subterrâneo que delimita a obra desde seus primeiros contos. Narrativas como “Simbiose”, mobilizada no início desta tese, indicam essa disposição da escrita de Helena Parente Cunha para pensar a experiência humana em continuidade com o mundo material, orgânico e não humano. Trata-se de uma sensibilidade que recusa a cisão moderna entre sujeito e natureza, reinscrevendo o corpo como parte de um campo maior de relações, ritmos e forças. Nos contos do Eixo III, essa orientação se reforça ao reconduzir a experiência para zonas em que o sentido emerge da coexistência – entre corpo e matéria, tempo e espaço – e não da mediação normativa da linguagem ou do ideal social, do aprisionamento das normas presentes na construção da ordem Simbólica.

Retornando a obra analisada neste módulo, no miniconto “Simbiose”, de *Cem Mentiras de Verdade*, há uma antecipação da temática do “pensamento arquipélago” de Glissant (2005), na relação que pode ser relida, para além de sua dimensão de perda e dissolução já destacada anteriormente, como experiência de continuidade entre o sujeito e o mundo natural. Assim, a

relação da personagem com as plantas configura um modo de existência em que a vida humana e a vida orgânica se articulam em um mesmo campo de sensibilidade, de apego.

O miniconto contextualiza a vivência cotidiana de uma mulher com suas plantas no interior do apartamento, descrita por meio de gestos (“conversava”, “acariciava”, “cantava”), que configuram uma convivência contínua, contudo, a narrativa acompanha essa dinâmica até o momento de sua doença e afastamento, quando as plantas passam a depender de outros cuidados e, progressivamente “perderam o viço, perderam o verde”. O retorno da personagem à casa, que já estava “perdida do verde”, conduz ao desfecho em que ambas, plantas e mulher, “se perderam de perder” (Cunha, 1985, p. 4).

A afirmação de que “não se sentia sozinha por causa das plantas” (Cunha, 1985, p. 4) alinha o eixo da leitura, pois além de uma possível intenção de suprir uma ausência, há a tentativa de autoinscrição afetiva por meio de uma rede de coexistência. O espaço do apartamento deixa de ser interior isolado e passa a funcionar como extensão do mundo vivo, marcado pelo “palpitar do viço” e pelo “transitar da vida”. O afeto se dirige a um vínculo de circulação entre formas de vida, mesmo que essa forma não seja humano ou não possa se organizar em uma lógica da expectativa de retorno afetivo, de resposta ativa. Essa configuração aproxima o conto de uma lógica de integração que tensiona a separação moderna entre sujeito e natureza, pois a personagem não domina nem representa as plantas ao se relacionar com elas em um regime de reciprocidade sensível, considerando a limitação de ambas as partes, em que o cuidado, a escuta e a presença constroem uma forma de vínculo não hierárquico.

Mesmo quando a narrativa caminha para a morte – das plantas e da própria personagem –, o que se expõe, além da perda, é a fragilidade dessa forma de integração em um mundo tecido em uma ordem social que não sustenta facilmente tais relações que são livres para a morte. A interrupção do cuidado, por parte das amigas, representa, portanto, além de falha prática na ação do cuidado, uma certa impossibilidade de manutenção desse regime afetivo fora da experiência singular da personagem (ou do círculo afetivo personagem-plantas).

Relido a partir do Eixo III, o conto torna visível uma tentativa de inscrição relacional em um plano mais amplo, em que o vínculo se estabelece entre a matéria. A morte marca os limites históricos da experiência e os delimitam em um espaço de tempo suficientemente transformador. Portanto, “Simbiose” antecipa e dialoga diretamente com narrativas como “O faroleiro” e “Cópula”, ao propor uma forma de afetividade que se organiza por meio da integração – ainda que precária – entre o sujeito e o mundo sem enfoque na falta ou na promessa.

A literatura, nesse movimento, sem idealizar o natural ou propor uma fuga da história, ensaia formas de reconexão que tornam visível aquilo que a organização simbólica dominante tende a excluir: a continuidade entre vida, matéria e desejo. Ao recuperar essa dimensão, o livro afirma que a sensível percepção do presente não se opõe ao histórico, mas constitui um de seus registros mais profundos, permitindo pensar a escrita como espaço de inscrição de vínculos que são irredutíveis à lógica da dominação ou da alienação. A relação que se estabelece ao longo do conto analisado implica em um campo de vida compartilhado, demarcado pela repetição de gestos (“tudo para suas plantas”), sem a clara distinção entre sujeito e ambiente, o que impossibilita alguma organização desse eixo como substituição de um outro ausente.

O regime afetivo se estrutura nessa continuidade sensível do “o palpitar do viço” e “o transitar da vida” (Cunha, 1985, p. 4), em que o vínculo demonstrado circula em diferentes formas de existência e, de certa forma, legitima as diferentes formas de existir. A posição do sujeito se confirma, então, na sua implicação direta nesse circuito que, ao retornar “perdida do verde, perdida do viço” (Cunha, 1985, p. 4), sua existência já não se distingue daquilo que sustentava, indicando que o laço operava pela continuidade, sem separação. O efeito simbólico dessa operação se manifesta na equivalência final – “se perderam de perder. Morreram.” –, em que a morte se apresenta com uma paulatina desagregação de um mesmo campo de vida compartilhado, da mulher e das plantas.

Ou seja, as amigas cuidaram das plantas, mas isso não adiantou. O conto não explica o porquê: simplesmente registra que o vínculo era intransferível. Havia algo no gesto específico da personagem, na forma como ela conversava, cantava, afetava, que não se ensinava nem se delegava. Por isso, quando ela voltou e encontrou o apartamento sem viço, o texto não distingue mais quem morreu primeiro e isso justifica essa leitura.

Em continuidade na diversa sequência temática desse eixo que inscreve a convivência de formas muito distintas, o miniconto “Solidão”, já elencado em capítulo anterior, retorna, nesse momento, por se inscrever neste regime que muda a lógica relacional que estrutura os eixos I e II, inscrevendo-se como experiência independente do outro – e, ainda, nem como presença, nem como ausência. Desde a formulação central – “Me amo em mim a solidão” (Cunha, 1985, p. 10) –, a narrativa explicita um movimento de interiorização que não se confunde com isolamento ou carência, pois se apresenta como forma de afirmação do sujeito em si. A solidão, então, é assumida como condição de existência que se sustenta por si mesma e o uso reflexivo da linguagem – “me amo em mim” – indica uma dobra da relação que se faz

no próprio sujeito, produzindo uma relação organizada sem a mediação direta do grande Outro ou da alteridade concreta.

Tal deslocamento permite compreender o conto como outra máxima do Eixo III: o afeto que se afirma como experiência da presença própria, distinta da que circula entre sujeitos e se ancora em objetos externos. Trata-se de um amor que, além de qualquer busca por reconhecimento, se projeta na continuidade, sem a dependência de reciprocidade. Do ponto de vista teórico, essa configuração tensiona a centralidade da falta na organização do desejo. Se, em Lacan, o desejo se estrutura a partir de uma falta constitutiva, aqui, o conto sugere uma forma de relação em que o sujeito se define por uma experiência de consistência que se sustenta no próprio ato de existir. Trata-se de projetar a centralidade da falta na organização do afeto. Ao mesmo tempo, essa experiência não se configura como fechamento narcísico, já que a solidão não se manifesta, dessa vez, enquanto retraimento defensivo, ocupando espaço de escuta e de presença, em que o sujeito se reconhece sem a necessidade de validação externa.

Em diálogo com as demais narrativas do eixo, “Solidão” leva, ao limite, a lógica já esboçada em contos como “O faroleiro”, em que a experiência afetiva não se organiza pela relação com um outro específico, mas por uma forma de estar no mundo. Aqui, no entanto, essa relação se potencializa ao ponto de dispensar qualquer exterioridade imediata, afirmando o sujeito como lugar de inscrição afetiva. Assim, o conto sustenta que, no interior da obra, o amor pode se descolar tanto da norma quanto do vínculo interpessoal, configurando-se como experiência de integração que não passa, necessariamente, pela relação com o outro. Trata-se de um enlace que sustenta o sujeito em sua própria existência sem captura externa ou alienação direta. Se, em “O faroleiro” e “Cópula”, tal entrelaçamento manifesta-se como força de integração entre corpo e natureza, e, em “Simbiose”, essa integração aparece ainda marcada por sua fragilidade histórica, “Solidão” leva esse movimento ao limite ao afirmar a possibilidade de um atravessamento afetivo que se sustenta sem mediação relacional direta. Em conjunto, essas narrativas delineiam um regime em que o amor deixa de se organizar pela falta, pela promessa ou pela convivência, passando a operar como força de inscrição do sujeito no campo do sensível. Trata-se da tensão interna do eixo anterior, que abre, ainda que de forma rara, outras possibilidades de existência.

A presença do Eixo III como segundo mais representado em *Cem mentiras de verdade* tem peso. Em 1985, tematizar o amor como integração era já um gesto de resistência à normatização afetiva que o contexto histórico da redemocratização ainda carregava. O fato de que Helena Parente Cunha tenha dado, a esse eixo, um espaço significativo na obra revela que

a subversão da lógica do vínculo normativo atravessa seu projeto literário como tensão constitutiva, enquanto uma abertura, ainda que minoritária, para formas de existência afetiva que operam fora da captura simbólica direta.

Em uma leitura morfossintática de como o afeto se realiza nas narrativas desse eixo, usaremos de exemplo o conto “Seca”, que é estruturado por sintagmas nominais sem verbo, predicções zeradas que nomeiam estados sem agência: “O fardo da seca”, “A fome da seca” (Cunha, 1985, p. 7). A repetição do núcleo nominal “seca” como especificador genitivo acumula sentidos sem progressão narrativa, o que cria uma imobilidade sintática que mimetiza a paralisia imposta pelo ambiente. O único momento de mudança sintática – “De repente” (Cunha, 1985, p. 7) – funciona como advérbio que rasga o tecido predicativo, mas, ainda assim, não instala ação, pois a oração que segue retoma a nominalização (“O menino esquecido”, “O menino ressequido”). O choro final é o único predicado verbal pleno da sequência, e emerge, justamente, quando o menino abandona o jogo simbólico (os ossinhos como rebanho) para confrontar a perda real.

Assim, o menino organiza, com ossinhos de boi, um rebanho imaginário, substitutos simbólicos do que a seca levou. Trata-se do que Žižek (2008) identifica como fantasia ideológica, que sempre opera de alguma forma no enlace narrativo, o sujeito sabe que os ossinhos não são animais, mas age como se fossem, porque a fantasia sustenta a realidade suportável. O choro irrompido “de repente” é o colapso dessa fantasia, quando o Real invade. Então, o que o texto inscreve é essa circulação afetiva entre a criança, os ossinhos e o Azulão, aquele afeto do vínculo com o rebanho perdido passa pelos objetos simbólicos e explode quando a ficção não sustenta o Real da perda.

Já o miniconto “Omissão” organiza-se em torno de negações: “Não diria que fosse um mendigo”, “nunca tinha pedido esmolas” (Cunha, 1985, 27). A sintaxe de negação acumulada produz um sujeito que se define pelo que *não* é, e não pelo que é; estratégia de apagamento que o texto politiza. A descrição do homem é feita por adjetivos que designam o limite do desgaste (“tênis rasgado”, “roupa só por tenacidade”) e a pergunta retórica “Quem somos nós que fingimos não ver?” (Cunha, 1985, 27) interpela o leitor diretamente, já que a segunda pessoa inclusiva do “nós” transfere a irresponsabilidade para dentro do texto. O desfecho: “Abraçado a um ramo de jasmins” (Cunha, 1985, 27), apesar de morfologicamente simples (particípio passado + sintagma preposicionado), impõe uma imagem potente; o homem carrega uma forma de beleza não funcional, um luxo inútil de afeto. Ahmed (2004, p. 45) analisa como certos corpos são investidos de afeto negativo pela circulação social, o “nojo”, o “desvio” tornando-

se objetos de olhar, contudo, “Omissão” tematiza exatamente essa circulação, pois os transeuntes não veem, o texto os nomeia como culpados de uma “conivência responsável”. O jasmim é, portanto, o excesso afetivo que o regime normativo não sabe processar, o resto que escapa à simbolização e revela, por sua presença incongruente, que o sujeito excede seu lugar social. O homem abraçado ao jasmim é mais do que sua miséria permite ser.

Ainda nesse contexto, há narrativas que partem do excesso; “O Gordo” constrói um perfil por acúmulo de adjetivos de excesso: “guloso”, “glutão”, “abarroto”, “excessivo”, “compacto” (Cunha, 1985, p. 29) e a sintaxe é categórica, sem matizes. A virada é operada por um único elemento externo (Clair de lune de Debussy) que não é descrito nem comentado, simplesmente colocado no toca-discos por alguém. Os dois verbos que se seguem são notáveis – “se desapossou” e “se desfez” (Cunha, 1985, p. 29) – verbos pronominais que desfazem a posse (do prato, do talher) e, metaforicamente, da identidade pública. O predicativo final “Era o pleno” é nominalmente mínimo e semanticamente máximo. Žižek (2006) analisa a música como objeto *a* por excelência; ela ocupa o lugar do gozo sem ser possuída, sem ser consumida, sem exigir reciprocidade. O gordo, cuja subjetividade é inteiramente medida pelo consumo oral, encontra, no Debussy, uma forma de gozo que não passa pela boca; se dissolve. Já hooks (2021, p. 126) escreve que o amor como abertura ao outro implica a capacidade de ser perpassado e, na narrativa, é a música quem ocupa o lugar do outro que atravessa o gordo. Ahmed diria que o afeto migra do alimento para o som, deixando o sujeito sem os objetos que o sustentavam e, por isso, inteiramente presente.

Outra forma de captura da plenitude, estaria na leitura da impossibilidade da palavra pela circulação do afeto sem circunstâncias, em “Jura”, há uma mistura do épico da família numerosa em “onze filhos, vinte e nove netos, três bisnetos” (Cunha, 1985, p. 32) com a intimidade do singular absurdo: o filho que chorou antes de nascer. A estrutura narrativa acumula listas até atingir o momento da pergunta “Qual o filho preferido?” (Cunha, 1985, p. 32), a resposta, contudo, cria um paradoxo morfológico gigante “O primeiro era o oitavo”; ordinalidade que contradiz a lógica aritmética. A cena do choro intrauterino é narrada com a sintaxe do espanto: “antes de antes de nascer” duplica o advérbio temporal, aprofundando o impossível e, enquanto isso, “O choro choradinho no de dentro” (Cunha, 1985, p. 32) é um sintagma com redundância afetiva (choro + choradinho) e localização inefável (“no de dentro”). hooks (2021, p. 20) afirma que o amor materno é frequentemente a única experiência de amor incondicional que muitos conhecem. “Jura”, contudo, dramatiza o fundamento pré-simbólico desse vínculo, pois o afeto começa antes da linguagem, antes do nome, antes do rosto. Žižek,

via Lacan, discute que o sujeito emerge do campo do Outro antes de qualquer autonomia, e o conto literaliza essa precedência: o filho é amado antes de existir simbolicamente e a ‘jura’ da mãe (“por esta luz que me alumia” (Cunha, 1985, p. 32) é o modo pelo qual o afeto se fixa em narrativa, transformando o impossível sensorial em certeza.

A relevância do Eixo III se define por sua função no interior da obra, pois, ao aparecer de forma mais esparsa, ele introduz um regime distinto de organização da experiência, que atua como reposicionamento crítico em relação aos modos predominantes de emergência do desejo na coletânea. Esses textos operam como zonas de possibilidade, nas quais a literatura ensaia formas de relação que escapam aos roteiros normativos e às economias de captura simbólica. Sua presença pontual, contudo, preserva o caráter experimental dessas experiências narrativas, impedindo que se cristalizem em padrão ou ideal. Nesse contexto, esse recorte funciona como um campo-limite no qual a obra tensiona seus próprios pressupostos e amplia o horizonte do sensível. As experiências, ali inscritas, se sustentam em ritmos próprios, em formas de circulação sem a exigência de promessa, validação ou reconhecimento externo.

Para o fim das leituras neste bloco, “Ciclo” contribui ainda mais para a análise estrutural da coletânea, pois o miniconto substitui a sintaxe verbal pela sintaxe visual em que os pronomes (“ele”, “ela”, “ELES”) e os operadores aritméticos (“+” e “-”) funcionam como a gramática do texto.

A maiusculização de “ELES!” em 1943 marca o aparecimento de filhos como exclamação tipográfica. A linha de 1982, “ele -”, é a única com operador de subtração, seguida por uma linha de 1983 que traz apenas “+” sem sujeito expreso; a morte de um dos fundadores do ciclo é seguida pelo nascimento de um novo ser. Morfologicamente, o conto é pré-linguístico, pois mostra o ciclo antes de nomeá-lo. Nessa articulação, Žižek (2008), via Hegel, analisa a família como a célula da contradição entre o particular (o amor singular) e o universal (a reprodução simbólica da ordem). “Ciclo” encena essa contradição sem resolvê-la, pois os corpos se somam e subtraem sem psicologia, sem narrativa, sem julgamento. Ahmed (2004) acrescenta na leitura de que o afeto do conto é produzido pelo ritmo, a leitura dos anos e das contagens cria uma sensação de tempo que precisa ser sentido e o título nomeia o que a forma demonstra: a vida como repetição e a integração e a perda como estruturas da existência.

Figura 4 – Miniconto “Ciclo”

Ciclo	
1940	ela
1941	ele
	ela
1942	ele + ela
1943	ELES!
1944	ELES + ele
1945	ELES + ele + ela
1950	ELES + ele + ela + ela + ele + ele
1964	ELES + ele + ela + ele + ele
1970	ELES + ele
1975	ELES
1982	ele -
1983	+

Fonte: Reprodução de *Cem Mentiras de Verdade* (1985).

O Eixo III reúne narrativas de pertencimento, mas essa integração, raramente, é plena ou sem custo. Alguns contos habitam a fronteira entre a afirmação vital e o limite que a esgota; “Introvertida” dramatiza, pelo avesso, o preço do fechamento, a mulher que não consegue abrir-se ao mundo morre de prisão de ventre, literalizando o que a metáfora apenas sugeriria. “Deterioração”, contudo, apresenta uma mulher cujo corpo foi consumido pela miséria e que, ainda assim, sorri enquanto revira o lixo com zelo; o sorriso não é ingenuidade, é o que resta de um sujeito que habita sua própria existência fora do roteiro que lhe foi prescrito. Já em “Faz-de-conta”, um casal de mendigos organiza seu espaço no terreno baldio e coloca uma rosa de plástico no centro do que seria uma mesa, em um gesto sem reconhecimento mediado, apenas, pela criação de alguma beleza onde nada a justificaria.

Ao manter essas narrativas em posição pontual na obra em uma leitura transversal, *Cem mentiras de verdade* registra a raridade histórica dessas formas de integração, indicando que elas emergem como acontecimentos singulares e contingentes. Essa condição as torna decisivas para a leitura do conjunto, pois revelam que a literatura, além de refletir os impasses do seu tempo, também experimenta e inaugura, ainda que de modo limitado, outras formas de habitar o mundo.

3.1.3 Amor ao outro pequeno (alteridade)

Em contraste com o regime afetivo dominante do Eixo II, no qual o amor se organiza a partir do grande Outro e de suas exigências normativas e do Eixo III que trabalha a afetividade de forma integrativa, o Eixo I reúne narrativas em que o afeto se constitui no campo do laço interpessoal concreto, isto é, na relação direta com o outro pequeno, próximo e falho. Trata-se de um amor situado no cotidiano da convivência, que não se apresenta como ideal redentor nem como pura violência simbólica e, sim, como experiência ambígua, capaz de formar o sujeito e, juntamente, de expô-lo ao desgaste e à perda.

O Eixo I reúne a menor economia afetiva da obra, e isso tem correspondência histórica direta. Em 1985, a relação com o outro da alteridade concreta carregava o peso de uma ruptura essencial no descentramento do sujeito, a abertura para o outro próximo e falho como lugar de constituição afetiva era um gesto que a literatura de autoria feminina brasileira – e, especialmente, a escrita de Cunha, com seu projeto crítico e ficcional de reinvenção dos vínculos – ainda processava em seus primeiros gestos de sistematização. Falar sobre si nas relações diretas, sem recorrer ao grande Outro como figura mediadora ou à crítica social como legitimação do discurso, exigia um reconhecimento que o campo literário, historicamente, recusou às mulheres: o de que a experiência vivida no cotidiano da convivência tem estatuto estético e teórico próprio. Inseridas, desde o início, em um sistema de mercantilização que regulava tanto sua presença no mercado editorial quanto os temas considerados legítimos para sua escrita, as autoras precisavam, muitas vezes, ancorar sua voz em estruturas de maior visibilidade simbólica para serem ouvidas. O que o Eixo I esboça em *Cem mentiras de verdade* (essa economia menor, porém densa) anuncia um movimento que *Falas e falares* ampliará, da multiplicação dos registros do laço, a dispersão dos modos de estar com o outro e o que a crítica contemporânea tem nomeado como retorno da interioridade, agora, com maior liberdade formal e temática para se desdobrar.

Nesses minicontos de 1985, a afetividade opera mais enquanto uma presença reiterada da vida compartilhada, o gesto cotidiano, a memória comum, o cuidado mínimo. Diferentemente do segundo eixo, em que o afeto tende a capturar o sujeito pela idealização e pela espera, aqui, este se dá na materialidade da relação, no contato prolongado com o outro real; assim, o sofrimento, quando emerge, não decorre da submissão à norma simbólica, mas da própria fragilidade do vínculo e da impossibilidade de controlar o outro.

As narrativas agrupadas nesse eixo revelam que o amor, quando redefinido do campo do ideal, perde seu caráter totalizante, mas ganha densidade existencial. Como já elaborado, esse laço também não promete completude nem reconhecimento absoluto, pois ele se sustenta na convivência possível, muitas vezes, marcada por silêncios, frustrações e interrupções. Esse enlace aparece, assim, como força que estrutura a subjetividade no entre (entre cuidado e desgaste, proximidade e perda, presença e ausência). Tal ambivalência é central para compreender o Eixo I em que amor ao outro pequeno mal se organiza como exigência alienante, mas também não é isento de conflito nem de sofrimento, ou seja, trata-se de um regime afetivo em que o sujeito permanece implicado na relação, sem recorrer a grandes ideais que justifiquem o sacrifício ilimitado. O laço, então, se legitima por sua própria duração e por sua inscrição no tempo vivido.

Do ponto de vista psicanalítico, esse eixo permite pensar o amor fora da captura total do grande Outro, ainda que não fora da estrutura da falta. O outro é reconhecido como incompleto, falho e contingente, o que impede tanto a idealização plena quanto a submissão absoluta, por isso, configura uma zona menos explorada na densidade do livro, enquanto um espaço em que o amor já não se confunde com lei ou promessa, mas, ainda, não se converte plenamente em força de expansão vital (movimento que foi aprofundado no Eixo III). Ao reunir narrativas centradas em relações familiares, conjugais ou comunitárias, este recorte mostra que a afetividade permanece cercada por perdas e despedidas, no entanto, diferentemente do Eixo II, essas fraturas resultam da própria condição relacional do sujeito. Amar ao outro pequeno implica aceitar a insuficiência do vínculo e a impossibilidade de outras garantias.

Assim, o Eixo I, além de não se organizar como resposta ou superação do Eixo II, demonstra uma mudança de regime afetivo, já que, no eixo anterior, o amor tende ao mal por sua captura simbólica; agora, ele se apresenta como experiência situada, ambígua e limitada, capaz de sustentar a vida sem maiores promessas. Essa diferença é fundamental para a economia do livro e para a argumentação desta tese, pois explicita que o problema central das relações afetivas são as formas simbólicas que as organizam.

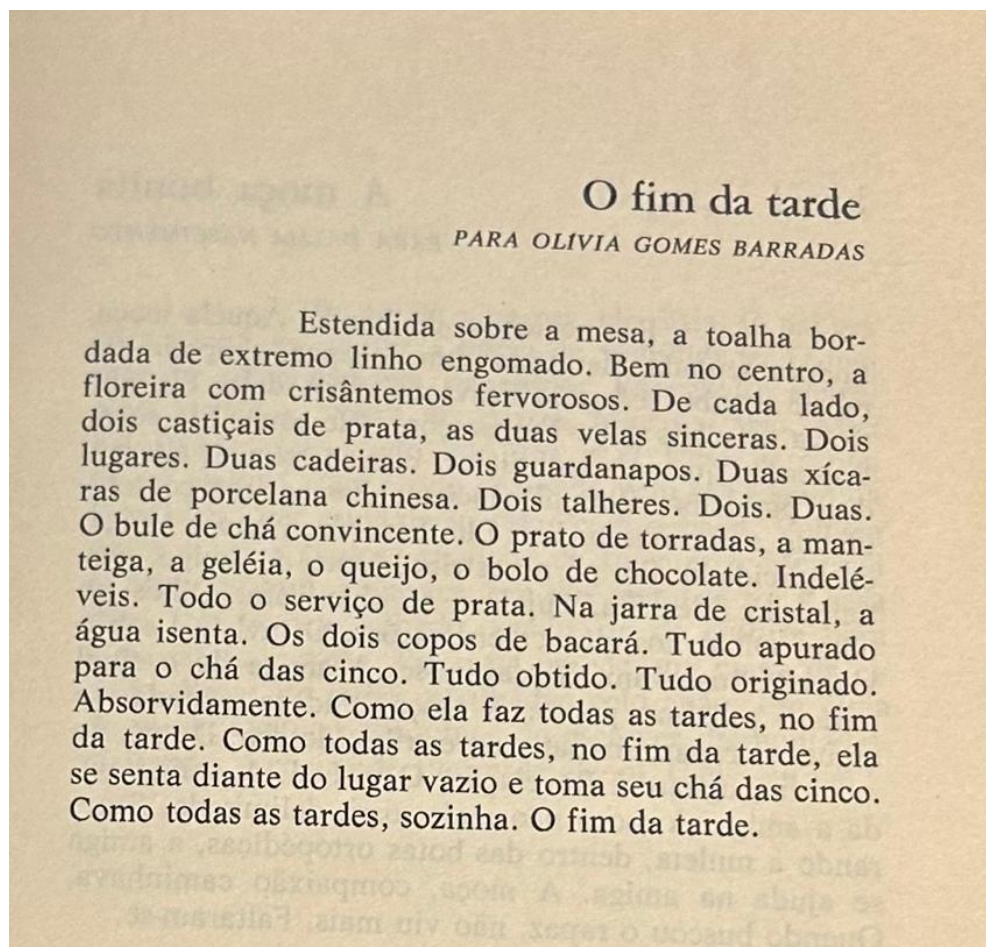
Como exemplo disso, citaremos o miniconto “O fim da tarde”, que ocupa posição importante no Eixo I por integrar o amor no campo do laço cotidiano, como prática reiterada que se organiza em torno da presença e, sobretudo, da ausência do outro, além de ser o primeiro título da coletânea. Diferentemente de “Caso antigo” (Eixo II), em que as modulações de desejo se estruturam como espera alienada orientada pelo grande Outro, o amor se manifesta como ritual, como repetição silenciosa que sustenta o tempo vivido sem recorrer à idealização.

Desde a primeira frase, o conto constrói uma cena marcada pelo excesso de cuidado e pela minúcia formal: “Estendida sobre a mesa, a toalha bordada de extremo linho engomado” (Cunha, 1985, p. 3). A descrição detalhada dos objetos – “a floreira com crisântemos fervorosos”, “os castiçais de prata”, “as duas velas sinceras” – estabelece uma estética da preparação. Tudo está disposto para dois, cuidadosamente organizado para o encontro.

A insistência na duplicidade estrutura todo o conto: “Dois lugares. Duas cadeiras. Dois guardanapos. Duas xícaras de porcelana chinesa. Dois talheres. Dois. Duas” (Cunha, 1985, p. 3). Essa enumeração rítmica, quase obsessiva, expõe que o amor não está na presença efetiva do outro, mas na manutenção do lugar que lhe é destinado. O laço se sustenta pela persistência do gesto que prepara, diariamente, a cena do encontro sem realização. Assim, há a apresentação do ritual do chá das cinco, reiterado como hábito, em “Como ela faz todas as tardes, no fim da tarde” (Cunha, 1985, p. 3), ao transferir o afeto do campo da promessa para o da repetição. Em discrepância da espera idealizada e projetada para o futuro de “Caso antigo”, nessa narrativa, não há expectativa de mudança (e nem mesmo indício de descontentamento): o tempo está estabilizado e o amor não aponta para um “um dia, quem sabe”, pois se inscreve no presente reiterado do cotidiano. No entanto, também não é possível apontar que essa estabilização não equivale à plenitude e é a frase final do conto que explicita o núcleo afetivo da narrativa em “Como todas as tardes, sozinha. O fim da tarde” (Cunha, 1985, p. 3). A solidão aparece como condição integrada ao ritual, existindo como laço sustentado pela prática, pela memória e pela repetição silenciosa.

Essa operação se aproxima da noção de orientação afetiva proposta por Ahmed (2019), ao passo em que o amor se apresenta como prática que organiza o corpo no espaço e no tempo. A personagem se orienta, diariamente, para o mesmo gesto, para o mesmo cenário, para o mesmo horário. No entanto, ao contrário das narrativas do Eixo II, essa orientação sustenta uma forma de permanência possível, ainda que marcada pela solidão, independentemente se imposta ou escolhida.

Figura 5 – Miniconto “O fim da tarde”



Fonte: Reprodução de *Cem Mentiras de Verdade* (1985).

O cuidado excessivo com os objetos – “todo o serviço de prata”, “a água isenta”, “os copos de bacarâ” (Cunha, 1985, p. 3) – são lidos como traduções afetivas do campo imaginário para a materialidade, porquanto, há formas de dar forma aos afetos nos objetos, no arranjo da mesa, na repetição do gesto. Discrepante do amor normativo do Eixo II, que exige reconhecimento e validação simbólica, essa projeção é de um cuidado que se realiza no fazer sem ser visto ou apreciado. Assim, o conto exemplifica, com precisão, a construção da afetividade referida no ângulo de leitura, um amor ao outro pequeno, situado, cotidiano e ambíguo, capaz de sustentar a vida sem recorrer à idealização nem à promessa, em que o sofrimento possível decorre da própria condição relacional e finita do sujeito, mesmo que não haja efetivamente um outro. A personagem não espera que o outro venha, ela prepara a mesa assim mesmo. Há uma diferença decisiva entre esse gesto e o de “Espera”, pois, aqui, o ritual é sustentado por si mesmo, e não pela promessa.

Isso delinea a leitura do eixo que analisa formas de amor situadas na convivência cotidiana, onde as personagens femininas já não são, apenas, objetos da fantasia masculina. Kehl (1997) observa que a passagem de objeto para sujeito se dá pelo dizer-se, pelo ato de enunciar o próprio desejo na linguagem, ainda que impossível (Kehl, 1997, p. 12). O amor ao outro pequeno, tal como aparece nessas histórias, se constitui em relação concreta, no gesto reiterado, no encontro situado, algo mais distante do espaço da idealização. Essa forma de vínculo encontra em Glissant (2005, p. 49) sua formulação teórica mais precisa: “ouvir o outro, os outros, é ampliar a dimensão espiritual de sua própria língua”. Transposta para os minicontos de Cunha, essa formulação sugere que o afeto relacional se sustenta na presença do outro como força que desloca e que, ao deslocar, constitui.

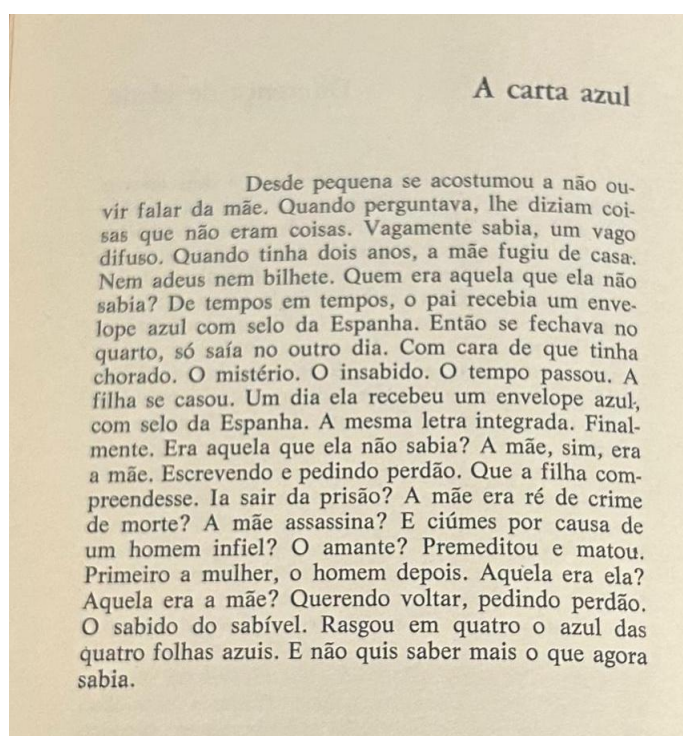
O miniconto “Choro alto” exemplifica esse regime: a narradora e o pai orgulhoso da filhinha com síndrome de Down não se conhecem, não se nomeiam, não se explicam, mas o encontro na fila do crediário produz um circuito afetivo real, cujo ponto de maior tensão é aquele que o texto revela sem dizer os “olhinhos inconfundíveis” (Cunha, 2011, p. 73) da bebê. A Relação acontece no espaço do não-dito. Essa narrativa funciona como contraponto decisivo às narrativas do eixo anterior, pois, aqui, o amor se apresenta como laço limitado, e não necessariamente violento, um gesto afetivo que emancipa em alguma escala, mesmo que também possa aprisionar em outra.

Esse aprisionamento pode ser mais bem evidenciado no miniconto “A carta azul”, que encerra *Cem mentiras de verdade*, a narrativa acompanha a trajetória de uma personagem marcada pela ausência da mãe, cuja figura permanece desde a infância. A falta de informações – “coisas que não eram coisas”, “um vago difuso” (Cunha, 1985, p. 123) – estrutura a relação com essa ausência que se sustenta ao longo do tempo como mistério.

A presença da mãe se dá, apenas, de forma indireta, por meio de cartas enviadas da Espanha ao pai, que as recebe em isolamento e silêncio. Esse circuito de comunicação exclui a filha, mantendo o vínculo no campo do não-saber. A ausência, por essa lógica, é organizada como forma de relação. Anos depois, já adulta, a filha recebe uma carta semelhante, que rompe essa estrutura ao introduzir um saber sobre a mãe: sua identidade, sua história e a razão de sua ausência. A revelação, no entanto, desencadeia uma série de questionamentos que evidenciam a impossibilidade de integrar esse saber à experiência construída até então. O gesto final, de rasgar a carta, interrompe o circuito do endereçamento e recusa a continuidade do laço sob essa nova configuração. O vínculo que se sustentava na indeterminação, não se reorganiza diante da revelação, sendo substituído por uma forma de recusa do saber. O conto apresenta, assim, uma

dinâmica relacional que se estrutura na ausência e se desestabiliza no momento em que essa ausência é preenchida por significação, já que o laço se constituía pela forma como o sujeito se relaciona com aquilo que permanece não sabido. No miniconto “A carta azul”, a afetividade se organiza a partir da tentativa de sustentar o laço na ausência do outro, assim, sai da convivência direta para a mediação da linguagem. A carta, enquanto objeto e prática, torna-se o lugar possível do vínculo, clarificando a dimensão de que o amor, nesse regime, depende mais da insistência em manter algum tipo de comunicação, ainda que precária, do que da presença imediata.

Figura 6 – Miniconto “A carta azul”



Fonte: Reprodução de *Cem Mentiras de Verdade* (1985).

O que se mostra, a partir desse movimento, é que o laço se organiza na tentativa de inscrição simbólica de uma relação que nunca se constituiu plenamente, pois a carta reinscreve o vínculo como resto já inaugurado, como tentativa tardia de dar forma a uma relação que sempre operou sob o signo da ausência. A narrativa se constrói em torno desse gesto de escrita, que não garante resposta, mas insiste em produzir um endereçamento. Assim, enquanto o sujeito escreve para o outro, mesmo sem a certeza de que será lido, compreendido ou respondido, escreve, também, para si.

Em sequência, essas leituras aproximam o conto da lógica do Eixo I em que o amor está situado em uma prática concreta (escrever, lembrar, endereçar), e não submetido a um ideal abstrato nem orientado por uma promessa futura, no entanto, diferentemente de “O fim da tarde”, em que a repetição estabiliza o vínculo, aqui, a linguagem demonstra sua insuficiência quando a que carta sustenta o laço também revela sua fragilidade.

Do ponto de vista psicanalítico, essa dinâmica será compreendida a partir da ideia de que todo discurso implica um endereçamento ao Outro (Lacan, 1992). No entanto, em “A carta azul”, esse Outro não se apresenta como instância garantidora de sentido, pois é um lugar de ausência. A carta é enviada, mas seu destino permanece incerto, o que coloca o sujeito diante da impossibilidade de controlar os efeitos de sua fala. Essa tensão é o que clarifica a ambivalência da afecção no eixo da alteridade, em que o sujeito se mantém implicado na relação, escrevendo, lembrando, insistindo, mas também se confronta com a precariedade do vínculo sem permanência ou contorno efetivo. Apesar disso, nesse caso, o círculo não determina, ao sujeito, uma promessa impossível, como no Eixo II, considerando que não há promessa, mas, tampouco, garante estabilidade, e isso decorre pois ele, ainda, se sustenta como gesto, como tentativa.

A materialidade da carta, sua cor, sua existência concreta, reforça essa inscrição do afeto no mundo, na medida em que o sujeito se organiza em torno desse gesto de endereçamento, orientando-se para o outro mesmo na ausência de garantias. Assim, o miniconto determina que o amor ao outro pequeno permite, ao sujeito, habitar a condição da falta sem recorrer a idealizações totalizantes que são, predominantemente, externas. O vínculo cria seu espaço na incerteza; e é nessa insistência que o regime afetivo do eu para o outro se manifesta como possibilidade, ainda que frágil, de permanência. A carta, ao introduzir um conteúdo para aquilo que, antes, se organizava como “o mistério, “o insabido”, reconduz o vínculo para um campo em que o excesso de sentido se torna insustentável. Se a relação se sustentava na indeterminação, em “coisas que não eram coisas”, “um vago difuso” (Cunha, 1985, p. 123), a revelação posterior produz uma saturação que impede a continuidade do laço tal como vinha sendo mantido.

Portanto, é esse endereçamento, mesmo sem a garantia de presença do outro, que demonstra a inconsistência do circuito que, até então, parecia não ter fim, contudo, a carta chega, “Um dia ela recebeu um envelope azul, com selo da Espanha” (Cunha, 1985, p. 123), e o que ela entrega é algo diferente de um vínculo restaurado, uma narrativa que reorganiza retroativamente o passado sem produzir reconhecimento. As perguntas que se seguem – “A mãe

era ré de quê? Ré de morte?” (Cunha, 1985, p. 123) indicam que o saber introduzido pela linguagem e a posição do sujeito se alteram; por isso, a frase final “não quis saber mais o que agora sabia” (Cunha, 1985, p. 123) apresenta uma construção sintática que articula dois movimentos simultâneos, o de aquisição do saber e o de sua recusa. A oração relativa (“o que agora sabia”) delimita o conteúdo, enquanto o verbo, em “não quis”, introduz a interrupção. O que, novamente, demonstra que a estrutura, ao não se resolver e nem pretender resolução do conflito, expõe a coexistência entre o saber e a rejeição do conhecimento.

O gesto “Rasgou em quatro o azul das quatro folhas azuis” (Cunha, 1985, p. 123) aflora esse movimento. Já que a repetição do numeral “quatro” organiza a frase em uma simetria que reforça a materialidade do ato. O verbo “rasgar” introduz uma ação que incide diretamente sobre o objeto que sustentava o laço, interrompendo o circuito do endereçamento. A sintaxe, aqui, fixa o gesto como ruptura, sem mediação que o suavize. Quando a linguagem nomeou, o que surgiu foi o limite do que podia ser sustentado, mesmo que sem resolução.

Isso é mais cristalizado no miniconto “O muro”, em que a modulação do desejo se molda a partir da experiência do limite, inscrito na própria materialidade da cena. Desde a primeira formulação “Um buraco ao pé do muro do quintal” (Cunha, 1985, p. 11), a narrativa estabelece uma espacialidade marcada pela contenção do quintal, do muro, do buraco. Esses elementos funcionam como cenário e também como evidência espacial de que a estrutura narrativa organiza a relação possível com o outro e com o mundo por meio da materialidade.

O miniconto apresenta a cena de uma menina que, diante de um buraco “ao pé do muro do quintal”, lança, nele, seu anel, sem que o gesto encontre explicação. A narrativa se organiza a partir da repetição dos elementos que compõem o espaço, “o escuro fundo”, e da pergunta insistente: “Por que você jogou seu anel no buraco?” (Cunha, 1985, p. 11), sem que haja resposta. O episódio, aparentemente simples, se desdobra como enigma, sustentado pela insistência do gesto e pela impossibilidade de sua compreensão. Na repetição sintática “O quintal tinha grilos e boninas. O quintal tinha o muro. O muro tinha o buraco” (Cunha, 1985, p. 11), é construída uma cadeia de pertencimentos que, ao mesmo tempo em que aproxima os elementos, os mantém separados. Há uma lógica de contiguidade, mas não de integração de fato. O afeto, por consequência, se inscreve nesse entre, próximo, mas não acessível; visível, mas não plenamente compreensível. Novamente, um local de espaço a ser preenchido, porém não determinado.

O gesto central do conto (o lançamento do anel) é o que introduz uma ruptura nesse campo organizado. A pergunta reiterada do porquê, sempre sem respostas, direciona o foco da

ação para o enigma. O buraco é descrito como “o escuro fundo que a menina não via o fundo” (Cunha, 1985, p. 11), marcando a presença de uma opacidade que escapa à apreensão do sujeito. Então, o anel, enquanto objeto, comprime o valor do laço, pois se mostra como objeto de valor próprio. “Quando o seu irmãozinho ficar maior, vai usar o seu anel” (Cunha, 1985, p. 11), articulando memória, continuidade e vínculo familiar. Ao lançá-lo no buraco, a menina interrompe essa cadeia simbólica, introduzindo um gesto de ação que confronta o limite daquela ordenação. A progressão final do conto aprofunda essa operação por meio da fragmentação e da repetição: “O castigo. O fundo. O escuro. O buraco. O muro”. (Cunha, 1985, p. 11). A linguagem se reduz a núcleos isolados, reiterando os elementos estruturantes da cena e demonstrando que o sentido não se recompõe enquanto o sujeito permanecer diante de um Real que não se simboliza plenamente.

Desse ponto de vista psicanalítico, essa dinâmica pode ser lida à luz da concepção lacaniana de que o outro é irredutível à captura simbólica. O muro, enquanto limite, impede tanto a fusão imaginária quanto a total compreensão do gesto do outro. A menina, a partir disso, encarna uma alteridade que coloca o sujeito diante da impossibilidade de controlar ou decifrar completamente esse outro. Tal opacidade se mantém em uma condição própria do laço com o outro pequeno, visto que parte de um ato unilateral.

Se em “O muro” e, até mesmo, em “A carta azul”, a relação se organiza a partir do limite e da opacidade do outro, mostrando a impossibilidade de acesso pleno ao sujeito, outras narrativas do eixo deslocam essa experiência para o campo da convivência direta. Nesse movimento, o problema reside, em partes, na distância ou na incompreensão, mas, principalmente, na própria permanência do vínculo que se sustenta no cotidiano mesmo quando atravessado por tensões, desgastes e assimetrias.

Nessa sequência, o miniconto “O casal” integra uma relação que se organiza no interior da convivência cotidiana, revelando-se como experiência marcada pela proximidade constante e pela exposição mútua dos sujeitos. A narrativa apresenta a cena de um casal observado durante um voo, cuja interação se desenrola por meio de gestos de proximidade, “se beijavam”, “se entreabraçavam”, “mão na mão” (Cunha, 1985, p. 88), que ocupam todo o tempo da viagem. A sequência enfatiza a continuidade desse contato, que se mantém mesmo após o desembarque, quando ambos “caminharam mão na mão” e “desceram a escada” (Cunha, 1985, p. 88). Apenas no final, a percepção do observador se transforma ao notar que o homem “retinha” a mão da mulher enquanto, na outra, “se enunciava a fina bengala branca. De cego.” (Cunha, 1985, p. 88), reconfigurando retroativamente a cena e mudando o sentido dos gestos para uma dimensão

de cuidado e sustentação do vínculo. O conto constrói, assim, uma imagem do afeto enquanto convivência contínua, em que a relação se mantém na proximidade. Diferentemente das narrativas em que a ausência ou o limite estruturam o vínculo, aqui, o laço se dá na presença reiterada do outro, o que implica partilha contínua, mas também, em certa escala, de desgaste.

A construção narrativa clarifica essa dinâmica ao apresentar o casal em sua coexistência contínua, em que o convívio se configura como campo de tensões silenciosas sem ideal harmônico. O amor, nesse sentido, está longe de uma experiência excepcional, situando-se como condição que se mantém no tempo e é circulada por pequenas fraturas e acomodações. Essa permanência é compreendida a partir da própria forma do conto, que privilegia a condensação e a sugestão em detrimento da explicitação. O que se mostra é a situação: dois sujeitos que seguem juntos, mesmo diante da ausência de plenitude. A relação ancora-se na duração e no cuidado, distanciando-se da ideia de uma cena mobilizada pela intensidade.

Do ponto de vista sintático, o conto se organiza por justaposição de orações curtas, que produzem um fluxo contínuo de gestos. A repetição de “ele” e “ela”, associada a ações espelhadas, constrói uma simetria que sustenta o vínculo como ritmo compartilhado. Já no plano morfológico, o uso do pretérito imperfeito (“beijava”, “encostava”, “se entreabracavam”) marca uma temporalidade durativa, reorientando o foco da ação para a permanência. A reflexividade (“se”) é escrita no gesto, no entre, dissolvendo a separação entre os sujeitos. Apesar da revelação final – “a fina bengala branca. De cego.” (Cunha, 1985, p. 88) – que reconfigura a cena sem interromper sua continuidade, o vínculo se mobiliza como sustentação e o afeto se organiza na repetição e na convivência, como forma que persiste mesmo quando algo se revela.

O texto mostra, apenas, que continuam, mão na mão, desapressadamente juntos. Às vezes, é isso que a narrativa breve faz melhor: registrar a persistência sem precisar justificá-la. Nesse caso, o vínculo incorpora a incompletude e encena a ambivalência afetiva de que permanecer junto não implica em ausência de conflito, assim como o desgaste não implica, necessariamente, em ruptura. O amor se apresenta como prática situada, sustentada no cotidiano, em que a relação se mantém distanciada da idealização e em uma espécie de continuidade possível. Nesse contexto, a relação com o outro se configura como convivência mediada pela dependência e pela adaptação mútua, em que o vínculo se mantém na articulação entre cuidado e limitação, afetividade que se estrutura na continuidade dos gestos em “se traziam” e “desapressadamente”. A posição do sujeito se define, assim, na implicação com o outro concreto, cuja condição é integrada à dinâmica da relação sem efeito de ocultação. O

efeito simbólico dessa operação se demonstra na reconfiguração do olhar, pois o que parecia excesso – “o brando excessivo” – se revela como forma de permanência diante de uma condição que exige proximidade. A relação se molda como modo de habitar a própria relação em sua materialidade, em que o vínculo se mantém, novamente, não apesar do limite, mas, dessa vez, com e apesar dele.

Se, em “O casal”, essa inscrição afetiva se sustenta na permanência, mesmo permeada por desgastes, outros contos do eixo alocam momentos em que essa continuidade se interrompe; contudo, a ruptura, nesses casos, se apresenta de forma diferente das análises anteriores, como efeito de uma idealização frustrada, caracterizando-se enquanto consequência da própria dinâmica relacional, em que a proximidade já não é suficiente para sustentar o laço.

Diferentemente do contexto de permanência, no miniconto “Despedida”, o afeto se organiza a partir da experiência da separação, demonstrando a finitude do vínculo e a impossibilidade de sua continuidade. De forma discrepante das narrativas do Eixo II, em que o rompimento se associa à quebra de uma promessa idealizada, pois a despedida emerge como desdobramento do próprio laço, sem justificativas ou explicações. O miniconto apresenta a cena da separação entre pai e filha, marcada pela decisão de enviá-la, sozinha, para longe, “é preciso mandar a menina, apesar de sua idade, só tem cinco anos” (Cunha, 1985, p. 46). A narrativa acompanha o momento da despedida no porto, em que a menina, “segurava uma boneca de pano”, permanece no navio enquanto o pai “se foi caminhando, não se voltava para trás” (Cunha, 1985, p. 46). Essa sequência se agrava com o afastamento progressivo – “o navio foi largando” – e com a perda dos objetos – “caiu a boneca na água”, “o laço de fita branca [...] boiava” –, culminando na imagem final da menina que “olhava o fundo do mar” (Cunha, 1985, p. 46).

A narrativa constrói essa ruptura de forma contida, evitando dramatizações excessivas e privilegiando a sugestão. O gesto de despedir-se (algo cotidiano) parte da experiência relacional, indicando que o amor ao outro pequeno inclui, necessariamente, a possibilidade de sua perda. Essa economia narrativa reforça a ideia de que o prolongamento, nesse regime, se sustenta além das garantias simbólicas, pois o vínculo existe enquanto é possível, e sua interrupção não implica, necessariamente, em falha moral ou erro, mas em sua própria limitação das relações humanas. Amar significaria reconhecer quando o laço se desfaz. Do ponto de vista teórico, essa configuração pode ser pensada, novamente, a partir da noção de falta como estrutura do desejo (Lacan, 2008), e que impede a estabilização plena do vínculo. De forma concomitante, a despedida demonstra que o afeto pode se modificar como memória ou como

resto da relação. Por isso, “Despedida” tensiona este eixo ao mostrar que a convivência, mesmo quando sustentada no cotidiano, não garante permanência. A relação, nesse regime de pobreza, sem possibilidade da promessa de eternidade, se inscreve no tempo sendo exposto ao fim. O pai não se volta. É essa recusa (e não somente a partida em si) que o conto guarda como imagem final da relação, já que a menina vê as costas de quem a mandou embora, o navio parte e, então, a boneca cai.

Nesse contexto, a atmosfera afetiva se materializa como experiência de finitude, em que o vínculo se desfaz sem garantia de retorno ou de recomposição, permitindo uma visualização ampla das diferentes modalidades de relação com a alteridade. As narrativas reunidas no Eixo I direcionam o entendimento de que o amor, quando desvinculado do campo das exigências do grande Outro, passa a se organizar na materialidade da relação com o outro pequeno, isto é, no encontro com um sujeito próximo, falho e irredutível a qualquer forma de completude. Diferentemente dos regimes afetivos anteriores, nesta organização, o afeto se inscreve na convivência possível, no tempo compartilhado e na experiência concreta do laço, bem como na negação dessa organização.

Como se observou em “O fim da tarde”, o amor pode persistir como prática reiterada, mesmo na ausência do outro, sustentando-se no gesto e na memória. Em “A carta azul”, essa permanência se desalinha para a linguagem, expondo que o vínculo pode subsistir na tentativa de endereçamento, ainda que sem garantia de retorno. Já em “O muro”, a experiência incorporada se confronta com o limite, revelando a impossibilidade de acesso pleno ao outro e a presença de uma opacidade que não se resolve. Em “O casal”, a convivência contínua expõe a ambivalência do laço, enquanto “Despedida” indica sua finitude, mostrando que a permanência não elimina a possibilidade de ruptura.

Em conjunto, essas variações indicam que o amor ao outro pequeno também se organiza enquanto experiência situada, constituída pela falta e pela contingência. À luz do entendimento da ordem Simbólica social, trata-se de um regime em que o sujeito se estrutura, de alguma forma, na relação com a alteridade, reconhecida como incompleta e não plenamente assimilável (Lacan, 1992). O vínculo pode, portanto, se sustentar, até mesmo, a partir da falta. Com isso em vista, o Eixo I ocupa uma posição menos inscrita na economia afetiva da obra, mesmo que proximamente transversal a outras narrativas da coletânea, talvez, justamente, por sustentar uma estrutura de confronto do “eu” por meio do “outro” que ainda se faz distante na construção

discursiva das narrativas. Se, no Eixo II, o amor tende ao mal⁵ (da posição do sujeito) por sua captura simbólica, aqui, ele se apresenta como experiência possível, ainda que limitada. O sofrimento, ao menos, sai da decorrência da submissão a uma ordem normativa, para própria condição relacional do sujeito, que implica perda, desgaste e finitude.

Assim, o eixo mostra que o problema central reside, novamente, na forma em que circulação afetiva em si é organizada. Ao se afastar das estruturas de captura do grande Outro, o amor se reconfigura como laço contingente, sustentado na convivência e na aceitação da falta. No entanto, essa reconfiguração não implica, ainda, uma abertura plena para outras formas de existência,

Não é o conteúdo que importa neste ato de liberdade, é o dizer-se, como sujeito de um desejo, ainda que impossível – “Sinto saudades, sim / da minha história / Quero reeditá-la / toda inteira” (Kehl, 1997, p. 12).

O Eixo I, portanto, inclui narrativas em que o vínculo com o outro concreto é perpassado por forças que, em outros contextos, seriam lidas como captura normativa; é o caso de “Indecisão”, em que a recusa da mulher ao encontro erótico emerge de uma norma moral internalizada que age no próprio laço, e de “Maria”, em que a servidão ao marido idoso se constitui como obrigação conjugal vivida no limite do suportável. Nesses contos, a distinção entre o sofrimento que vem do outro pequeno e o sofrimento que vem do grande Outro é o vínculo interpessoal e também o lugar em que a norma se deposita e se reproduz. O que os mantém nesse eixo é que o centro organizador da narrativa permanece sendo a relação concreta, sua textura, seu desgaste, sua impossibilidade, e não a instância simbólica abstrata que a regula.

3.2 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ANÁLISE

A leitura de *Cem mentiras de verdade*, a partir dos três eixos analíticos, permite delinear uma cartografia simbólica na qual as relações se distribuem de forma desigual, confirmando tanto processos de captura normativa quanto brechas de reinvenção. A predominância do segundo eixo indica que a economia narrativa do livro se organiza, majoritariamente, em torno de experiências marcadas pela renúncia, pelo silenciamento e pela violência simbólica, especialmente, no que se refere aos corpos e posições femininas. Os eixos primeiro e terceiro, por sua vez, operam como zonas de tensão e abertura, nas quais emergem formas de vínculo

⁵As noções de “bem” e “mal”, nesta pesquisa, não operam como categorias morais dicotômicas, e, sim, como formas de leitura das possibilidades de inscrição do sujeito na ordem Simbólica e em sua economia afetiva.

cotidiano percorridos pela ausência e também como experiências de integração ligadas ao corpo, à natureza e aos ritmos da vida. Como já destacado, essa distribuição não deve ser compreendida como hierarquia fixa ou juízo de valor, mas como expressão formal de contradições históricas inscritas na própria tessitura da obra.

Ao concluir a análise desse livro, importa destacar que os eixos aqui mobilizados não se encerram nessa coletânea, nem pretendem constituir uma tipologia definitiva das experiências representadas pela autora. Eles funcionam, antes, como um horizonte interpretativo que será retomado de forma mais sintética no exame do livro seguinte, publicado em outro contexto histórico. A manutenção dessa mesma perspectiva permitirá observar permanências, impermanências e reconfigurações nas formas de organização simbólica das narrativas, o que demonstra como determinadas estruturas respondem de maneira distinta às condições históricas de sua inscrição literária; assim, o contraste entre os resultados visa aprofundar a compreensão dessas formas como produções históricas e simbólicas, cuja produtividade crítica se renova à proporção em que tempo e linguagem se transformam.

O que muda entre 1985 e 2011, portanto, são as proporções em que se distribuem os mesmos regimes; e é essa redistribuição que a seção seguinte busca iluminar.

3.3 TRANSIÇÃO HISTÓRICA DE 1985

Brasil de 1985. Abertura política, a redemocratização e a reconfiguração do campo literário. O ponto central, neste momento, é demonstrar que as formas do afeto em CMV⁶, apesar de mostrarem-se, por vezes, atemporais, são datadas, e essa datação é, de certa forma, bastante interpretativa.

O ano de 1985 marca, no Brasil, o encerramento formal da ditadura civil-militar e o início do processo de redemocratização, sem que isso implique uma ruptura imediata com as estruturas simbólicas e sociais do período anterior, a transição política se dá de forma ambígua e negociada, mantendo em funcionamento dispositivos autoritários no interior da vida cotidiana, da moral familiar e das relações de gênero. Como observa Walter Benjamin, a história se apresenta como acúmulo de ruínas: “o conceito de progresso deve ser fundado na ideia de catástrofe” (Benjamin, 1987, p. 226). Tal formulação torna o período pós-1985 legível além de uma superação plena do passado, como tempo sulcado por restos, silêncios e permanências.

⁶ *Cem Mentiras de Verdade*.

Para além da moldura filosófica fornecida por Benjamin, a crítica literária brasileira oferece um quadro mais específico para situar a obra de Helena Parente Cunha nesse contexto. Alfredo Bosi, ao revisitar autores marcados pela experiência da repressão e da censura, propõe um “historicismo renovado” que lê a literatura como gesto de resistência cultural e política. Em Bosi, resistência e memória são indissociáveis: “Não nos cabe senão compreender resistindo e resistir compreendendo. Em face da máquina especular e espetacular posta em ação pelo capitalismo ultramodernista, é preciso exercer a mediação da memória” (Bosi, 2002, p. 254). Essa formulação oferece uma chave produtiva para a leitura de *Cem mentiras de verdade* em que a brevidade, o silêncio e a circularidade sintática que marcam os minicontos analisados nesta tese operam como estratégia de resistência aos próprios dispositivos de captura afetiva que o Eixo II investiga.

No mesmo ano de lançamento da coletânea, houve a criação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (CNDM), por meio da Lei nº 7.353/1985, o que explicita a entrada mais visível das pautas feministas no campo institucional, ainda que em meio a limites estruturais. O texto legal define, como objetivo do Conselho, “promover, em âmbito nacional, políticas que visem a eliminar a discriminação da mulher” (Brasil, 1985, p. 1). Esse dado histórico é relevante para a leitura literária porque explora o contraste entre o discurso público de abertura e a persistência de regimes normativos que continuam a regular corpos, desejos e sensibilidades femininas. A literatura produzida nesse contexto, portanto, pode ser lida como espaço de elaboração simbólica dessas contradições, funcionando, simultaneamente, como representação estética e documentação histórica.

No mesmo período em que *Cem mentiras de verdade* era publicado, Helena Parente Cunha já vinha elaborando sua própria teoria sobre a representação do feminino, projeto que culminaria em *Mulheres inventadas* (1994). Nessa obra, a autora descreve seu trabalho como “pesquisas na esfera psicanalítica em torno da mulher vista nos textos de autoria masculina” (Cunha, 1994), indicando que ficção e ensaio constituem, em sua trajetória, um mesmo gesto crítico. É nesse horizonte que a produção teórica Cunha aprofunda a leitura da obra para além do objeto estético. Em *Mulheres inventadas* (1994), a autora demonstra que as imagens femininas que constituem a cultura são construções simbólicas que compactam conflitos estruturais: “a mulher idealizada expressa fantasias do imaginário da humanidade, em interminável luta com o desejo e a interdição” (Cunha, 1994, p. 19). Essa formulação revela as figuras femininas dos contos enquanto pontos de aglutinação de regimes históricos de afeto; o

que a análise dos eixos buscou demonstrar e que a leitura de *Falas e Falares* permitirá aprofundar comparativamente.

Se, como propõe Safatle (2016), mudar as formas de afetar e ser afetado é transformar as suas condições de existência, então, *Cem mentiras de verdade* (1985) pode ser lido como documento de uma época de transição, além de uma intervenção afetiva nessa transição. Os minicontos que sintetizam a espera, o silêncio e a ruptura formalizam os circuitos afetivos que a redemocratização, ainda, não havia conseguido desmontar. A miudinha que “desligava o radinho, chorava e fechava a janela” quando morria um filho, mas depois da missa de sétimo dia “retomava o cantar” (Cunha, 2011, p. 71), em “Minha mãe teve quinze filhos”, não é personagem de 2011 por acaso; representa o tipo de circuito afetivo, de resistência pela persistência cotidiana, enquanto uma formalização que sobrevive às transições históricas porque se inscreve em camadas mais profundas que as instituições.

Assim, a obra de Helena Parente Cunha, bem além de refletir as transformações históricas do período pós-1985, participa ativamente da elaboração dessas mudanças, ao tensionar os modelos tradicionais de representação da mulher e ao experimentar novas formas de inscrição do afeto. Sua escrita, sob essa perspectiva, ocupa um lugar singular na tradição literária, pois revela a persistência de estruturas simbólicas marcadas pela interdição e pela ambivalência e abre espaço para outras formas de relação, ainda que não plenamente estabilizadas.

3.4. RECONFIGURAÇÃO DOS EIXOS ANALÍTICOS EM *FALAS E FALARES* (2011)

Este tópico propõe a leitura de *Falas e Falares* (2011) a partir dos mesmos eixos analíticos mobilizados na seção anterior, com o objetivo de observar continuidades e deslocamentos na escrita de Cunha. Diferentemente da análise de *Cem mentiras de verdade*, marcada por um esforço de fundamentação teórica mais amplo, a abordagem aqui adotada privilegia uma leitura mais direta, centrada na articulação lacaniana entre linguagem, desejo e estrutura. Tal escolha metodológica decorre de um próprio percurso desta pesquisa, que já delineou, nos tópicos anteriores, os pressupostos teóricos necessários para a compreensão dos regimes afetivos e simbólicos em jogo. Assim, a leitura de *Falas e Falares* opera como recomposição e teste desses eixos, permitindo verificar sua produtividade em outro momento histórico e sob outra organização formal.

A obra *Falas e Falares* (2011) é composta por 56 minicontos, os quais foram lidos integralmente e organizados segundo os três eixos analíticos já mobilizados na seção 3.1. A

classificação seguiu o critério do regime afetivo predominante em cada narrativa, considerando sua articulação com o desejo, a linguagem e as estruturas simbólicas. Ainda que se reconheçam zonas de ambiguidade entre os eixos, novamente, optou-se por atribuir cada conto ao campo em que sua operação afetiva se apresenta de forma mais estruturante. Assim, a distribuição dos minicontos em *Falas e Falares* categoriza uma reconfiguração significativa dos regimes afetivos em relação à obra anterior. Embora o eixo do grande Outro (II) permaneça estruturalmente relevante, observa-se uma mudança em direção ao fortalecimento do eixo da alteridade concreta (Eixo I), que, no livro anterior, ocupou posição minoritária, o que indica uma inflexão da escrita de Helena Parente Cunha para formas mais situadas e relacionais de experiência afetiva na materialidade, ou então, de forma mais consciente.

Conjuntamente, o eixo da integração (Eixo III), ainda que minoritário, ganha densidade simbólica ao articular corpo, natureza e existência em narrativas que tensionam a lógica normativa do amor. Tal reorganização ainda integra a violência simbólica presente no campo afetivo, todavia, a mobiliza em uma dinâmica mais ambivalente, na qual convivem formas de alienação, laço e abertura sensível mais evidente. Assim, ao confirmar uma inflexão significativa na economia afetiva da obra, com a predominância do eixo da alteridade concreta, em detrimento da centralidade anteriormente atribuída ao grande Outro, tal configuração sugere uma abertura diante da superação das estruturas normativas, com espaço para formas mais situadas de experiência da afecção e, claramente, da narrativa que, neste momento, se apresenta na coletânea de forma mais articulada (linguisticamente), porém com mais desvios formais diante da estrutura do gênero conto.

Na distribuição completa dos minicontos, o Eixo I – alteridade / relação / convivência – reúne 24 contos em que o afeto se organiza, predominantemente, a partir das experiências de alteridade, convivência cotidiana, pertencimento, cuidado e desgaste das relações interpessoais. Compõem esse eixo os contos: Ela e eles, Cotovelos, Beatriz, Segunda estória de motorista de táxi, Minha mãe teve quinze filhos, Choro alto, O caçulinha, Netos, O aniversário dele, Vizinhaça, Calmíssimamente, O velho da areia, Carregador, Terceira estória de motorista de táxi, Quinta estória de motorista de táxi, Ano Novo, Ela olha a filha olhada por nós, Riso de risada ensolarada, Espinho, E os elefantes brancos?, Restaurante da Faculdade, A vendedora de cocadas, Box de blindex no banheiro marmorizado e A menina e o pombo.

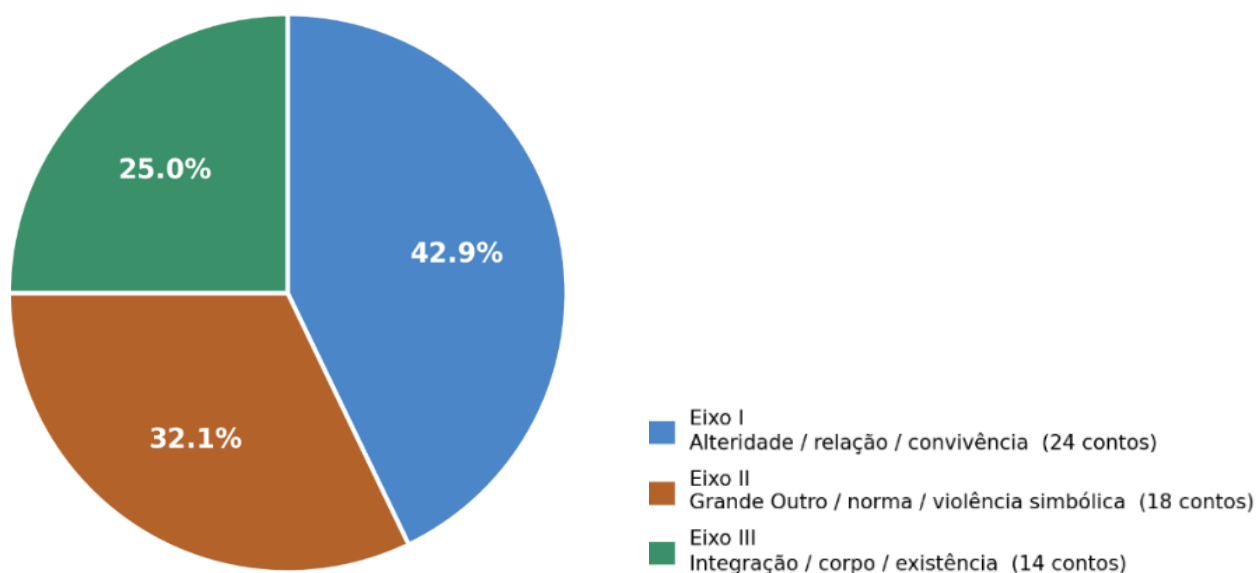
O Eixo II – grande Outro / norma / violência simbólica – concentra 18 contos em que o afeto aparece atravessado pelas normatizações sociais, pela violência simbólica e pelas exigências do grande Outro, organizando os sujeitos a partir de expectativas, modelos e formas

de captura simbólica. Integram esse eixo os contos: Fofurinha do papai, Era uma vez uma cigana, A menina da calça rosa de bolinhas cor-de-rosa, Numericamente correto, A menina quer ser modelo?, A filha grávida, Assalto, Ela só queria o que era dela, Eu acordo eles despertam ou vice-versa, Primeira estória de motorista de táxi, O caçador de elefantes, Escola na favela, Ela e o filho, Pensão de filhos, Alô querida, A antiga boca, Ela é independente e Cantiga antiga.

Já o Eixo III – integração / corpo / existência – reúne 14 contos em que o afeto tende à relacionar a experiência do corpo com a natureza e a própria existência, produzindo o sentido de presença, contemplação e reorganização subjetiva. Fazem parte desse eixo os contos: Passos, Três tempos simultâneos, Jeremias na praia de Guarajuba, Paisagem com vento parado, mas indo, Ela vai fazer noventa anos, Ela e as violetas, Primeira estória de passarinho, Coração cigano, Fantasia cigana, A avó e a porta aberta, Sexta estória de motorista de táxi, Ele e eu inscritos em qual tempo cajueiro, Quarta estória de motorista de táxi e Chapeuzinho de Papai Noel.

Ao todo, a divisão proposta organiza 56 contos, distribuídos entre os três eixos de leitura: 24 contos no Eixo I, 18 contos no Eixo II e 14 contos no Eixo III.

Figura 7 – Distribuição dos minicontos por eixo de leitura afetiva em *Falas e Falares*



Fonte: Elaboração da autora a partir de *Falas e Falares*, de Helena Parente Cunha.

Em comparação a *Cem mentiras de verdade* (1985), *Falas e Falares* (2011) apresenta uma transferência significativa na organização afetiva dos minicontos. O Eixo I que, em 1985, concentrava, apenas, 22% das narrativas, torna-se predominante em 2011 com 42,9% dos contos, indicando uma inflexão expressiva em direção às experiências de alteridade concreta e convivência cotidiana. O Eixo II, por sua vez, era amplamente dominante na primeira coletânea – reunindo metade de todos os minicontos (50%) –, e recua para 32,1% em 2011, o que não significa seu desaparecimento, mas uma reconfiguração: as estruturas normativas persistem, porém deixam de organizar, sozinhas, o campo afetivo da obra. Já o Eixo III apresenta um movimento de contração: de 28% em 1985 para 25% em 2011, mantendo-se como espaço relevante das experiências de integração sensível, ainda que ligeiramente menos recorrente do que na coletânea anterior. Tal reorganização sugere que, em 2011, Helena Parente Cunha realoca o centro de gravidade afetivo da captura simbólica para as formas situadas de vínculo, sem abandonar a tensão com as estruturas normativas nem as experiências de integração corpore-natureza-existência.

Em *Imagens da mulher na literatura brasileira* (2018), Helena Parente Cunha analisa escritoras afro-brasileiras articulando raça, gênero e corpo como categorias simultâneas de leitura; gesto crítico que encontra paralelo em *Mulheres inventadas* (1994). Essa mudança no pensamento ensaístico da autora tem correspondência direta em *Falas e falares*, pois ambos revelam uma abertura progressiva para a alteridade concreta, o corpo e a integração sensível como dimensões constitutivas da experiência feminina. Essa redistribuição proporcional carrega um sentido formal e histórico. O reposicionamento do Eixo II para o Eixo I como polo predominante em *Falas e Falares* indica que a escrita de Cunha, ao longo de quase três décadas, reconfigura seus gestos narrativos e o afeto encontra, com maior frequência, formas de circulação organizadas na própria tessitura do cotidiano e do vínculo concreto, coexistindo com a captura normativa e a integração sensível em um campo afetivo mais heterogêneo, tomando uma forma cristalizada do Imaginário mais existente e demarcada.

3.4.1 Continuidade metodológica e reorientação analítica: predominâncias narrativas e economia simbólica

Publicado em 2011, *Falas e Falares* insere-se em um contexto histórico distinto daquele que marca *Cem mentiras de verdade*, ainda que dialogue com ele de modo crítico. Se o livro de 1985 emerge em um momento de transição política e permanência simbólica, a obra de 2011 se inscreve em um cenário de acentuação das mediações discursivas, no qual a experiência

cotidiana é cruzada por novas formas de circulação da palavra, da imagem e do reconhecimento social do feminino e do sujeito como um todo. Trata-se de um tempo em que o discurso ganha centralidade tanto como meio de comunicação quanto como motor de subjetivação, conflito e exposição e meios tecnológicos mais acessíveis.

Ao aplicar a mesma perspectiva interpretativa a um livro produzido quase três décadas depois, esta pesquisa busca compreender, além da diferença, o que persiste como problema estrutural. Assim, mais do que aferir graus de atualização ou contemporaneidade, interessa examinar como a literatura continua a funcionar como espaço privilegiado de inscrição histórica, no qual linguagem e forma se articulam para produzir sentidos que excedem o imediato e resistem à estabilização.

A obra que reúne 56 minicontos explora cenas do cotidiano com um olhar agudo e poético, similar a toda construção literária de Cunha, contudo, nessa coletânea, a autora mobiliza um fluxo contínuo de pensamento, por vezes, próximo da oralidade interior, entrelaçando imagens sensoriais que conferem ritmo e densidade à narrativa. Essa técnica constrói uma linguagem ainda reduzida (apesar de mais abrangente do que a coletânea anterior), na qual o circuito da relação emerge como descrição direta de sentimentos, porém, ainda mais, como reverberação simbólica de situações corriqueiras – um gesto, uma memória, um silêncio. A fragmentação formal dos textos é acompanhada por uma multiplicidade de vozes femininas que aparecem em maior escala e habitam os espaços do doméstico, da cidade, da infância e da ausência. São vozes que “falam” e “falam de si”, tensionando os limites entre experiência íntima e crítica social. Assim, o livro também pode ser lido como uma cartografia afetiva do feminino, em que o gesto de narrar fragmentos da vida cotidiana torna-se mutuamente um ato de reinscrição simbólica diante das estruturas de apagamento e silenciamento, mesmo que essa narrativa seja irônica e estruturalmente fragmentada. A escrita da autora, com sua economia formal e caracterização lírica, configura um espaço de resistência em que o micro e o político se entrelaçam no nível da linguagem.

Antes de avançar para as análises por eixo, cabe situar uma especificidade de *Falas e Falares* em relação à coletânea anterior. Se em *Cem mentiras de verdade* o discurso feminino ocupava o centro quase absoluto das narrativas, em 2011 a escrita de Helena Parente Cunha abre espaço para uma multiplicidade maior de perspectivas, vozes e figuras; entre elas, personagens masculinos que ganham espessura e complexidade próprias. Essa ampliação, contudo, além de não representar um afastamento do projeto crítico da autora, constrói homens cercados pelas mesmas estruturas simbólicas que modulam as mulheres (o controle, a

racionalização, o gozo velado, a fantasia de completude). Cunha, portanto, estende o alcance de sua análise do patriarcado para além do feminino como único lugar de sujeição, já que as análises das personagens femininas, na obra anterior, tornaram legível como a captura simbólica reaparece em novos ângulos e tessituras, confirmando que o campo afetivo em disputa é estrutural e não se restringe a um único gênero ou posição de sujeito.

Como exemplo analítico dessa questão está o miniconto “O caçador de elefantes”, que inaugura a fase analítica do eixo e se inicia com a seguinte apresentação: “Era uma vez um homem muito rico que gostava de caçar elefantes. É uma história verdadeira que pode acontecer agora ou em tempos passados, com data ou sem data marcada ou pode vir a acontecer daqui a pouco ou amanhã ou num futuro sem previsão.” (Cunha, 2011, p. 213). Elucidando o caráter simbólico dos aspectos de tempo e espaço da narrativa, ou seja, o cronotopo não é o mote de sustentação da história, contada em terceira pessoa, de um homem rico que, em uma escala de fragilizações entre as espécies, estaria no topo opressivo, pertencente ao gênero e classe dominantes, impõe seu poder de dominação a outras espécies, aparentemente, como um *hobby*, ou seja, uma mera diversão cotidiana.

Daí em diante, em um diálogo de perguntas sem respostas, o discurso rompe os limites internos da narrativa e habita o espaço simbólico do leitor, que se vê interpelado por simbolizações possíveis diante da ausência de justificativas palpáveis para o abuso. Essas ‘não respostas’ sustentam formas de dominação que se disfarçam de bem-estar, especialmente para aqueles que, ao participarem das cadeias de opressão, delas também se beneficiam – mesmo que inconscientemente. Justificativas ideológicas como a suposta superioridade biológica de determinados gêneros, a naturalização de traços fenotípicos ou mesmo a concepção de que a exploração da natureza é um estágio necessário à evolução da sociedade funcionam como dispositivos simbólicos de legitimação da violência. Como observa Achille Mbembe (2018), o poder moderno opera por meio da gestão diferencial da vida e da morte, instituindo hierarquias que naturalizam o sofrimento e organizam a vida social sobre estruturas de exclusão e extração.

Walter Benjamin problematiza a ideia de progresso como continuidade racional e acumulativa ao afirmar que aquilo que se apresenta como avanço histórico, frequentemente, se sustenta sobre a repetição da violência e do apagamento. A crítica benjaminiana ao tempo homogêneo e vazio clarifica como determinadas formas de racionalidade produzem silenciamentos, exigindo leituras capazes de interromper essa linearidade e restituir as camadas de experiência relegadas à margem da história (Benjamin, 1987). Assim, as formas dominantes

de racionalidade tendem a se apresentar como neutras e universais, mas operam, na prática, pela produção de silenciamentos coletivos.

Ao privilegiar determinados modos de conhecimento e de organização da vida, essas lógicas desqualificam experiências, temporalidades e sensibilidades que não se ajustam ao ideal moderno de progresso. A construção de um saber único, sustentado pela aparência de objetividade, legitima tanto a exploração da natureza quanto a subordinação de corpos e sujeitos historicamente marginalizados, assim, a sociedade contemporânea, longe de se sustentar por si mesma, continua a depender da extração contínua de recursos, territórios e vidas, naturalizando essas operações como custo inevitável do desenvolvimento (como tem sido perceptível, até então, em análises voltadas às construções das personagens femininas). Contudo, é justamente nesse ponto que a literatura se reafirma como espaço de fricção simbólica, pois, ao inscrever aquilo que a racionalidade hegemônica tende a apagar, ela torna visíveis as contradições de um mundo que se pretende autônomo, mas que se organiza a partir da exclusão e da violência estrutural. Em continuidade, um recorte do conto que está sendo destrinchado:

Por quê? Vocês me perguntam e eu respondo (que) não sei. O certo é que havia, há ou haverá um homem muito rico que gostava, gosta ou gostará de caçar elefantes.

Não que seja um índiano ou um homem nascido e criado em lugar onde esses mamíferos nascem e se criam. Não era asiático, mas pode, podia ou poderá ser um homem nascido por nascer em uma cidade ou aldeia grande ou pequena de um país distante ou próximo de onde estou agora ou de onde estarei daqui a um século ou onde estive há meio século passado. (Cunha, 2011, p. 213).

Narrativa que muito se aproxima da ideia de Nunes (2011), ao discorrer que nossas relações com os animais são consideradas transversais, pois eles são espécies lidas como o oposto do homem “mas ao mesmo tempo uma espécie de simbolização do próprio homem. Na acepção comum, simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, de mais rústico ou rude na sua existência” (Nunes, 2011, p. 13). Essa narrativa simbólica leva em conta seu potencial comunicativo além de qualquer linearidade: “Escutem-me vocês que me ouvem. Não se esqueçam de que o tempo presente deste breve relato será presente sempre no futuro e no passado de qualquer um de vocês.” (Cunha, 2011, p. 213). O enredo da narrativa é, então, apresentado:

O homem muito rico tinha o *hobby* de matar um elefante de cada vez e retirar-lhes as presas. Artesanatos de marfim ele gostava de fazer, enquanto não organizava nova expedição para nova caçada e o mais gozo adrenalino do perigo e a novíssima comemoração em meio a gritos, risos e pedaços de marfim junto a poças de sangue mais novo. (Cunha, 2011, p. 214).

Aqui, há a delimitação do problema, justificado pelo ímpeto da vontade e sustentado pela satisfação comemorativa. Ainda, independentemente da inserção de valores éticos, é claro que o caçador, usufruindo de seus benefícios de dominante, não fere a outra espécie, necessariamente, por ódio a ela, mas, sim, por vontade de se reiterar em um lugar de significação e potência, de força merecedora, de adornos memorativos de sua própria existência no mundo. Temos, então, experimentações de recuperar ou separar as relações entre o que é humano e o que não é, quando o ato de matar aproxima o homem do estado de animalidade, tornando-o tão animal quanto o Outro.

Carol Adams, em 1990, propõe e discute uma análise mais apurada das ligações entre as lutas de gênero e o mercado do consumo, o que relaciona o patriarcado com as nossas práticas tidas como: de nutrição. Descreve o que chama a estrutura de *referencial ausente*, sendo o que, nesse contexto, separa a carne e o animal morto a partir do “produto final”. A função do referencial ausente é manter a carne separada de qualquer ideia de que ela era um animal e, no contexto do conto, as presas enquanto troféus.

Um dia, no momento orgástico do tiro certo entre os olhos do paquiderme, algo diferente aconteceu. Ouçam-me bem, vocês que me ouvem e escutam. No momento exato em que o animal tombou no solo, o homem muito rico que gostava de caçar elefantes e artesanatos fazer com suas presas, viu o que lhes direi que ele viu. Do olhar que se extinguiu, mas era firme na direção do bípede muito rico, lágrimas rolaram e rolariam mais, se o sangue da ferida não se misturasse ao silêncio do chão.

Não lhes direi o que aconteceu ao rico artesão matador de elefantes para conquistar o troféu das ricas aquelas presas. (Cunha, 2011, p. 214).

Vê-se que há um hiato temporal, uma brecha de espaço demarcada esteticamente no texto que indica uma fenda entre o momento da morte (do animal) e renascimento (do homem-animal). Porém, apesar da interpretação possível, os preenchimentos de referenciais simbólicos não se esvaziam, visto que, em uma categoria meramente científica, o bípede adornou seu vazio, colocado em uma categoria quase que igualmente nula, animalesca e com grande possibilidade de apreensão social, isso é afirmado com a sequência da narrativa que segue após outro hiato: “Eu os deixo, meus ouvintes, com as (im)possíveis respostas para o enigma existencial que me, nos, vos atormenta.”, desordenando a linguagem ficcional ao seu valor coletivo, filosófico:

É possível ou não que no fundo de cada um de nós, de vós, de vocês ou de ninguém ou talvez de alguém esteja oculto e guardado embaixo de infindáveis chaves o insondável desejo de caçar elefantes?

E matar? (Cunha, 2011, p. 214).

Não cabe a nós, neste momento, responder, significar ou tentar ordenar indagações que foram construídas para desordenar o contexto narrativo e extrapolar os limites da linguagem, mas é certo que, nessa narrativa, a figura animal, dessa vez, representada por um mamífero dócil, conhecido por sua longevidade e cultuado como sagrado em diversas culturas, carrega, consigo, valor maior do que as presas de marfim, como material puro do sistema ou como figura que, por meio de seu sangue, limpa a insignificância do sujeito homem ante a força potencial da natureza. E é neste contexto que a literatura continua funcionando como uma voz denunciativa à violência contra as espécies, mas, também, contra nossa própria existência, na medida em que a falta de um crivo ético constrói sujeitos moralmente corrompidos, sem sensibilidade e sem afeto, afinal, como discorre Safatle (2016), essa concepção molda um viver social pelo fato de direcionar nossos desejos e pulsões.

Essa concepção remete a uma falha no sistema de normas e valores que regulam o laço social que, no Simbólico, deveriam estruturar o desejo e a relação entre os sujeitos. Aqui, percebe-se uma potencial fragilidade do discurso ético, que permite o surgimento de sujeitos “moralmente corrompidos” e guiados por uma lógica que não respeita o outro e não se aproxima da ideia de uma cultura que integra. Tal crítica direta às formas contemporâneas de racionalidade e exploração aproxima-se de um gesto analítico que evidencia como aquilo que é colocado na posição de inferior – corpos, territórios, animais, espécies não dominantes – só se torna socialmente aceitável quando é desafetado, separado de sua condição de vida e convertido em objeto de consumo. No interior do capitalismo tardio, essa lógica se irradia ao naturalizar práticas de violência sob a aparência de necessidade, progresso ou gosto individual, assim, essa operação de apagamento, encontra ressonância direta no conto de Helena Parente Cunha, em que a caça ao elefante é narrada como ritual de dominação e troféu. O gesto extremo do disparo – “no momento orgástico do tiro certo entre os olhos do paquiderme” (Cunha, 2011, p. 214) – explicita a fusão entre prazer, poder e violência, revelando a dimensão libidinal da exploração.

No entanto, é, justamente, quando o referencial ausente falha, que a narrativa se transforma e o olhar do animal, firme e dirigido ao caçador, as lágrimas que escorrem antes de se misturarem ao sangue, demonstram a cena no campo da afetividade e da alteridade. O corpo explorado volta a significar, rompendo a separação entre objeto e vida, o que permite que essa análise considere as inscrições da afetividade mais amplamente nesta obra. Ao recusar explicar o destino do “rico artesão matador de elefantes”, o conto mobiliza o foco da punição moral para a fratura simbólica do gesto. O que se impõe é a irrupção de um resto irreduzível – um olhar,

uma lágrima – que torna impossível a plena neutralização da violência. E, ainda, atua como espaço de reinscrição do sensível, devolvendo afetividade àquilo que o regime de consumo insiste em transformar em coisa. Ao fazê-lo, tensiona as hierarquias além das tipologias de gênero, entre humanos e não humanos e, ainda mais, os modos contemporâneos de vida que se sustentam pela exploração contínua de tudo aquilo que pode ser convertido em produto, troféu ou mercadoria, assim como o lugar habitado pelo feminino e seu discurso.

Neste sentido, o que podemos compreender é que, desde registros primordiais, o homem vem sendo o lobo do homem, em uma referência a Hobbes (1588-1679), mas o que retira, de si, seu magnetismo afetivo não é somente a violência direcionada às outras espécies, concreta, nítida, e, sim, o seu ataque velado a si mesmo. Neste viés, as mulheres são, também, elefantes dos homens e, mais do que isso, de uma cultura opressiva. Desse lugar imaginário, os animais não humanos são usados para denunciar a opressão que vivem alguns grupos da sociedade que não pertencem aos grupos parecidos aos do personagem da narrativa, tais como as mulheres, as crianças, as classes sociais mais baixas, as majorias que são, por vezes, reduzidas... conferindo, à essa literatura, documentação histórica da construção de sujeitos menos valorizados.

Adams (1990) ainda argumenta a respeito da sobreposição discursiva de representações culturais dos animais, da natureza e, conseqüentemente, das mulheres; tal leitura parte da possibilidade de uma interpretação de consciência ecológica e social que possibilita, além do entendimento da nítida justaposição das espécies, o entendimento de que a natureza, e tudo que faz parte dela, associa-se à forma como o sujeito lida com sua própria face, vezes pelo afeto, vezes com o afeto e vezes pela falta dele. É certo que a busca pela subjetividade, por vezes, alcança o espaço do reconhecimento territorial, da luta de forças, mas o poder ideológico buscado é aquele que visa integrar o sujeito em uma escala superior de poder e dominação, de liberdade por meio da castração de outras identidades.

A aproximação entre as reflexões de Carol Adams e Slavoj Žižek permite compreender, por vias distintas e complementares, os mecanismos contemporâneos de normalização da violência no interior do capitalismo. Ao descrever a estrutura do referencial ausente, Adams (1990) explora como a exploração se sustenta pela dissociação entre produto e vida, apagando a materialidade do corpo explorado e neutralizando a violência implicada em seu consumo. Žižek (2014), por sua vez, contribui para essa leitura ao deslocar a análise do campo ético imediato para o plano estrutural, mostrando como a violência mais eficaz é aquela que se apresenta como parte da normalidade e do funcionamento regular do sistema. Em vista disso, a afetização de o que é socialmente colocado como inferior – animais, corpos subalternizados,

territórios explorados – opera como ponto de falha da própria engrenagem simbólica que sustenta o gozo e a indiferença, sem a engrenagem da empatia moral.

Quando o apagamento não se completa, quando aquilo que deveria permanecer invisível retorna sob a forma de olhar, resto ou excesso, o sistema se desorganiza momentaneamente. De acordo com Žižek, “Há uma violência que sustenta o próprio funcionamento normal do nosso sistema político e econômico. Essa violência não é percebida como tal justamente porque constitui o pano de fundo invisível daquilo que experimentamos como normalidade” (2014, p. 10), assim, essa literatura, ao reinscrever esse retorno do sensível, torna-se habitat de tensão entre as formas contemporâneas de vida, consumo e exploração, revelando como o desejo é capturado, regulado e, por vezes, tensionado por aquilo que resiste à sua completa neutralização.

De acordo com Krenak (2019), refletir sobre sustentabilidade é compreender um mito criado pelas indústrias e corporações como um mascaramento ao assalto da natureza que só pode ser assimilada quando reconhecida por uma luta que é do outro, mas é, também, individual, ou seja, “Devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo” (Krenak, 2019, p. 69). Assim, o homem (no sentido da humanidade, mas, também, de marcador de gênero) como medida das coisas não é mais autossustentável, talvez nunca tenha, verdadeiramente, sido, contudo, em um convencimento geral, esse indício se dá, justamente, porque a espécie tende a extrapolar o limite existencial de todas as outras espécies vivas que fazem parte de um mesmo sistema de sustentação. Por vezes, busca, repetidamente, racionalizar o não racional, haja vista que não racionaliza o que seria, naturalmente, racional, já que, evidentemente, a humanidade não habita seu inconsciente (*in*, do prefixo latino de negação) de manifestação do desejo, contudo, essa dinâmica de dominação a afasta da noção de instinto de pertencimento, da sobrevivência coletiva.

Por essa razão, realizar leituras que proporcionam um gesto de transgressão ao cânone é um papel necessário para mulheres, como no caso da narrativa do miniconto, que aprofunda a compreensão dessa ruptura, em estrutura, de como nosso tempo, costumes e organizações com uma tradição herdada constroem a manifestação do desejo. Assim, “é sobre o *hoje* que a mulher se debruça, muito consciente de que tal como esse “hoje” foi forjado no *ontem*, mas também o *amanhã* está sendo forjado no “hoje”, que lhe cabe viver e transformar.” (Coelho, 1999, p. 12).

A partir desse gesto inicial, *Falas e falares* sugere uma mudança na economia afetiva anteriormente observada, e essa reconfiguração pode ser compreendida à luz da articulação da linguagem. Em continuidade com a perspectiva lacaniana, o sujeito permanece tomado pela falta e pela mediação simbólica; no entanto, a forma narrativa indica uma menor rigidez na fixação desses lugares, pois a perspectiva afetiva contínua torna legível uma mobilidade na relação entre sujeito, outro e mundo; e é a própria materialidade da linguagem que reforça esse movimento. Como observado na caracterização geral da coletânea, a escrita se constrói por meio de fragmentos, apesar de possuir narrativas mais longas e com mais reposicionamentos de sintaxe, organização e fluxos e imagens sensoriais, em que o sensível emerge como reverberação da construção de si, para tanto, essa escolha formal produz uma experiência de leitura em que o sentido exige, do leitor, um posicionamento mais ativo diante das lacunas e repetições.

Nesse contexto, narrativas como “O caçador de elefantes” sustentam a permanência de estruturas de dominação que constituem o campo simbólico, mas o fazem por meio de uma estratégia que desestabiliza a linearidade narrativa e interpela diretamente o leitor. Esse miniconto ilumina como a obra introduz, de maneira mais recorrente do que em *Cem mentiras de verdade*, experiências em que a relação se mobiliza na convivência efetiva e nas práticas situadas. Paralelamente, emergem momentos em que a escrita tensiona ainda mais os limites da mediação simbólica, aproximando o afeto de uma dimensão sensível e corporal; nessas passagens, a linguagem se torna mais rítmica e imagética, sugerindo formas de integração que rompem com a organização em torno do outro ou da norma, em uma relação mais direta com a realidade referencial da escrita.

Esse conjunto de movimentos prepara a leitura dos minicontos que serão analisados nas subseções seguintes, as quais ampliam o repertório afetivo da coletânea em direções ainda não percorridas nesta pesquisa. Contos como “E os elefantes brancos?”, “Cotovelos”, “Vizinhança”, “A menina e o pombo” e “A filha grávida”, entre outros, aprofundam as tensões já identificadas e introduzem novas configurações do afeto. Ora pelo humor e pela ironia, ora pela ausência e pelo silêncio, ora pela violência simbólica que permeia o corpo infantil e feminino, o que se mantém, atravessando personagens, registros e eixos, é a permanência da lógica patriarcal como estrutura de fundo: mesmo quando o texto abrange cenas cotidianas ou banais, o que se organiza, no nível simbólico, é a mesma assimetria que regula o desejo, distribui o reconhecimento e determina os lugares possíveis de cada inscrição.

Em 1985, a fragmentação formal respondia à dificuldade de narrar a transição entre regimes autoritários e processos de abertura, em 2011, essa fragmentação se cria em um cenário em que as formas de dominação persistem, contudo, obrigadas ao convívio com a inscrição de um sujeito mais fragmentado (entre discursos). Assim, *Falas e falares* é integrado como continuidade e inflexão do projeto literário de Helena Parente Cunha, pois a autora mantém o interesse pelas formas de captura do desejo e pelas tensões que ultrapassam a experiência feminina. Essa inflexão dialoga diretamente com sua produção teórica, especialmente quando demonstra que as imagens e experiências do feminino são marcadas por realocamentos históricos e simbólicos. Tal mudança, portanto, apesar de não implicar em uma total dissolução das estruturas normativas, articula sua reconfiguração, indicando uma forma de estabilização em que o sujeito continua invadido pelo Simbólico, inscrito em seu campo, porém com maior possibilidade de articular outras inscrições no próprio campo da experiência empírica.

Contudo, contos como “Fofurinha do papai” mantêm ativa a lógica de captura simbólica, esclarecendo a permanência de estruturas patriarcais que organizam o mecanismo de desejo a partir da normatividade e da hierarquia. Nesses casos, o sujeito se constitui, novamente, em função do olhar do Outro, reiterando formas de reconhecimento que implicam submissão e idealização, visto que a presença dessas narrativas impede que se leia a obra como superação linear do regime anterior, reforçando seu caráter ambivalente. Paralelamente, emergem narrativas em que tal inscrição se reinventa ainda mais radicalmente, aproximando-se de uma dimensão sensível que não se organiza prioritariamente nem pela relação com o outro nem pela mediação simbólica. Em contos como “Três tempos simultâneos”, a experiência afetiva se demonstra em uma temporalidade ampliada, em que diferentes camadas da existência coexistem, sugerindo uma forma de integração que ultrapassa a linearidade do tempo e a centralidade do sujeito individual.

Esse conjunto de movimentos demonstra que o Eixo III, embora quantitativamente minoritário, mantém uma função estrutural decisiva, pois é ele que continua sustentando a possibilidade de pensar o encontro para além das formas de captura e das limitações do laço, funcionando como horizonte que reorienta a leitura dos demais contos. A economia afetiva da obra se torna mais nítida quando observada em sequência, pois a forma como diferentes narrativas fazem coexistir regimes distintos de inscrição do afeto é sustentada, diretamente, na materialidade da linguagem. Em “Ela e eles”, por exemplo, o regime se organiza a partir de uma repetição que clarifica a captura simbólica, mas também sua saturação. A sequência de imperativos – “mulher, me traga meu prato de comida, mulher lave minha camisa, mulher este

feijão está sem sal, mulher, venha deitar na minha cama” (Cunha, 2011, p. 37) – materializa o sujeito feminino em uma posição rigidamente determinada pelo Outro. No entanto, a resposta da personagem – “ela sorria e levava e lavava e temperava e deitava” (Cunha, 2011, p. 37) não se configura como simples submissão, mas como repetição que, ao se acumular, revela o próprio esvaziamento dessa estrutura.

A dinâmica se alarga quando o mesmo padrão é aplicado em outras relações dialogais – “mãe, eu já disse...”; “vovó, eu não quero...” – indicando que a captura reside em toda a rede simbólica, além do recorte conjugal. Ainda assim, a narrativa introduz fissuras: “ela não sorriu, mas” – e, posteriormente, o gesto decisivo – “não pegou a bolsa nem deixou a mesa posta, mas deixou o portão aberto e” (Cunha, 2011, p. 37). Tal construção do discurso final é o que marca uma ruptura performada no corpo da ação, mesmo que não declarada na narrativa. Em termos žižekianos, trata-se de um ponto em que a fantasia que sustentava a posição do sujeito começa a falhar, e não por qualquer confronto direto, mas por deslizamento da normalidade de um sujeito (mulher) que, mesmo sem abandonar a esfera normativa que a ajuda a sistematizar o registro do Simbólico, altera sua posição dentro dele, revelando a inconsistência da cena que organizava.

Se, nesse conto, a repetição expõe a saturação da norma, em “Passos”, o afeto se aloca em uma dimensão menos nomeável, emergindo na própria textura da linguagem. A narrativa se constrói por uma sucessão de variações (“passos”, “passinhos”, “passos grandes”, “passinhos piccolinos”) em que o sentido, novamente, não se fixa em uma cadência simples, pois se distribui no ritmo, na sonoridade e na repetição. Além disso, é possível compreender, também, a ausência de um referente estável – “Quem anda? Quem para?” (Cunha, 2011, p. 35-36) – que transfere a leitura do campo da representação para o da experiência dos passos “Lacônicos. Manhosos. Passssos abrangentes. Passssinhos vaporosos. Amassados e semeados na madeira pulsante do assoalho. Evanescências. (Cunha, 2011, p. 35-36). A economia sensível se manifesta como atmosfera, como presença difusa que se vive no espaço e no corpo. Aqui, é possível, então, articular a leitura, novamente, com Sara Ahmed, em que o afeto se constitui como mecanismo de orientação, se diferenciando da estrutura que se relaciona de forma fixa a um objeto.

A indeterminação da cena impede sua captura total pelo Simbólico, aproximando o conto de uma dimensão que se sustenta ao não se estabilizar. O adormecer final, demarcado textualmente em “Adormeço”, suspende a cena, mantendo a relação em estado de reverberação. Essa abertura convive, no entanto, com a persistência de estruturas normativas, como se observa

em “Fofurinha do papai”. A cena narrada, que parece afetiva em: “minha bebezinha, minha lindinha do papai” (Cunha, 2011, p. 31) revela, progressivamente, seu caráter duplo quando se explicita que a “fofurinha” é, na verdade, “a cachorrinha do papai” (Cunha, 2011, p. 31). Essa construção produz um efeito de estranhamento que amplifica a lógica fantasmática da modulação afetiva, pois o cuidado e a ternura se dirigem a um sujeito não humano. Por outro lado, em “Três tempos simultâneos”, a relação se refaz em uma lógica de coexistência que subverte a linearidade temporal, pois há a presença simultânea de diferentes gerações, e isso culmina na imagem coletiva: “a avó, a filha e a neta, no embalo da tarde e no ritmo de seus namorados” (Cunha, 2011, p. 39) de mulheres que partilham um mesmo campo de experiência da personagem.

Nesse caso, tal configuração rompe com a ideia de progressão e aproxima-se de uma temporalidade potencializada, em que o enlace se organiza, em partes, como sucessão, contudo, principalmente, como sobreposição. Em diálogo com Benjamin (1987), trata-se de um tempo saturado de presença, em que diferentes momentos coexistem no mesmo agora. O vínculo, ali, se estrutura pela forma de partilha que circula o tempo. Nesse conjunto, torna-se possível compreender que a obra opera por uma reorganização dos regimes afetivos: a captura simbólica persiste, mas deixa de ser dominante; o vínculo com o outro concreto ganha centralidade e as experiências de integração sensível, embora minoritárias, continuam a perpassar a escrita como possibilidade. Em outros termos, o sujeito permanece estruturado pela linguagem e pela falta, mas a menor fixação em posições determinadas permite maior mobilidade do desejo que permite a inscrição do sujeito em uma ordem social. Já em chave žižekiana, essa mobilidade demonstra uma reconfiguração na estrutura da fantasia, classificando fissuras que tornam visível sua inconsistência.

Assim, *Falas e falares* redistribui o discurso de minicontos, o que demonstra, ainda que em diferentes formatos de narrativas das formas de afeto que coexistem e se tensionam, uma transformação histórica que se matricula tanto nos temas quanto na própria forma da escrita.

3.4.2 Leitura lacaniana das narrativas e deslocamentos históricos

A obra de 2011 retoma os pressupostos teóricos já estabelecidos – desejo como efeito do Outro, afeto como sintoma da estrutura, linguagem como campo de falha e excesso – e os coloca à prova em outro contexto histórico e formal. O que se busca observar, além de possível repetição dos regimes afetivos identificados em *Cem mentiras de verdade*, são os seus

deslocamentos; o que muda na economia simbólica quando a escrita se torna mais fluida, mais oral, mais porosa à experiência cotidiana?

Nessa perspectiva, a disposição sensível é tratada como efeito da inscrição do desejo na linguagem e de sua relação com a falta. O que as narrativas de *Falas e Falares* tornam visível é a maneira pela qual a afetividade circula como sintoma da estrutura ora aderindo às exigências do Outro ora se redirecionamento em direção às zonas de fratura em que o Simbólico falha em alguma estrutura (em sua função de articular e mediar a realidade concreta). A leitura lacaniana privilegia, portanto, a observação de como a linguagem literária encena o desejo em sua dimensão estrutural, permitindo compreender cada conto como um arranjo singular entre lei, gozo e resto. Esse enquadramento orientará as análises seguintes, nas quais os eixos já delineados serão retomados de forma mais sintética, a fim de caracterizar as regularidades e mudanças na economia simbólica da obra.

Como já determinado, o ano de 2011 situa *Falas e falares* em um contexto histórico distinto do livro anterior, mas os circuitos afetivos que os minicontos formalizam não são, simplesmente, novos, eles são, no sentido de Glissant (2005, p. 22), “crioulizados”: produtos imprevisíveis do encontro entre heranças simbólicas e formas emergentes de vínculo. A comparação com *Cem mentiras de verdade* (1985) revela, de certa forma, uma reconfiguração do modelo documental escrito. O Eixo I torna-se predominante em 2011, já que o afeto se organiza, mais frequentemente, na convivência cotidiana com o outro concreto, contudo, o Eixo II não desaparece, longe disso, reaparece transformado, menos como captura violenta e mais como ironia estrutural, como em “Calmíssimamente” (Cunha, 2011, p. 111), onde a contenção se mostra enquanto construção subjetiva de uma armadura. Essa transformação é, também, o que Safatle (2016, p. 38) chama de possibilidade de mudanças nas maneiras de afecção, assim, é possível compreender uma micropolítica dos afetos que a forma breve torna legível.

A recorrência de estruturas coordenadas, a ausência de pontuação tradicional e o uso exagerado de repetições produzem um efeito de continuidade que dissolve fronteiras entre ação, percepção e pensamento. Como já sugerido no prefácio da obra, trata-se de uma escrita que opera por “fluxos e melodias”, aproximando-se de uma lógica em que o enlace é performado pela linguagem.

Como demonstrado na figura, o Eixo I, mais recorrente, ocupa o primeiro plano da leitura por reunir o maior número de narrativas. Em “Calmíssimamente”, a construção do mecanismo se organiza por meio de uma linguagem que reproduz, formalmente, a própria condição subjetiva da personagem. A abertura do conto – “calmíssima, sim, sou assim, nada me

tira do prumo” (Cunha, 2011, p. 111) – já demonstra uma voz marcada pela estabilidade, pela linearidade e pelo controle de si. Já a ausência de pontuação tradicional, o uso recorrente das vírgulas e o encadeamento contínuo das orações produzem um fluxo sintático que reduz rupturas entre descrição, pensamento e ação. A narrativa avança como superfície contínua, acompanhando a imagem cuidadosamente construída pela personagem: “a fala plana, o gesto contemplativo, o olhar liso sem ruga” (Cunha, 2011, p. 111).

A própria forma do texto performa esse estado de regularidade fazendo com que a experiência incorporada se inscreva diretamente na organização da linguagem. A profissão da personagem amplia essa dimensão simbólica, pois, ao afirmar que ela é “revisora de textos para editoras, não deixa passar uma vírgula, um acento, uma preposição na regência verbal” (Cunha, 2011, p. 111), o conto aproxima linguagem e subjetividade, já que o trabalho de revisar, corrigir e controlar a escrita se projeta sobre a maneira como a personagem organiza a própria existência. O cuidado excessivo com a norma gramatical ecoa na construção de uma identidade marcada pela contenção, pela previsibilidade e pela manutenção de uma imagem sem fissuras aparentes. Nesse ponto, a leitura se aproxima da formulação lacaniana segundo a qual o sujeito se estrutura em torno de identificações imaginárias que produzem efeitos de unidade e coerência. A personagem sustenta, para si e para o outro, uma imagem de completude organizada, continuamente reiterada por seus gestos, por sua aparência e pela própria cadência da fala.

Essa lógica aparece de maneira ainda mais intensa na longa descrição da bolsa. O trecho em que a narrativa enumera “esta bolsinha para moedas, esta carteira para notas, a outra para os talões de cheques, esta pequena para os cartões de crédito, a nécessaire para a maquiagem, outra bolsinha para as chaves” (Cunha, 2011, p. 111) cria um efeito de acúmulo que muda a atenção do leitor para a necessidade de ordenação minuciosa dos objetos e a repetição das estruturas coordenadas junto das insistências na harmonia cromática – “todas da mesma cor da bolsa grande” (Cunha, 2011, p. 111) – revelam uma subjetividade que busca estabilizar o mundo por meio da classificação e da coerência estética. A bolsa passa a funcionar como extensão simbólica da própria personagem: compartimentada, organizada e, silenciosamente, regulada. O afeto, então, aparece ligado à administração cuidadosa da superfície da vida cotidiana, em uma tentativa constante de manter a estabilidade da imagem construída.

A contingência irrompe quando a narrativa introduz o assalto: “o quê?, um garoto?, um assalto?, o caco de vidro pontiagudo ameaçador, me dá a carteira ou arrebento este vidro na sua cara” (Cunha, 2011, p. 112). O episódio rompe, momentaneamente, a continuidade

contemplativa do conto e introduz uma cena marcada pela violência urbana, pela fragilidade social e pelo risco físico. Entretanto, a reação da personagem mantém a cadência que organizava o texto desde o início: “o gesto contemplativo se move, o olhar liso sem ruga não franze um fio” (Cunha, 2011, p. 112). A ameaça é absorvida pela estrutura subjetiva da mulher reinscrita na lógica do controle; então, o movimento permanece lento, calculado e regular, como se a própria linguagem impedisse o surgimento de uma ruptura mais abrupta.

Nesse ponto, a contingência (ou contato com uma fissura do Real) assume função decisiva para a leitura do conto, pois é o encontro com o garoto que introduz o Real enquanto elemento que desestabiliza a ordem previsível da cena, produzindo um acontecimento impossível de controlar integralmente. Contudo, a personagem reorganiza rapidamente esse excesso dentro da lógica imaginária que sustenta sua estabilidade subjetiva. Ao afirmar, no desfecho, “tirei as notas da carteira e as entreguei ao menino, eu não podia perder a carteira da mesma cor da minha bolsa, você não acha?” (Cunha, 2011, p. 112), o conto revela que a preservação da coerência estética possui valor simbólico maior do que a própria experiência traumática da violência. Por isso a carteira deixa de ser, apenas, objeto utilitário e passa a integrar o sistema de identificação da personagem, pois funciona como peça necessária para a manutenção da imagem organizada de si.

Contudo, a relação com o outro também se constitui de maneira particular nessa narrativa, já que o garoto surge como presença concreta da alteridade social, compondo o cotidiano controlado da personagem por meio da violência subjetiva e objetiva. Ainda assim, o encontro não produz abertura afetiva nem reconfiguração subjetiva profunda; ele é incorporado à mesma estrutura que organiza o restante da experiência. O menino permanece, parcialmente, apagado pela centralidade da percepção da personagem, enquanto o foco da narrativa se desloca para a preservação da ordem interna de sua imagem. A alteridade aparece, portanto, mediada por um circuito subjetivo fortemente organizado em torno da autorregulação e da manutenção simbólica da estabilidade.

Sob o viés dessa crítica feminista materialista, essa construção também permite pensar a relação entre subjetividade feminina, controle e performance social, já que a personagem encarna uma forma de feminilidade marcada pela discrição, pela contenção e pelo refinamento silencioso, porém, a ausência de excessos visíveis, a moderação dos gestos e a necessidade de coerência estética apontam para modos historicamente valorizados de comportamento feminino, especialmente em contextos sociais constituídos pela exigência de autocontrole e adequação, como a cristalização do riso contido. Neste caso, a narrativa também demonstra

como essa organização subjetiva produz estratégias de sobrevivência e circulação social, junto ao fato de limitar formas mais abertas de elaboração afetiva.

Assim, “Calmíssimamente” inscreve-se no Eixo I porque a experiência afetiva permanece ligada à convivência social e ao encontro com o outro concreto, ainda que essa relação apareça cortada por mecanismos de contenção e organização subjetiva. O afeto circula na superfície da linguagem, nos objetos, nos gestos e na tentativa permanente de manter uma imagem estável diante das contingências do mundo.

Se “Calmíssimamente” formaliza o afeto como armadura (a contenção que protege e que, ao proteger, também aprisiona), “E os elefantes brancos?” descentra esse registro para um polo oposto do afeto como excesso visível, como transbordamento cômico e, ao mesmo tempo, profundamente situado. O conto se organiza como um fluxo contínuo de vozes dentro de uma loja mínima em época de festas – balcão, vitrines, compradores, vendedores, transações, ruídos –, e é nessa compressão espacial que irrompe o “volumoso casal” com seus “portentosos sacos de pipocas” (Cunha, 2011, p. 67). A linguagem performa o que descreve, ou seja, a sintaxe acumula gestos, falas fragmentadas e mercadorias em uma cadência que imita o burburinho do comércio até que a cena seja interrompida pelo choro da mulher diante do elefantezinho de marfim – “quando é que nós vamos voltar para a Tailândia?” (Cunha, 2011, p. 67).

O humor do conto, de certa forma, acopla a emoção e torna-se veículo pelo qual ela se torna compreensível, pois o choro “em alto volume”, as pipocas pelo chão, o marido que “sorri em rápido volume” e planeja a surpresa em cochicho, tudo isso constitui uma cena afetiva que se organiza pela cumplicidade doméstica e pelo desejo compartilhado de retorno. Trata-se do que Winnicott (1975) descreveu como o espaço potencial do brincar; uma zona intermediária entre o eu e o mundo, onde os objetos – aqui, o elefantezinho de marfim – funcionam como condensadores afetivos de experiências que excedem sua materialidade; o elefante de marfim, que é uma lembrança da Tailândia é, também, o objeto suporte de um projeto de vida partilhado, de uma promessa que o casal mantém viva pela repetição do gesto de procurá-lo. A informação encerrada entre parênteses duplos no final do conto: “((eles participam com outros voluntários da expedição salvadora dos elefantes brancos ameaçados da extinção iminente))” (Cunha, 2011, p. 67) opera como virada formal decisiva, pois o que parecia sentimentalismo de consumo revela-se prática de cuidado coletivo, então, o afeto do casal, longe de fechar-se sobre si mesmo em um círculo fechado, transborda para a responsabilidade com outras espécies, numa lógica

que Donna Haraway (2016) nomeou como “fazer parentes”⁷ – a extensão dos laços de cuidado para além das fronteiras da família humana, como forma de habitabilidade do mundo.

Lido em contraste com “O caçador de elefantes”, o conto inverte cada elemento, pois, apesar de tratarem da mesma espécie, o registro se mostra diferente, voltado à linguagem da preservação, e não da dominação; o prazer, portanto, deixa de ser violento, pois se configura em experiência partilhada; e o marfim que, no outro conto, era troféu, aqui, é objeto de nostalgia e vínculo. O que Helena Parente Cunha monta, ao colocar os dois contos na mesma coletânea, é uma cartografia das relações possíveis entre a humanidade e sua realidade externa, e, por extensão, a relação entre sujeitos e mundo, em que a diferença é, também, uma estrutura do desejo.

Para finalizar a leitura deste eixo, apresentaremos, ainda, o “Ano Novo” (Cunha, 2011, p. 33-34) dedicado a Johannes, que situa-se em um espaço fora do cotidiano habitual da coletânea: uma pequena igreja alemã, no inverno, na virada do ano. Essa transferência geográfica, contudo, não é acidental, visto que retira os sujeitos de seus sistemas simbólicos de origem e os coloca num espaço de suspensão, em que o silêncio se torna, ele mesmo, o regime afetivo dominante. A narradora registra: “No silêncio palpável, qualquer palavra era excesso incompatível” (Cunha, 2011, p. 33) e a linguagem cede lugar ao corpo “os agasalhos não nos impediam de perceber nossos corpos calados”, neste ínterim, o afeto circula por meio do contato físico mediado pelo frio e pela luz das velas. É nesse ponto que a leitura žižekiana, novamente, se torna produtiva. Para Žižek (2010), o sujeito só encontra o outro de forma plena quando a mediação simbólica falha momentaneamente, quando o grande Outro recua e o Real do encontro se impõe. O silêncio compacto da igreja, que “não se deixou atravessar pelos foguetes saudando o ano novo” (Cunha, 2011, p. 33), é essa suspensão, já que o ritual festivo, com toda a sua carga simbólica de celebração coletiva, permanece do lado de fora, incapaz de penetrar o espaço do encontro. O que existe, dentro do vínculo não nomeado (não há declaração, não há explicação da relação entre os três), é uma forma de presença que se sustenta na proximidade dos corpos e no tremor das velas.

A chegada do homem encostado no poste introduz a contingência: “Era um homem escondido no sobretudo e no chapéu e na escuridão do gesto parado” (Cunha, 2011, p. 33). O Real irrompe na cena de flutuação em “despencamos na realidade turva” e é, somente a partir

⁷ O conceito de *making kin* – traduzido aqui como “fazer parentes” – é central em Haraway (2016) e designa a prática de ampliar os laços de cuidado e responsabilidade para além da família humana nuclear, incluindo outras espécies, organismos e entidades não humanas como parte de uma rede de pertencimento e habitabilidade do mundo. Tradução nossa.

disso, que o afeto se converte em ato. A narradora registra, com precisão sintática, a distribuição dos gestos: “Ela, vamos convidar para nossa ceia. Ele se move até aquele outro ele” (Cunha, 2011, p. 33). O pronome multiplicado em ele, em que aquele outro ele recusa a nomeação e mantém o encontro no registro da alteridade pura, sem identidade fixada, marca a sequência que se segue: “Ele se aproxima. Ele é empurrado por ele. Ele se afasta, ele se ergue do chão, ela retira a neve do sobretudo dele, eu retorno para mais eu em mim” (Cunha, 2011, p. 34). O gesto de retirar a neve do sobretudo é o afeto em sua forma mais elementar, é um cuidado sem reciprocidade garantida, atenção ao corpo do outro sem expectativa de resposta. Trata-se, portanto, de um ato que excede o cálculo simbólico, sem troca, sem reconhecimento e sem integração do estranho à ceia como gesto bem-sucedido. O conto encerra com os três personagens caminhando “nos restos do silêncio esgarçado” e a ceia posta entre velas acesas, numa casa “fria e ausente”, cristalizando a afetização sem uma harmonia coerente, contudo, ao persistir na possibilidade do que ainda não foi absorvido, preserva as relações tangenciadas.

A passagem do Eixo I para o Eixo II explicita um realinhamento importante na organização das relações dentro da coletânea. Em “Calmíssimamente”, a contenção subjetiva aparecia associada as formas internalizadas de autorregulação e manutenção da imagem, no conto seguinte, a presença do grande Outro torna-se mais explícita, organizando o desejo a partir de normas sociais, expectativas de reconhecimento e modelos de adequação. A relação com o outro concreto permanece presente, mas, progressivamente, cruzada por dispositivos simbólicos que antecipam os lugares possíveis do sujeito. Nesse movimento, a obra aloca a experiência afetiva da convivência cotidiana para formas mais explícitas de captura simbólica, nas quais o desejo passa a operar em estreita relação com as exigências do campo social.

Em “A menina quer ser modelo?”, essa captura se manifesta já na própria estrutura do discurso. A abertura do conto: “Desde os cinco anos eu preparo minha filha para ser modelo” (Cunha, 2011, p. 99) introduz uma temporalidade marcada pela antecipação e pela preparação contínua do corpo infantil para um ideal futuro. O fluxo verbal ininterrupto, construído por coordenações sucessivas e pela ausência de pausas mais rígidas, produz um efeito de aceleração discursiva que acompanha o excesso de projeções da mãe sobre a filha. A sintaxe acumula atividades, prescrições e justificativas: “balé, ginástica, dança de salão, dieta controlada” (Cunha, 2011, p. 99), fazendo com que o corpo da criança apareça, constantemente, submetido a processos de modelagem e vigilância.

A recorrência da expressão “desde os cinco anos” (Cunha, 2011, p. 99) funciona como eixo de sustentação simbólica da narrativa, uma repetição que produz um efeito quase

ritualístico, reiterando a ideia de que a formação da menina depende de um investimento contínuo sobre seu corpo, sua imagem e sua performance social; contudo, a infância deixa de operar como espaço de experimentação subjetiva e passa a ser organizada como etapa preparatória para a inserção futura em um mercado de visibilidade e reconhecimento. Essa transposição é o que explicita aquilo que, em “Calmissimamente”, aparecia de forma mais internalizada: a presença de um campo simbólico que regula o sujeito por meio de expectativas de adequação, controle e reconhecimento.

O próprio discurso da mãe demonstra a internalização dessas normas. Ao afirmar “nós temos que acompanhar as mudanças atuais, o sexo não é mais aquele tabu da era das avós” (Cunha, 2011, p. 99), a personagem mobiliza uma linguagem, aparentemente, progressista e contemporânea para justificar a erotização precoce da filha. O conto revela, com isso, uma dinâmica particularmente complexa de captura ideológica, pois o controle é articulado, também, a discursos de liberdade, preparação e modernização, que seriam opostos aos tradicionais da repressão ou violência objetiva. A menina é incentivada a “perder a timidez”, aprender a “posar” e desenvolver gestos de sedução “combinando com a inclinação da cabeça” (Cunha, 2011, p. 99), incorporando, desde cedo, códigos de performatividade feminina ligados ao consumo e à exposição do corpo.

A leitura aproxima-se, aqui, da formulação žižekiana segundo a qual a ideologia contemporânea opera de maneira mais eficaz justamente quando é vivida como escolha individual e desejo próprio. A mãe acredita agir em benefício da filha, repetindo continuamente que “cuida muito bem do futuro dela” (Cunha, 2011, p. 100). A captura simbólica se realiza através do afeto materno, reorganizando cuidado e violência dentro da mesma estrutura discursiva. O amor aparece articulado à adaptação do sujeito às exigências do campo social, tornando difícil separar proteção, ambição e controle.

Do ponto de vista formal, o conto também demonstra essa saturação simbólica na própria organização da linguagem, com o encadeamento contínuo das frases que impede pausas reflexivas mais profundas, produzindo um discurso que parece se justificar incessantemente. A fala da mãe se expande por acúmulo, como se precisasse reafirmar, continuamente, a legitimidade de suas escolhas. Entretanto, pequenas fissuras começam a emergir ao longo da narrativa: “ela tem uma febrezinha diariamente no fim da tarde” (Cunha, 2011, p. 100), “chora muito e acorda de noite com pesadelo” (Cunha, 2011, p. 100). Os sintomas físicos e emocionais da menina aparecem diluídos em meio às justificativas da mãe, quase absorvidos pela lógica organizadora do discurso da razão. A contingência irrompe de forma mais visível no telefonema

final: “desmaiou?, a febre é alta?” (Cunha, 2011, p. 100), pois o corpo da criança introduz um limite concreto à fantasia de controle absoluto, fazendo emergir sinais de sofrimento que escapam parcialmente à racionalização materna. Ainda assim, a reação da mãe reinscreve, imediatamente, o acontecimento na mesma lógica simbólica: “ela ficou nervosa, tudo isso é reação, medo de desfilar para representantes das grifes” (Cunha, 2011, p. 100). O sofrimento da filha é traduzido em linguagem funcional, subordinado ao desempenho esperado e à preparação para o futuro.

Sob essa perspectiva, o conto demonstra como os processos de socialização feminina continuam profundamente marcados por exigências de visibilidade, controle corporal e adequação estética, ainda que reorganizados sob discursos contemporâneos de autonomia e liberdade; o corpo infantil feminino aparece transformado em projeto, investimento e superfície de inscrição simbólica e a afecção maternal participa desse processo de maneira ambivalente, sustentando, simultaneamente, cuidado, expectativa e captura. O que expõe que as classificações dos regimes afetivos não podem exercer papel definitivo em uma formação que é, naturalmente, ambivalente. Assim, “A menina quer ser modelo?” aprofunda movimentos que já apareciam em “Calmíssimamente”, mas muda o foco da autorregulação subjetiva para formas ainda mais explícitas de normatização social em que o afeto deixa de circular, prioritariamente, como estratégia individual de estabilidade e opera, como em outros casos, como mecanismo de inscrição do sujeito em ideais coletivos de reconhecimento, sucesso e feminilidade.

Outro exemplo transversal desse tema é o miniconto “A filha grávida”, que, formalmente, é a narrativa mais fraturada do Eixo II; contudo, essa fratura constitui um gesto crítico preciso. O texto se organiza em três blocos distintos: uma abertura lírica em versos livres que narra o despertar erótico da jovem; uma sequência de perguntas sem sujeito identificável, dispostas em travessão; e um diálogo final entre mãe e filha que encerra o conto com um eufemismo violento. Essa estrutura tripartite performa, na própria forma, a fragmentação do sujeito feminino diante de uma situação em que a linguagem do cuidado e a linguagem da norma se tornam indistinguíveis.

A abertura lírica constrói a experiência do desejo da jovem por imagens de água e luz “acendido as águas daqueles olhos em faíscas de cristal líquido” (Cunha, 2011, p. 101), em uma sintaxe que mimetiza a própria instabilidade da experiência afetiva adolescente. A “miopia do súbito de repente” nomeia, com precisão irônica, o modo pelo qual o desejo se instala antes que o sujeito disponha de linguagem para nomeá-lo. Quando a sequência de perguntas emerge no discurso em: “você já fez dezoito anos?”, “você já pensou como vai contar a sua mãe?”, “e se

você fugir?”, “e se você tentar se matar?” (Cunha, 2011, p. 101-102), o texto não indica quem pergunta. Essa ausência de sujeito é a operação central do conto em que os questionamentos circulam como vozes do grande Outro que são internalizadas a ponto de dispensarem um emissor identificável. Nessa leitura, isso trata-se da ideologia em seu funcionamento mais puro, quando já não precisa de porta-voz porque habita o próprio espaço interno do sujeito (Žižek, 2011). As perguntas antecipam punição, fuga e morte antes mesmo que a gravidez seja anunciada, revelando que o campo simbólico já havia delimitado as únicas saídas possíveis para esse corpo.

Nesse sentido, o desfecho concentra a violência simbólica em uma única frase: “minha filha, vamos agendar a consulta para resolver quanto antes esta questão” (Cunha, 2011, p. 102). O eufemismo “resolver esta questão” é o momento discursivo em que a linguagem do cuidado materno e a linguagem da norma moral se fundem sem contradição aparente. A mãe age em nome do amor e, ao fazê-lo, apaga a filha como sujeito de desejo, reduzindo sua experiência à categoria de “questão” a ser administrada. O que o conto formaliza é exatamente o que Žižek (2014) descreve como violência sistêmica: aquela que não se apresenta como violência porque opera dentro das formas reconhecidas de cuidado, responsabilidade e proteção. A brevidade do conto é, aqui, seu instrumento mais afiado, pois a frase final sequer deixa espaço para elaboração, réplica ou luto, reproduzindo, na forma, o fechamento que a mãe impõe ao corpo da filha.

Contudo, nem sempre, as estruturas do regulamento do desejo são tão bem esclarecidas na narrativa, já que nos tratamos, também, de uma categoria que persiste em sua própria instabilidade. “A menina da calça rosa de bolinhas cor-de-rosa” (Cunha, 2011, p. 51-52) é o conto que, mais explicitamente, inscreve, na coletânea, a mobilização do objeto *a* como motor da narrativa. O enredo é, aparentemente, muito simples: uma tia busca, durante anos e em diferentes cidades, uma calça rosa de bolinhas cor-de-rosa para a sobrinha e, quando, finalmente, a encontra, com a menina já adulta, presenteia a sobrinha neta com ela, apenas, para descobrir que o objeto desejado era, na verdade, “uma calça cor-de-rosa de bolinhas rosa” (Cunha, 2011, p. 52). A inversão final das cores – rosa de bolinhas cor-de-rosa versus cor-de-rosa de bolinhas rosa – é a operação subversiva do conto.

Se o objeto *a*, na teoria lacaniana relida por Žižek, não é o objeto que se deseja possuir, mas aquilo que o desejo orbita sem jamais alcançar, o excesso irreduzível que o objeto empírico nunca consegue encarnar completamente (Žižek, 2008), a calça buscada, durante anos, funciona exatamente assim, em cada versão encontrada nas lojas, é rejeitada, porque nenhuma coincide

com o objeto fantasiado, independentemente de eventuais defeitos objetivos. A sintaxe do conto performa essa busca obsessiva pela acumulação de negativas (“nem aqui / nem lá / nesta loja nem / naquela não de nem”) (Cunha, 2011, p. 51), e a pontuação imita o ritmo do desejo que avança sem se satisfazer. O tempo passa, a menina cresce, recebe outros presentes ao longo da vida, o primeiro sapato de salto, o esquadro eletrônico de arquiteta, o bolo de casamento, e o objeto perdido permanece como presença latente, organizando, silenciosamente, a relação afetiva entre tia e sobrinha através das gerações.

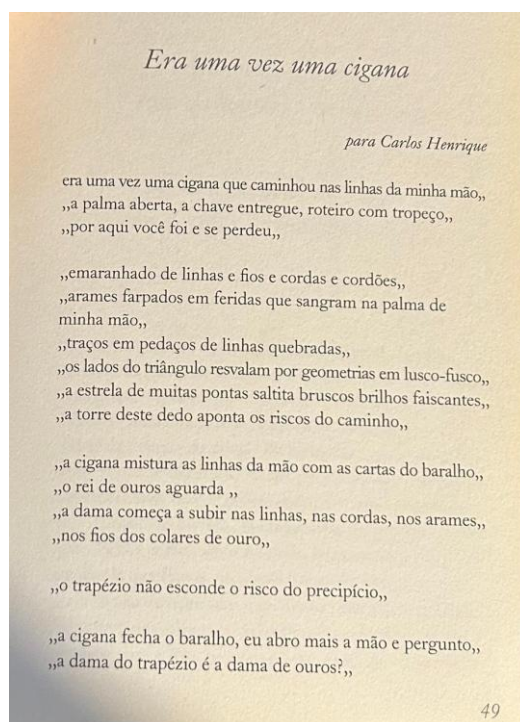
Quando a calça, enfim, aparece na vitrine, décadas depois, é comprada e entregue à sobrinha neta, mas o desfecho é o de insatisfação, de nova transposição, já que o objeto encontrado não é o objeto desejado, porque o desejo, ao longo de todo esse tempo, havia se refinado e diferenciado a ponto de produzir uma nova especificação que o objeto encontrado não cumpre. Por isso, essa é a demonstração mais econômica e mais precisa que a coletânea oferece do mecanismo do objeto *a*: o desejo, ainda com a posse, permanece, porque o que o sustenta não é o objeto, mas, sim, a falta que ele prometia preencher. A ironia de Cunha é leve e devastadora ao mesmo tempo, porque o conto, além de não dramatizar a decepção, simplesmente a registra na última frase, sem comentário, deixando que a inversão silenciosa das cores carregue todo o peso do argumento.

A partir dessas leituras, averiguamos que o conjunto dos contos do Eixo II em *Falas e Falares* confirma a permanência das estruturas de captura simbólica como problema histórico irresolvido, mas as formas dessa captura se diversificam ora operando pela linguagem do cuidado que apaga o sujeito ora pela preparação do corpo infantil como investimento futuro e, ainda, pelo próprio desejo que se sustenta, indefinidamente, na falta do objeto. O que persiste, em todos os casos, é o mecanismo žižekiano central, de ler a ideologia mais eficaz como aquela que habita as formas reconhecidas de amor, proteção e desejo, tornando-se imperceptível como estrutura de captura.

Outro exemplo da cristalização do Imaginário é a figura da cigana que circula *Falas e Falares* em três contos que se distribuem pelos diferentes eixos da coletânea, operando como um campo simbólico comum em que cada narrativa habita de forma distinta. “Era uma vez uma cigana” (Eixo II) inscreve a cigana como leitora do destino, aquela que interpreta as linhas da mão e distribui o futuro por cartas de baralho. Nesse conto, o afeto aparece atravessado pela lógica da predestinação e da captura: “a torre deste dedo aponta os riscos do caminho” (Cunha, 2011, p. 49), e a pergunta final “a dama do trapézio é a dama de ouros?” é o que suspende o sentido sem resolvê-lo, mantendo o sujeito preso à espera de uma interpretação que o grande

Outro detém. A cigana, aqui, é figura do Outro que sabe, uma posição que organiza o desejo da narradora em torno de uma revelação que nunca se completa, como a modulação circular que inscreve o eixo II.

Figura 8 – Miniconto “Era uma vez uma cigana”



Fonte: Reprodução de *Falas e Falares* (2º ed., 2012).

Contudo, “Coração cigano” e “Fantasia cigana”, ambos do Eixo III, reconfiguram esse registro. Em “Coração cigano”, a figura cigana deixa de ser externa ao sujeito e passa a habitá-lo como experiência sensível e musical. Assim, o conto se organiza inteiramente por perguntas: “eu?, quem?, quando?”, “quem sorri neste rodopio de saias?”, “quem partiu no rastro dos finos trinos?” (Cunha, 2011, p. 69-70), que, sem a busca de respostas concretas, performam a dissolução do sujeito no movimento da música e da dança. O violino, as saias em rodopio, as labaredas e os pés descalços na pulsação da terra articulam uma cena em que o afeto se organiza como experiência sensorial total, sem objeto identificável e sem demanda de reconhecimento. O único índice de perda está na pergunta final: “do cigano coração sobrevivido?” contudo, esse questionamento se formula como interrogação aberta, como resto não habitado, sem, necessariamente, anunciar alguma condição de luto pela perda. O sujeito que fala não sabe quem é no interior dessa música, e essa indeterminação é o que o conto preserva como valor.

“Fantasia cigana”, o mais breve dos três, intensifica esse movimento pela forma da elegia erótica. Escrito em segunda pessoa alternada (“eu sou no que fui”, “tu és no que foste”) constrói um encontro que existe somente no plano da memória e da imaginação: “a bailar na tua pele e no teu sopro e no teu fragmento” (Cunha, 2011, p. 83). A temporalidade é deliberadamente instável, pois o passado e o presente se fundem nos participios e nos verbos de estado, fazendo com que a experiência erótica circule como intensidade que o tempo não fixou. A fogueira e as salamandras que encerram o conto em “enxames de salamandras saltam das chamas e se soltam em setas” (Cunha, 2011, p. 83) produzem, então, uma imagem de desejo que se alimenta de si mesmo, que cresce pelo próprio movimento, sem objeto externo que o sustente.

Lidos em conjunto, os três contos ciganos montam uma cartografia do desejo que vai da captura pelo Outro que sabe (Eixo II) à dissolução do sujeito na experiência sensível (Eixo III), passando pela memória erótica que prescinde de interlocutor real. Essa progressão, mesmo que não linear na coletânea, permite uma leitura transversal que os conecta como variações de um mesmo problema sobre o que acontece com o desejo quando ele escapa, ainda que momentaneamente, das estruturas que o organizam e o nomeiam.

A passagem para o Eixo III desloca, novamente, a organização da circulação dos enlaces nas narrativas. Se, no Eixo I, as relações afetivas apareciam ligadas à convivência cotidiana e, no Eixo II, demarcadas pelas estruturas normativas do grande Outro, aqui, a experiência afetiva se aproxima de uma dimensão sensível em que corpo, tempo e mundo tendem a operar em continuidade.

Em “Jeremias na praia de Guarajuba”, essa reorganização do afeto já se manifesta na abertura do conto: “Caminho pelo chão de água e algas e conchas e escamas” (Cunha, 2011, p. 41). A sequência coordenada produz um efeito de continuidade entre os elementos da paisagem, dissolvendo hierarquias e aproximando corpo, natureza e percepção em um mesmo fluxo sensorial. A repetição do conectivo “e” impede separações rígidas entre os objetos descritos, fazendo com que a linguagem acompanhe o movimento da experiência corporal da narradora. O “chão” deixa de ser superfície estável e se transforma em matéria móvel e viva: “beira móvel de ondas sobre e sob meu passo derramado de brilho solar” (Cunha, 2011, p. 41) e, nesse interim, a sintaxe performa essa fluidez ao reduzir interrupções e manter o texto em desençaixe contínuo.

Ao longo da narrativa, a percepção sensível organiza a relação da narradora com o espaço e com os outros personagens. Seu Crispim, Jeremias, o coco verde, o brilho do facão,

as fibras da casca e o som das ondas participam de um mesmo campo perceptivo, em que os limites entre sujeito e ambiente se tornam menos rígidos. A experiência afetiva se estrutura mais na expectativa de reconhecimento do que em sua falta e passa a operar através da presença sensorial no mundo. Assim, a narrativa produz uma espécie de desaceleração contemplativa, marcada por imagens táteis, sonoras e luminosas: “o brilho do sol vai do fio afiado do facão às pontas dos artelhos meus e dele” (Cunha, 2011, p. 41) e descrições sobre o movimento do olhar.

Essa tessitura também inscreve a relação com Jeremias. Diferentemente das dinâmicas de captura simbólica observadas no Eixo II, o encontro com o animal se estabelece em equilíbrio, Jeremias aparece, inicialmente, como figura contemplativa: “os distantes olhos de Jeremias ignoram meu olhar inventado” (Cunha, 2011, p. 41). A expressão “olhar inventado” já proporciona uma suspensão parcial das formas habituais de reconhecimento imaginário, como se a relação com o animal escapasse, ainda que momentaneamente, das mediações mais rígidas da representação social. O campo relacional circula através da delicadeza dos gestos, do ritmo lento da cena e do compartilhamento da água de coco: “finalmente eu divido a placidez da polpa do meu coco verde com Jeremias” (Cunha, 2011, p. 42).

A linguagem amplifica essa experiência ao aproximar gesto, corpo e ancestralidade. O ato de beber o coco e alimentar Jeremias produz uma temporalidade expandida, que conecta presente, memória corporal e dimensão arcaica da experiência: “mais antiga é minha boca anterior às minhas datas mais remotas” (Cunha, 2011, p. 41). Nessa narrativa, o corpo surge como espaço de inscrição de uma memória sensível que antecede a racionalização do sujeito moderno, então, a boca, a mão, a língua e os gestos aparecem ligados a uma dimensão primordial do afeto, aproximando a narrativa de formas de presença menos organizadas pela lógica instrumental ou normativa, sem o olhar de (quase) nenhum outro. Sendo assim, essa configuração é uma manifestação de uma experiência em que o sujeito tensiona parcialmente a lógica da falta estruturante. Evidentemente, o conto não elimina a mediação simbólica, mas produz momentos em que ela parece menos capturado pela necessidade de estabilização imaginária ou pela demanda do grande Outro, contudo, a relação com Jeremias, com a praia e com os elementos naturais daquele espaço narrativo cria brechas em que a experiência afetiva se aproxima de uma presença compartilhada no mundo. Há, aqui, uma formalização do sensível que realoca temporariamente o sujeito da centralidade narcísica e das exigências de reconhecimento social.

Ao mesmo tempo, a narrativa mantém uma dimensão profundamente corporal. Isso é visto em momentos como quando a mão da narradora aparece, repetidamente, como espaço de

encontro: “a trêmula polpa no fundo de minha mão em arco” (Cunha, 2011, p. 42), “a curva aberta de minha mão primordial” (Cunha, 2011, p. 42) são demonstrações do corpo que funciona como superfície regulada socialmente e operada como lugar de experiência compartilhada, por isso, a ternura emerge nos pequenos gestos, na repetição delicada dos movimentos. Tal reorganização afetiva também possui implicações importantes, pois a personagem feminina já não aparece definida, prioritariamente, pela adequação social, pela vigilância do corpo da expectativa de reconhecimento externo. Sua experiência se constitui na relação sensível com o espaço, com o tempo desacelerado e com formas não hierárquicas de convivência, pois a narrativa produz uma abertura para modos de subjetivação menos centrados nas exigências normativas da feminilidade contemporânea.

Dessa forma, “Jeremias na praia de Guarajuba” mostra como o Eixo III efetiva a narrativa do afeto para experiências de integração sensível, enquanto a linguagem acompanha esse movimento ao construir uma sintaxe fluida, imagética e contínua, em que memória e presença se articulam em uma mesma corrente narrativa. A experiência afetiva organiza-se, ainda, pela falta, pela captura simbólica ou pela manutenção da imagem de si, mas é também mediada pelas formas de presença compartilhada que tensionam os limites tradicionais da subjetividade.

Ao longo dos três eixos, torna-se possível perceber que a obra de Helena Parente Cunha constrói diferentes regimes de inscrição afetiva que marcam linguagem, corpo e historicidade. No Eixo I, a inscrição emocional se organiza na convivência cotidiana e nas relações concretas com o outro; no Eixo II, emerge a captura simbólica do desejo pelas normas sociais e pelas exigências do grande Outro; e, no Eixo III, surgem experiências de integração sensível que tensionam, parcialmente, a lógica da falta e da normatização. Em todos os casos, a linguagem participa ativamente da produção desses efeitos, fazendo com que forma e força operem de maneira inseparável. A análise confirma, assim, a hipótese central desta pesquisa: a de que o afeto, na literatura de Helena Parente Cunha, constitui um operador estrutural capaz de reorganizar a narrativa, a subjetividade e os modos de representação do feminino contemporâneo.

3.4.3 Inversão crítica: da mulher inventada ao sujeito inscrito

Em *Mulheres inventadas*, Helena Parente Cunha analisa que “a mulher idealizada está no imaginário humano como fantasia do desejo masculino” (Cunha, 1994, p. 45), ou então a construção de personagens femininas por autores homens, o que torna legível sua inscrição em

estruturas simbólicas de desejo e interdição. Neste sentido, a leitura de *Falas e falares* propõe um movimento inverso: o da análise de personagens masculinos construídos por uma autora que tensiona essas mesmas estruturas. Assim, Cunha reorienta o vetor do olhar e essa inversão que é teoricamente possível, porque, como aponta Kehl (1997), no nível do significante lacaniano, sujeitos biologicamente masculinos podem ocupar uma posição de sujeito feminino na ordem Simbólica (Kehl, 1997, p. 13).

A inversão crítica que Cunha opera em minicontos com protagonistas masculinos, além de não negar a estrutura do Eixo II, clarifica a compreensão de um gesto de reposicionamento. Para exemplificar, em “Segunda história de motorista de táxi” (Cunha, 2011, p. 63), o motorista que deposita uma árvore de Natal na “lousa intransitiva do cemitério”, todos os anos, pratica o que hooks (2021, p. 38) define como outra definição para o amor: ação comprometida, reiterada, que excede qualquer expectativa de reconhecimento social. Trata-se de um homem que, ao contrário do que o Eixo II documenta nos minicontos de 1985 e 2011, não pode capturar o afeto por meio do controle, pois precisa sustenta-lo pelo gesto silencioso. Kehl (1997, p. 12) observou que, no projeto de Cunha, a passagem de objeto a sujeito se dá pelo ato de enunciar o próprio desejo. Aqui, a enunciação é do luto: ao nomear o filho pela árvore de Natal repetida, o motorista inscreve o morto no tempo dos vivos. A palavra “intransitiva” é, também, uma formalidade que desdobra o efeito da história, pois demonstra o lugar em que o amor afetivo se mostra como rastro, novamente, no sentido de Glissant (2005, p. 83): o que persiste depois do desapossamento.

Em “Numericamente correto”, essa inversão se realiza com precisão crítica. No conto, Cunha constrói um personagem masculino cuja relação com o mundo se organiza inteiramente pela lógica da equivalência, da repetição e da simetria. A abertura do conto – “ele é um homem numericamente correto” (Cunha, 2011, p. 105) – já apresenta um sujeito construído por um regime de racionalização absoluta, no qual corpo, espaço, objetos e relações afetivas passam a ser regulados por critérios de cálculo e proporcionalidade. A narrativa acumula imagens de organização geométrica e controle minucioso: “todos os itens do contorno corporal, rigorosamente equidistantes da coluna dorsal”, “o café com leite e açúcar milimetricamente controlado”, “os DVDs dispostos sintaticamente” (Cunha, 2011, p. 105). A repetição de estruturas coordenadas e enumerações sucessivas produz uma sintaxe marcada pela regularidade, fazendo com que a própria linguagem performe o desejo de estabilidade que organiza a subjetividade do “eu”.

A contingência aparece, então, neutralizada pela necessidade de ordenação e o personagem transforma gestos cotidianos em operações matemáticas e espaciais: “ele passa manteiga no pão cortado em fatias isométricas, começando pelo centro e da direita para a esquerda, circularmente” (Cunha, 2011, p. 105). Circulando a afetividade através do controle rigoroso das formas, dos ritmos e das disposições dos objetos e, nesse sentido, a relação com o mundo se estrutura como tentativa permanente de reduzir excessos, desvios e imprevisibilidades, aproximando-se daquilo que a leitura lacaniana compreende como defesa diante da falta constitutiva do sujeito.

A própria organização amorosa da narrativa segue essa lógica. O encontro amoroso ocorre quando ele “encontrou a mulher ideal que arruma os sapatos em ordem cromática decrescente na primeira fila ou crescente na segunda” (Cunha, 2011, p. 105). Neste caso, o vínculo afetivo deixa de operar pela alteridade e passa a se constituir pela compatibilidade entre sistemas de organização subjetiva. A mulher surge como extensão simétrica do personagem, integrada à mesma racionalidade classificatória que organiza sua experiência. A ideia de “metades absolutas da laranja perfeita” (Cunha, 2011, p. 105) ironiza, inclusive, o imaginário romântico da completude amorosa, transformando a união afetiva em encaixe geométrico e proporcional.

Do ponto de vista formal, esse miniconto demonstra a aproximação entre sintaxe e subjetividade, pois as enumerações contínuas, a ausência de pausas mais rígidas e a recorrência de vocabulário técnico (como em “equidistantes”, “isométricas”, “sintaticamente”, “equivalências numéricas”, “geometrias equilaterais”) produzem um efeito de saturação racionalizante. Até mesmo a linguagem afetiva aparece dominada pela lógica matemática e espacial diante da frase final – “inesperadas simetrias na incidência das vírgulas, nos parágrafos isomorfos gramaticalmente vivos” (Cunha, 2011, p. 105) – que muda a obsessão pela ordem para a própria estrutura textual, fazendo com que o conto reflita sobre si mesmo enquanto construção formal.

Nesse sentido, “Numericamente correto” estabelece uma relação particularmente importante com “Calmíssimamente”, pois, em ambos os contos, o afeto aparece organizado por formas intensas de autorregulação, controle e estabilização imaginária. Entretanto, enquanto, em “Calmíssimamente”, essa contenção se articulava a uma subjetividade feminina marcada pela manutenção discreta da imagem e pela contenção dos excessos, aqui, a racionalização assume contornos explicitamente geométricos, matemáticos e sistemáticos. A repetição dessa estrutura em personagens de gêneros distintos expõe que a captura simbólica e a tentativa de

neutralização da contingência de materializa em diferentes formas de subjetivação. É justamente nesse ponto que o conto se torna importante para a proposta de “inversão crítica” presente nesta seção. Se, em *Mulheres inventadas* (Cunha, 1994) demonstra como personagens femininas construídas por autores homens, frequentemente, aparecem reduzidas às projeções imaginárias e às estruturas simbólicas de controle, em “Numericamente correto”, a autora realoca esse gesto analítico para a constituição do masculino. O homem da narrativa surge atravessado por mecanismos de contenção e fantasias de completude que restringem sua experiência afetiva e a leitura dessa narrativa aproxima-se da formulação já destacada em outras organizações em que a fantasia emerge como tentativa de organizar, simbolicamente, aquilo que ameaça a estabilidade subjetiva.

O personagem constrói um universo regido pela equivalência e pela simetria para reduzir o impacto do Real e da contingência; contudo, a insistência excessiva na ordem acaba revelando, justamente, a fragilidade dessa estabilidade. Quanto mais a narrativa multiplica imagens de controle, mais demonstra a necessidade contínua de sustentar essa fantasia organizadora e demonstra sua verdadeira face de plastificação. Assim, “Numericamente correto” amplia criticamente os debates desenvolvidos ao longo dos três eixos da tese, pois o conto demonstra que as formas de organização afetiva que não se restringem à representação do feminino, perpassam também a constituição do masculino. Como visto, a subjetividade masculina aparece marcada por dispositivos de controle, racionalização e estabilização imaginária, mesmo que de forma própria, revelando que as estruturas simbólicas analisadas ao longo da obra operam de maneira histórica e relacional. Helena Parente Cunha inverte, portanto, o campo da crítica, então, a questão deixa de ser apenas como o feminino foi inventado pela tradição literária masculina e passa a incluir a maneira como homens e mulheres são, simultaneamente, produzidos, regulados e limitados pelas formas simbólicas que organizam desejo, linguagem e reconhecimento social, predominantemente, embasadas em uma estrutura patriarcal de domínio e controle.

3.5 DOS EIXOS AO NÓ: COMPARAÇÃO FORMAL E RETORNO AO MATERIALISMO LACANIANO

Do ponto de vista literário e crítico, o ano de lançamento da obra abrange um momento em que a escrita breve, fragmentária e experimental ganha centralidade como forma de inscrição do mal-estar contemporâneo, dialogando com uma sensibilidade marcada pela aceleração do tempo, pela saturação de imagens e pela crise das grandes narrativas explicativas.

Nesse contexto, *Falas e Falares* se apresenta menos como um comentário direto sobre acontecimentos históricos específicos e mais como uma elaboração estética de impasses estruturais que são formados na experiência contemporânea. As notas históricas, aqui anunciadas, possuem objetivo de aprofundar o contraste entre o contexto de produção desta obra e o de *Cem mentiras de verdade*, cristalizando transposições temporais e simbólicas que informam a leitura comparativa proposta neste trabalho.

Como já documentado, mais do que tematizar o afeto, a escrita de Cunha o inscreve na própria materialidade da linguagem, fazendo, da forma, um espaço de produção de sentido. Nesse contexto, a sintaxe, a pontuação e o ritmo narrativo são dinâmicas que configuram a experiência do sujeito e suas formas de relação, como constatado nas subseções analíticas, essas composições não são estilísticas neutras de sentido. Por exemplo, um dos traços mais marcantes da obra é o predomínio de estruturas coordenadas, frequentemente encadeadas pela repetição do conectivo “e”, que produz um efeito de continuidade e de suspensão do fechamento. A pontuação contribui decisivamente para esse efeito na recorrência de vírgulas em lugar de pontos finais, o que impede a conclusão das frases e sustenta uma escrita em fluxo, na qual o sentido permanece em aberto. Esse procedimento formal tensiona a lógica tradicional da narrativa, que tende ao fechamento e à resolução, e aproxima o texto de uma experiência contínua, mais próxima do ritmo da percepção do que da organização racional do discurso.

No ponto de vista da construção do sujeito, isso é uma estética da continuidade que produz uma transformação significativa. Se, em modelos narrativos mais tradicionais, o sujeito tende a se apresentar como unidade coerente, em outra escala, ele emerge como efeito de um fluxo de enunciados marcado por interrupções que demonstram um sujeito sem construção prévia.

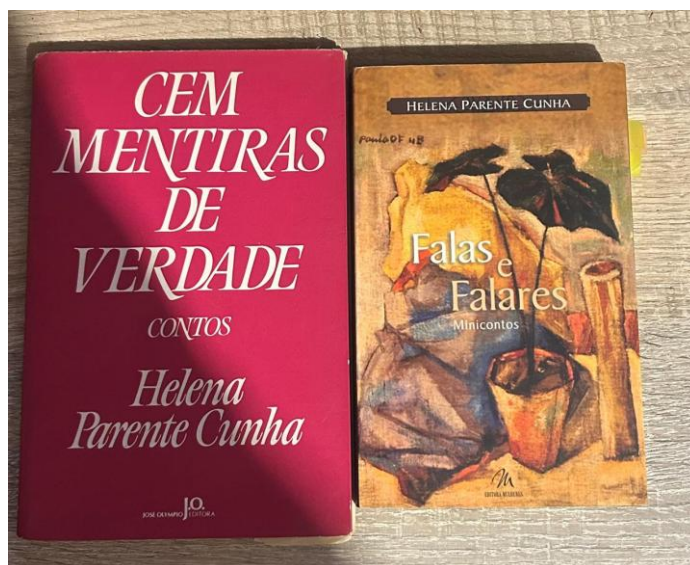
Essa perspectiva dialoga diretamente com a teoria lacaniana, na perspectiva em que o sujeito é compreendido como efeito da cadeia significante, sempre em falta e nunca plenamente coincidente consigo mesmo. No entanto, em *Falas e falares*, essa falta se manifesta, também, como movimento contínuo, como impossibilidade de fixação. A escrita formaliza aquilo que Žižek identifica como a dimensão performativa da fantasia enquanto uma estrutura que organiza o desejo e que, além disso, forma um conjunto de práticas que se reiteram e se sustentam na repetição. A recorrência de fórmulas, ritmos e encadeamentos sintáticos é o que nos revela que a afetividade se mantém operante porque, além da realização (que, às vezes, não se integra), ela possui uma constante reinscrição na linguagem. Essa dimensão performativa se articula, ainda, àquela noção de afeto como orientação, de Ahmed (2019), na medida em que a linguagem

descreve relações e, também, de certa forma, as orienta no mundo da narrativa, assim, o ritmo e a disposição dos elementos discursivos produzem direções e aproximam ou afastam objetos, configurando modos de percepção e de relação que podem orientar quaisquer performances.

Do ponto de vista histórico, essa estética é uma inflexão em relação à fragmentação mais marcada de *Cem mentiras de verdade*. Na obra de 1985, a ruptura formal respondia a um contexto de descontinuidade histórica, em *Falas e falares*, a escrita se reorganiza em torno de uma continuidade instável, em que diferentes regimes coexistem, mesmo que, ainda, por muitas vezes, não se resolvam. Assim, a forma da escrita acompanha e, principalmente, produz a reconfiguração dos regimes afetivos analisados, já que a diluição das fronteiras entre percepção, ação e pensamento constituem, elas próprias, modos de inscrição do afeto, indicando que, em Helena Parente Cunha, a estética é indissociável da historicidade do sujeito e de suas formas de relação.

Se, em *Cem mentiras de verdade*, já é possível identificar uma dimensão performativa da linguagem – na proporção em que a repetição, a fragmentação e a suspensão do fechamento participam da produção do circuito –, em *Falas e falares*, essa operação se reitera pois se torna mais explicitamente inscrita na estrutura sintática do texto. Essa diferença indica um redirecionamento importante, pois a fragmentação de 1985 aponta para uma crise da representação que, em *Falas e falares*, assume a instabilidade como princípio estético, organizando-se a partir de uma continuidade descontinuada. Desse ponto de vista, esse movimento demonstra uma passagem de uma performatividade vinculada à estrutura narrativa para uma estética mais radical, em que a linguagem opera enquanto campo direto de produção do feminino e da subjetividade. O sujeito mulher, nesse contexto, além de experimentar o afeto, é constituído no interior desse fluxo, como efeito de uma linguagem instável.

Figura 9 – Capas dos livros do corpus



Fonte: Acervo da autora.

Os títulos das duas coletâneas anunciam, cada um à sua maneira, o problema que organiza a escrita de Helena Parente Cunha: a relação entre linguagem, verdade e inscrição do sujeito. *Cem mentiras de verdade* (1985) coloca, imediatamente, em tensão dois termos que se excluem e se exigem (mentira e verdade), sugerindo que as narrativas, ali reunidas, não aspiram à transparência referencial, mas a uma outra ordem de veracidade, aquela que só emerge quando a linguagem se dobra sobre si mesma e mente com precisão. O que é verdade numa mentira? Talvez o afeto que ela carrega, o desejo que ela encobre, a estrutura que ela revela ao falhar. Os cem minicontos são, então, cem formas de dizer o que não se diz diretamente: histórias mínimas, condensadas, que renunciam à explicação e apostam na imagem, no corte, no silêncio como operadores de sentido.

Já *Falas e Falares* (2011) reescreve a questão, pois não se pergunta mais o que é verdade, mas quem fala, de onde fala, e o que as falas fazem. O título, com sua duplicação (fala e falares, o singular e o plural, o ato e sua dispersão) inscreve, na própria forma nominal, a proliferação de vozes que a coletânea engloba. Contudo, se, em *Cem mentiras*, a narrativa se contraía até o limite do indizível, em *Falas e Falares*, ela se expande em direção à oralidade, ao discurso acumulado, à sintaxe que imita o fluxo da fala cotidiana, movimento de expansão que faz emergir os espaços de rupturas como gestos deliberados de uma escrita que sabe que a fala nunca se completa, que o falares é sempre mais do que qualquer fala singular pode conter. Assim, as duas obras se respondem. Uma pergunta o que a mentira guarda de verdade; a outra pergunta quem tem o direito de falar essa verdade – e como.

Essa perspectiva permite aproximar a leitura da ficção à reflexão desenvolvida por Helena Parente Cunha em *Imagens da mulher na Literatura Brasileira: Três ensaios*, em que a autora reflete em como determinadas figuras femininas – submissas, silenciadas, fragmentadas – não são, simplesmente, abandonadas ao longo do tempo, mas reaparecem sob novas configurações, demarcadas por mudanças históricas e discursivas. A literatura opera por sobreposição e rearticulação de imagens e, por esse viés, os diferentes eixos afetivos identificados ao longo da análise são campos simultâneos de experiência que se atualizam de maneira desigual em cada obra. Em *Cem mentiras de verdade*, a predominância do eixo II torna legível a força de uma organização da afecção ainda fortemente capturada pelo grande Outro; em *Falas e falares*, a maior incidência do eixo I e a permanência minoritária do eixo III indicam outras formas de inscrição do vínculo, sem que isso elimine as estruturas anteriores. Contudo, o que se observa é uma dinâmica de persistência, em que a representação afetiva continua constituída pelas mesmas tensões fundamentais – entre alteridade e existência –, mas passa a se alocar em formas mais móveis, permissivas na própria estrutura da linguagem.

Como exemplo disso, podemos realizar uma breve comparação entre “Espera”, de *Cem mentiras de verdade*, e “Ela e eles”, de *Falas e falares* que deixam ver duas formas de dimensões emocionais na escala do outro que não se substituem enquanto se tensionam. Em “Espera”, a afetividade se estrutura, integralmente, pela repetição e pela suspensão com a construção sintática de sequências paralelísticas – “Um dia não, um dia sim, ele telefona / Um sábado sim, um sábado não, ele aparece” (Cunha, 1985, p. 21) – que instauram um ritmo mecânico, quase automático, em que a progressão conduz a um desfecho de esvaziamento gradual da própria expectativa. Formalmente, a repetição é uma captura temporal em que o sujeito feminino se organiza inteiramente em função de um outro que nunca se fixa, e essa afetividade não é experiência compartilhada, pois trata-se de mero investimento unilateral sustentado por uma promessa, ou seja, a inscrição no campo do grande Outro, o Outro que regula a possibilidade do vínculo.

Já em “Ela e eles”, a repetição também está presente, mas assume outra função. O texto acumula vozes e demandas: “mulher, me traga meu prato de comida”, “mãe, eu já disse”, “vovó, eu não quero” (Cunha, 2011, p. 37). Então, a relação se organiza pela presença do outro, contudo, uma alteridade extremamente excessiva em que a personagem é capturada por múltiplas interpelações que a fixam no espaço doméstico. No entanto, diferentemente de “Espera”, a repetição transgride ao ponto de saturamento e esse ponto de inflexão vem na linguagem como uma variação mínima: “ela não sorriu, mas”. Esse “mas” abre uma fissura na

cadeia repetitiva. Assim, a sequência final – “não pegou a bolsa nem deixou a mesa posta, mas deixou o portão aberto e [...] foi pela rua [...] e foi e” (Cunha, 2011, p. 37) – é o que dissolve o fechamento da cena doméstica demonstrando que, no primeiro conto, o sujeito permanece capturado pela promessa do outro, no segundo, ele se volta no interior da própria rede de relações. O grande Outro continua operando, mas não fixa totalmente o corpo a ponto de imobilizá-lo, visto que a disposição afetiva passa a incluir a possibilidade de deriva.

Na escala de si, a comparação entre “Solidão”, de *Cem mentiras de verdade*, e “Três tempos simultâneos”, de *Falas e fálares*, marca outra modulação do afeto. Em “Solidão”, o texto se constrói por uma repetição acirrada que dobra o sujeito sobre si mesmo: “Estou só. Sorrio para você, mas fico só. Falo com eles, mas me prolongo só” (Cunha, 1985, p. 10). A linguagem é comprimida, quase percussiva; cada frase reafirma a impossibilidade de partilha e a intenção afetiva é proporcionada pela forma de constituição do próprio sujeito em sua relação consigo mesmo, como uma solidão que não condiciona a falta do outro, pois é condição de existência. Essa interiorização radical pode ser pensada como encontro com a própria falta que não foi mediada por uma promessa externa e incorporada como experiência. Já em “Três tempos simultâneos”, o vínculo consigo mesmo se reorganiza em outra escala.

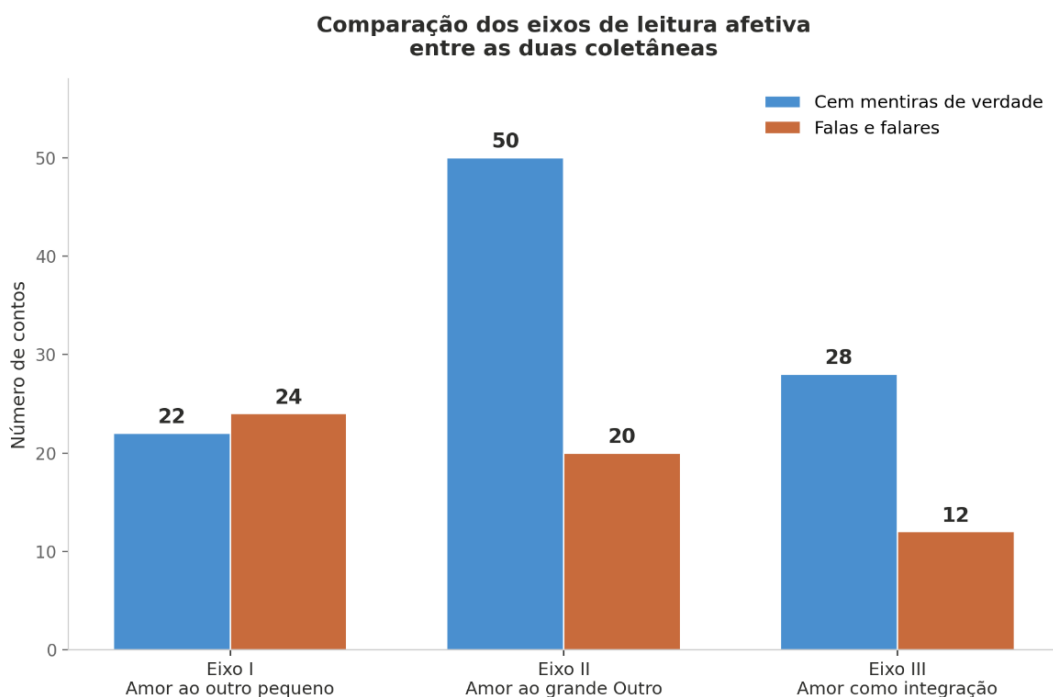
O texto retira do lugar o foco da interioridade para uma temporalidade expandida: “Assim era e assim foi e assim será ao longo do corredor dos séculos” (Cunha, 2011, p. 39). Então, o sujeito deixa de ser ponto isolado e passa a se subsidiar em uma cadeia de continuidade; por isso, a imagem das três mulheres – “a avó, a filha e a neta” – distribui a experiência singular coletivamente e o afeto de si passa a existir em relação com outras temporalidades do feminino. Formalmente, isso se manifesta na sintaxe: em vez de frases curtas e reiterativas, há um fluxo mais contínuo, coordenado, em que as orações se encadeiam. A linguagem expande a relação sem comprimi-la e isso é uma forma de reinscrição em outro regime que supre a necessidade de superação da solidão; então, o si permanece como instância, agora, não mais isolada, já que é nomeado pelo tempo, pela memória e pela repetição histórica da formalização do sujeito em um tempo permanente do presente.

Essa análise comparada entre as coletâneas constata que os regimes afetivos persistem entre as obras, contudo, se organizam em escalas próprias. Da mesma maneira, o outro (da alteridade) continua estruturando o vínculo, mas sua captura não é absoluta, haja vista que o ‘si’ continua existindo por não se limitar à interioridade fechada. Essa dinâmica confirma, novamente, que o afeto, na escrita de Cunha, se organiza por meio de uma lógica de coexistência histórica. Assim sendo, a transformação observada entre os dois livros diz respeito à

manutenção de algumas estruturas, mas principalmente à reinvenção de temas, pois, em ambos os casos, a reorganização da ordem Simbólica social e do discurso, ainda, é o principal campo de disputa.

É nesse movimento que a escrita de Helena se aproxima da perspectiva apresentada em *Imagens da mulher na Literatura Brasileira* em que as formas são retomadas e tensionadas porque, ao integrar figuras anteriores, a literatura as recria em novas condições de legibilidade. O eixo II, por exemplo, continua operando como estrutura relevante, sustentando a persistência das formas de captura simbólica; concomitantemente, o crescimento do eixo I e a estabilidade do eixo III apontam para a ampliação de outras possibilidades de relação – baseadas na convivência e na experiência do sensível. Sob essa perspectiva, os dados quantitativos reforçam a leitura qualitativa desenvolvida ao longo da análise, pois no interior da escrita das obras, há diferentes regimes de vínculo e de subjetivação.

Figura 10 – Distribuição comparativa dos eixos afetivos nas obras de HPC



Fonte: Elaboração da autora a partir de *Falas e Falares*, de Helena Parente Cunha.

Cabe destacar que a relevância dessa análise não se reduz à dimensão quantitativa apresentada pelos gráficos, embora a distribuição numérica dos contos permita visualizar tendências e predominâncias, ela não esgota a complexidade interpretativa do corpus. Como já

indicado ao longo do trabalho, a classificação dos minicontos em eixos de leitura afetiva implica, necessariamente, um gesto analítico, aberto a revisões e reinterpretações, conforme se aprofundam os critérios de leitura. Nessa lógica, os números funcionam como indicadores de organização interna da obra, permitindo visualizar a recorrência de determinadas formas de inscrição dos eixos.

O que se torna visível, a partir dessa articulação entre leitura qualitativa e conferência quantitativa, é o alcance da narrativa de Helena Parente Cunha na tematização das relações afetivas, especialmente no que diz respeito à centralidade da experiência feminina. Ainda que os contos possam se inscrever em mais de um eixo ou tensionar suas fronteiras, a predominância de determinadas configurações demonstra como a persistência de questões estruturais – como a relação com o grande Outro, a convivência cotidiana e a experiência do si – atravessam as coletâneas em diferentes níveis. Assim, a análise numérica se apresenta como instrumento de leitura que reforça, em outro plano, aquilo que já se revelou na análise textual como a complexidade e a abrangência das formas pelas quais o afeto se normaliza na escrita da autora.

Além do mais, a articulação dos eixos de leitura afetiva pode ser aprofundada a partir de uma aproximação com a tríade lacaniana – Imaginário, Simbólico e Real –, como correspondência (in)direta, enquanto uma ressonância estrutural que expõe esses diferentes modos de mobilizações pulsionais. Assim, o eixo I, centrado na alteridade, aproxima-se do registro Imaginário na temporalidade em que organiza o vínculo a partir de imagens reconhecíveis de relação, de cenas cotidianas e de formas de identificação que sustentam a experiência do outro em sua proximidade. Trata-se de um campo em que o investimento libidinal se apresenta como experiência vivida e compartilhada, ainda que não desvinculada das determinações simbólicas que o determina.

O eixo II, por sua vez, mostra, de maneira mais direta, a incidência do Simbólico, ao estruturar o afeto a partir das normas, valores e expectativas que emanam do grande Outro, instância que articula as cadeias psicossociais do Simbólico e a relação do indivíduo com a sua subjetividade dependente de um Outro. Nesse regime, o amor age em forma de captura, regulado por dispositivos históricos e ideológicos que organizam o desejo e delimitam as possibilidades de vínculo. Já o eixo III aproxima-se do Real, visto que aponta para experiências que tensionam ou excedem essas estruturas, que, apesar de não permitirem superação plena, geram o encontro com aquilo que escapa à simbolização, frequentemente marcado por ruptura, estranhamento ou desestabilização. Mesmo que de forma não estanque, é possível compreender que, assim como na formulação do nó borromeano lacaniano, os três registros coexistem de

maneira indissociável, de modo que cada eixo afetivo mobiliza, em diferentes proporções, dimensões Imaginárias, Simbólicas e Reais. Nesse contexto, o campo afetivo, que é abrangente, é pensado como um fio mediador que relaciona esse entrelaçamento, participando da constituição do sujeito nas três instâncias e indicando que a experiência amorosa se configura como espaço de tensão entre imagens, normas e limites.

Desse ângulo, a questão que ainda persiste a este trabalho – se o amor pode ser compreendido como forma de mal – converte-se de um juízo moral para um problema estrutural. A reflexão sobre o afeto como estrutura encontra um aprofundamento decisivo na leitura de *Interrogando o real*, de Slavoj Žižek (2017), obra que direciona as relações entre linguagem, ideologia e experiência subjetiva ao situar o Real como aquilo que escapa à simbolização plena, mas que, paradoxalmente, insiste em retornar no interior das formas discursivas. Como destacam os organizadores da obra, o gesto central de Žižek consiste em compreender o pensamento como inseparável de sua própria forma de enunciação, uma vez que “nenhuma Verdade filosófica pode existir separada de sua exemplificação” (Butler; Stephens, 2017, p. 13). Por essa ótica, conceito e forma operam como instâncias indissociáveis, em que o pensamento se realiza nas distorções e contingências que ultrapassam a linguagem. O Real é, então, aquilo que emerge nas falhas da forma, nos silêncios, nas quebras de linearidade e nos realocamentos dos enunciados, é um ponto de impossibilidade que, longe de interromper o discurso, o coloca em movimento.

Assim, a análise compreende que essa instância é participativa da manutenção das estruturas formadoras sociais e, por vezes, da tensão dessas estruturas que constituem o sujeito dicotômico. Se, por um lado, pode reiterar formas de captura ideológica, por outro, também explicita os limites dessas mesmas estruturas, tornando visíveis as fissuras que marcam o campo do social. O problema, portanto, não reside em julgar o amor, ou sua estrutura afetiva, mas em interrogar as condições históricas e simbólicas que delimitam suas formas de existência, e isso justifica uma espécie de conferência formal em aspectos da literatura que ainda vem se escrevendo no tempo presente da narrativa desta tese.

Essa concepção encontra sua formulação mais direta e produtiva para esta pesquisa no documentário *Žižek!* (2005), dirigido por Astra Taylor, em que o filósofo define o amor nos seguintes termos:

O amor, para mim, é um ato extremamente violento. Amor não é 'eu amo a todos'. Amor significa que eu escolho algo – é, novamente, essa estrutura de desequilíbrio. Mesmo que esse algo seja, apenas, um pequeno detalhe, uma pessoa frágil, singular, eu digo: eu te amo mais do que qualquer outra coisa.

Nesse sentido formal, o amor é um mal. (Žižek, 2005, 02:02-02:21, tradução nossa)⁸.

A formulação é reveladora não apenas pelo que afirma, mas pelo modo como o faz: Žižek define o amor pela assimetria que ele introduz na ordem do mundo. Amar é escolher um objeto singular e elevá-lo acima de todos os outros; gesto que, longe de ser harmonizador, institui uma ruptura. É nesse sentido que o amor, “em sentido formal”, é um mal, porque desequilibra e recusa a equivalência universal de si ao apostar na singularidade irreduzível de um encontro. A radicalidade dessa proposição reside no fato de que aquilo que se apresenta como realidade possui uma espécie de falha originária, algo como uma “catástrofe cósmica”, nas palavras do autor, que instaura a própria possibilidade de existência. Quando Žižek afirma que aquilo que chamamos de criação não é senão o efeito desse desajuste estrutural, sendo o amor uma de suas manifestações mais intensas (Žižek, 2005), a reflexão se transforma do campo discursivo para o da experiência.

Tal formulação torna o afeto legível em seus valores dicotômicos: experiência que pode ser harmonizadora, mas que também rompe a indiferença do mundo ao introduzir uma escolha, uma fixação, um corte. Amar seria, então, o ato de produzir uma torção no campo do Real; selecionar algo – ou alguém – e elevá-lo a um lugar de exceção, instaurando uma assimetria fundamental na ordem do mundo. Essa recusa da equivalência encontra um desdobramento no mesmo documentário, quando Žižek observa que o sujeito contemporâneo, dificilmente, enuncia diretamente “eu te amo”, preferindo formas de distanciamento irônico. Para o filósofo, esse gesto indica o oposto do ceticismo.

Quase ninguém ousa dizer hoje 'eu te amo' [...]. Quando os antigos diziam diretamente 'eu te amo', diziam exatamente a mesma coisa – todos esses distanciamentos já estavam incluídos. Então nós, hoje, que tememos que, se disséssemos diretamente 'eu te amo', isso significaria demais – nós acreditamos nisso. (Žižek, 2005, 15:52-16:28, tradução nossa).

O que o sujeito contemporâneo teme, contudo, bem como a frivolidade do amor, é a sua força. E é precisamente essa força (essa violência formal da escolha singular) que os minicontos de Helena Parente Cunha inscrevem na linguagem ao recusarem, sistematicamente, os modos normativos de dizer o afeto. Nos textos de Cunha, assim como nas produções contemporâneas que com ela dialogam, a economia afetiva escapa, em alguma escala, à plena simbolização, mas insiste em se materializar na linguagem.

⁸ Os trechos correspondentes aos timestamps 00:00:46–00:02:22 foram localizados e transcritos a partir do corte disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3e2_5HmIduo. Acesso em: 04 abr. 2026. O acesso ao documentário completo está disposto nas referências finais.

Para reiterar a leitura interpretativa, os eixos analíticos aqui mobilizados operam como regimes de leitura que permitem identificar diferentes modos de organização da emocionalidade na linguagem, expondo sua persistência e reconfiguração em distintas formas narrativas. O eixo do amor ao outro pequeno, o amor ao grande Outro e o amor como integração ao mundo, ao serem mobilizados na análise de produções atuais, também permitem observar novas permanências e transformação das formas pelas quais eles se manifestam. Trata-se de reconhecer que, mesmo em contextos de maior experimentação formal, a experiência afetiva permanece como eixo estruturante da relação do sujeito com o mundo, agora, marcada por outras inflexões, mas ainda mais tensionada pela mesma lógica de fissura e excesso que caracteriza o Real.

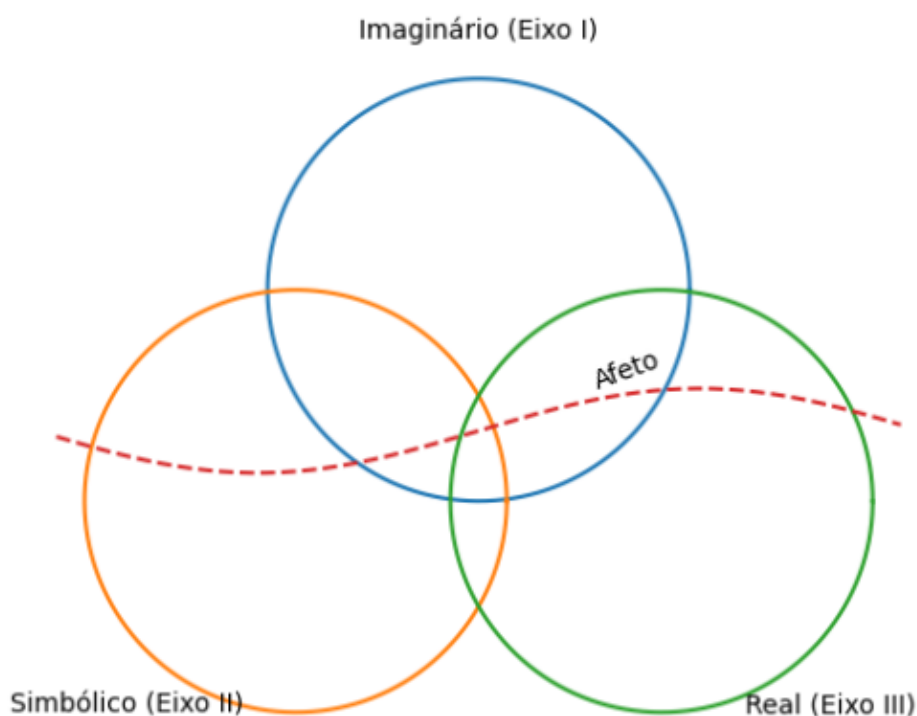
4 OUTRAS NARRATIVAS TRANSVERSAIS: A LINGUAGEM E SUA AUSÊNCIA COMO PONTE LÍRICA

*Há mais em mim. Muito mais. More. More is more.
Eu sei e eu sonho. E eu quero é que vocês saibam e
sonhem muito mais do que eu. Há mais em nós,
muito mais.*
(Adília Lopes)

O percurso construído no Capítulo 3 permitiu reconhecer que os três eixos afetivos se distribuem de modo discrepante entre as duas coletâneas que compõem o corpus principal desta tese. Em *Cem mentiras de verdade* (1985), o Eixo II (do amor capturado pelo grande Outro, organizado por alienação e violência simbólica) predomina amplamente sobre os demais, revelando um regime afetivo marcado pela exigência de adequação e pelo silenciamento do desejo feminino. Em *Falas e falares* (2011), esse quadro se reconfigura: o Eixo I (da convivência com o outro concreto, a ambivalência do laço cotidiano) torna-se predominante, ao passo que o Eixo II reaparece transformado, menos como captura direta e mais como ironia estrutural. O Eixo III, em ambas as obras, permanece conciso, mas persiste como abertura possível, como o regime em que o sujeito se integra ao mundo sensível para além da mediação do Outro. É a partir da constatação de que os regimes afetivos identificados em HPC se reconfiguram histórica e formalmente, que este capítulo se volta a outras vozes da literatura contemporânea de autoria feminina, mesmo que de forma menos abrangente, perguntando até que ponto essas mesmas estruturas, testadas e reconhecidas no corpus principal, ecoam, se transformam ou se dissolvem em produções de outro tempo e de outro registro formal.

Como esclarecido, a relação entre os eixos de leitura afetiva e os registros lacanianos pode ser visualizada como uma estrutura em que Imaginário, Simbólico e Real se articulam de forma indissociável. Nesse arranjo, a dimensão emocional se localiza em um cruzamento dos três registros, funcionando como elemento transversal que participa da constituição do sujeito. A figura a seguir busca representar essa dinâmica, evidenciando que os diferentes modos de inscrição do vínculo operam, simultaneamente, em tensão e coexistência.

Figura 11 – Tríade que compõe o nó borromeano transpassada pelo eixo do afeto



Fonte: Elaboração da autora a partir de *Falas e Falares*, de Helena Parente Cunha.

A representação do afeto no espaço de um elemento transversal, rompendo com a ideia de compreensão linear, demonstra que, diferentemente de um fluxo homogêneo que atravessaria os registros de forma indiferenciada, o enlace se configura como efeito das próprias tensões entre a tríade lacaniana e, em cada uma dessas instâncias, ele assume modos distintos de inscrição, sendo continuamente modulado pelas formas de identificação, pelas determinações simbólicas e pelos limites da simbolização. A partir disso, tal inscrição percorre o nó e, além disso, emerge de seu entrelaçamento, como aquilo que se produz na articulação instável entre os registros, além de participar da constituição do sujeito em sua própria divisão. A linha ondulada que perpassa o nó indica a incidência instável do percurso afetivo, esclarecendo que essa inscrição se modula de maneira distinta em cada uma das instâncias e em conformidade com as tensões que estruturam o sujeito.

Este capítulo ocupa um lugar estratégico no desenvolvimento da tese ao deslocar o foco da análise, estritamente, centrada nos eixos interpretativos e no aparato teórico para uma leitura transversal das formas narrativas que sustentam a escrita de Helena Parente Cunha. Isso porque

a fragmentação formal que formula os minicontos de Cunha não é traço isolado, ela se inscreve numa tradição mais ampla do romance lírico, em que a subjetivação da linguagem, a ruptura da temporalidade cronológica e a centralidade do silêncio operam como princípios estruturantes. Aproximar essa escrita do lirismo, mesmo sem possível classificação direta, é uma tentativa de reconhecer que a forma breve e a forma expandida partilham uma mesma recusa de que a linearidade narrativa dê conta da experiência subjetiva em sua complexidade. É nessa via que outras vozes contemporâneas entram em diálogo com a autora, distanciando-se puramente da ideia de semelhança temática e aproximando-se da afinidade formal e afetiva.

A mobilização das obras a seguir, portanto, cumpre uma dupla função: por um lado, inscreve a análise no campo da contemporaneidade, clarificando a permanência e a atualização dos regimes afetivos já identificados em HPC; por outro, permite tensionar a própria noção de forma literária, à dimensão dessas produções que demonstram uma ampliação das possibilidades de enunciação, especialmente no que diz respeito à construção de vozes femininas que se autorizam a ocupar espaços historicamente tensionados pela norma. Sob essa perspectiva, a aproximação com o romance lírico, além de categoria formal, opera como chave de leitura capaz de mostrar a continuidade de uma estrutura afetiva que resiste em diferentes configurações estéticas. Independentemente da forma assumida – conto breve, narrativa fragmentária ou prosa de tonalidade lírica –, observa-se a persistência de uma lógica em que o vínculo age como elemento estruturante da experiência subjetiva, organizando as relações.

Desse modo, ainda que essas escritas se apresentem, muitas vezes, sob o signo da subversão ou do silêncio, elas reconfiguram a estrutura da narrativa, operando como fio que percorre horizontalmente – e, por vezes, desestabiliza – a realidade simbólica na qual o sujeito se constitui.

A formulação de Žižek, ao compreender o amor como forma de desequilíbrio, já nos permitiu uma leitura do afeto para além de categorias morais ou psicológicas, mobilizando-o no campo da estrutura. Partindo de uma concepção do universo como vazio cortado por perturbações – “o universo é um vazio, mas uma espécie de vazio positivamente carregado, e então coisas particulares aparecem quando o equilíbrio desse vazio é perturbado” (Žižek, 2005, 00:00:57–00:01:09, tradução nossa), o autor afirma que o fato de as coisas existirem significa que algo deu terrivelmente errado: “o que chamamos de criação é uma espécie de desequilíbrio cósmico, uma catástrofe cósmica – as coisas existem por engano” (Žižek, 2005, 00:01:16–00:01:25, tradução nossa).

Essa concepção ilumina a leitura dos regimes afetivos propostos no Eixo II – já analisado no Capítulo 3 como circuito de alienação e violência simbólica –, pois tal dimensão aparece, frequentemente, capturada pelo Simbólico, convertendo-se em norma, expectativa ou promessa, ou seja, em formas estabilizadas de relação que tendem a conter o caráter disruptivo do amor. Já no Eixo I, essas estruturas reaparecem sob a forma de experiências reconhecíveis, cristalizadas em imagens de convivência e proximidade que, embora mais próximas do cotidiano, ainda operam dentro de um campo de inteligibilidade compartilhado. Por essas nuances, podemos aproximar essa discussão de produções outras contemporâneas e históricas que, ao tematizarem o campo afetivo, indicam justamente esse processo de cristalização simbólica. Nessas obras, o amor aparece, frequentemente, mediado por formas discursivas já disponíveis (roteiros afetivos, imagens reconhecíveis, expectativas reiteradas) que organizam a experiência antes mesmo de sua vivência. Trata-se de um campo em que o afeto é vivido, encenado e, principalmente, demarcado por códigos que orientam sua expressão e sua legibilidade.

O lirismo é traço estilístico constitutivo da escrita de Helena Parente Cunha, e sua presença nos minicontos exige uma justificativa de ordem genológica, mas também de continuidade dentro da própria obra. Antes de chegar à forma breve, a autora antecipava esse gesto em seus romances; a voz que se dobra sobre si, que fragmenta a sintaxe e adensa a imagem, atravessa sua trajetória ficcional como princípio estruturante, tornando o lirismo uma marca de estilo que antecede e prepara sua entrada na prosa curta. Desde sua constituição, o romance se afirma como gênero híbrido, capaz de absorver e reconfigurar formas literárias anteriores. Lukács (2000) confere, ao gênero, o título de problemático, por sua tendência à fragmentação crescente, e Costa Lima (1983, p. 255) complementa ao observar que “cada gênero traz consigo um feixe de expectativas e de seleção possíveis da realidade”. É nesse horizonte que Bakhtin (1998, p. 297) situa o romance como “o único gênero por se constituir, e ainda inacabado” – formulação que abre espaço para compreender seus desdobramentos criativos como expansão.

A entrada do lírico na prosa curta de Helena se materializa nessa lógica de escolha estilística e postura epistemológica simultaneamente, como uma forma de dizer o afeto que a narrativa convencional, com suas exigências de enredo e personagem, frequentemente deixa sem espaço. Reconhecer esse traço é reconhecer que a forma também argumenta.

Essa constatação se embasa no que afirma Goulart (1990), pois, mesmo que com estruturas diferentes, a história só se formaliza por meio do ato narrativo, e é ele quem mantém

firme o alicerce da estrutura narrativa como um gênero fundamentado. A narrativa, portanto, sustenta a história e, conseqüentemente, os artifícios simbólicos e poéticos nela presentes.

Vejamos, como exemplo, o romance *As Doze Cores do Vermelho* (1989), de Helena parente Cunha, que engloba uma narrativa e texto muito únicos, ao apresentar-se desconfigurada em sua própria estrutura, sua narrativa expressa o interior e extrapola os limites da linguagem formalizada, características que podem ser compreendidas por meio do desenvolvimento da linguagem lírica. Pensar essas representações de fractais em um estudo sobre o gênero do romance nos faz amparar em Rosa Maria Goulart (1990), que aponta como as inserções do poético, no romance – e nos textos narrativos –, corroboram a formação desse tipo de discurso como uma contribuição que possibilita um extrapolar da prosa-narrada. Deste modo, desestruturar a narrativa romanesca com o mecanismo da ‘liricização’ permite que haja uma desestruturação do ritmo temporal do enredo. Em uma referência às estruturas narrativas, o romance de Cunha (1989) foi classificado por Machado (2016) como uma prosa poética, em que compreendemos que as bifurcações, que são as exemplificações com o lado de “cá” e de “lá”, apresentam as estruturas binárias e permitem que as posições exercidas entre as mulheres se anunciem, pois existe uma rigidez das estruturas predeterminadas.

Nesse clima narrativo de ruptura, há de se perceber situações e estilo da linguagem com intenso clima lírico, isso porque, para que se realize uma formalização discursiva tão expressiva, é necessário recorrer à poesia, assim, a prosa sustentaria a poesia. Refletindo, propriamente, sobre a forma de narrar, a linguagem do romance lírico busca comunicar discursos que chamem a atenção sobre si e por essas características, tratamos, portanto, do exemplo de um romance que se apresenta lírico ao passo que se desdobra, por meio de suas categorias, de forma multimodal e híbrida, o que se integra com as narrativas analisadas.

A partir desse cenário discursivo, observa-se a confluência entre o tempo da poesia e o tempo da narrativa. Ainda que a sucessão dos acontecimentos se organize segundo uma linearidade mínima, própria do tempo físico da narração, a progressão é constantemente mediada por uma temporalidade outra, marcada pela acentuação do instante poético. O presente deixa de ser, apenas, um ponto na cadeia cronológica e se converte em duração, em experiência resumida que suspende a lógica do antes e do depois; e, em decorrência disso, faz emergir uma voz do presente, para além de registro factual, agindo como expressão de um agora dilatado, característico do modo lírico, no qual o ‘eu’ se enuncia a partir da angústia e da finitude. No romance lírico, o sujeito não se situa no tempo como quem o possui ou o administra; ele é,

estruturalmente, tempo. A temporalidade cíclica ou psicológica, assim, representa uma forma legítima de ver a verdade da presença que se constrói no interior da linguagem.

Por essa razão, a incorporação do elemento lírico se mostra fundamental para a análise aqui proposta. Ao tensionar os limites da narratividade tradicional, essa modalidade é quem permite que a experiência subjetiva – marcada por rupturas – se inscreva no texto sem a necessidade de uma ordenação causal rígida. O lirismo funciona como princípio estruturante capaz de articular forma e sentido, acolhendo aquilo que escapa à representação direta e que se manifesta como resto, fragmento. Assim, a linguagem comunica uma história e também encena as próprias condições de possibilidade do dizer, tornando visível a insuficiência da linearidade discursiva diante da complexidade da experiência humana. Além da tentativa de alinhamento dos fragmentos temporais em uma leitura que unifica as parcelas, que volta-se àquela que já havia sido manifestada na narrativa do primeiro romance da autora, *Mulher no Espelho* (1983), que inaugura uma proposta de estilística muito característica de Cunha; as tais “Formas informes debaixo do céu vermelhos” (Cunha, 1989, p. 24), retomadas no segundo romance.

Por meio dessas percepções, Freedman (*apud* Goulart, 1990, p. 30) já delineava que esse tipo de narrativa reaviva a hibridez do gênero e constrói, por meio desses elementos linguísticos (de presença ou ausência), uma realidade simbólica e imagética que rompe com a narrativa referencial, ligada a fatos e acontecimentos que dão espaço ao interno e fazem emergir uma narrativa interiorizada. “Em vez da imobilidade, o romance toma, ao nascer, consciência da transformação” (Schuller, 1989, p. 5). Moisés (1977, p. 60) afirma que “a roupagem externa é insuficiente para marcar os limites entre a poesia e a prosa”, o que é perceptível, contudo, é que, justamente por isso, poesia e prosa caminham juntas em uma construção de sentido profundo e estético de nós e rupturas.

Assim como as construções de imagens, símbolos e sentidos ganham maior aparência e influência na construção de *As Doze Cores do Vermelho*, uma vez que é por meio delas que o sentido discursivo se complementa e, neste sentido, com uma narradora que cria seu próprio mundo, subvertendo as classes de tempo e espaço por meio do discurso fragmentado e altamente lírico, o que nos ajuda a compreensão de uma estrutura narrativa de gênero híbrido, a da prosa poética que fundamenta os gêneros discursivos com alto tom de lirismo. Ao apresentar a construção desse tipo de romance, consideramos os minicontos de Cunha como uma prosa que se enquadra nas características determinadas para a fundamentação do que poderíamos chamar de narrativa lírica, pois ultrapassam o limite da linguagem puramente poética, que, por si só, não dá conta de caracterizar o romance – ou o miniconto lírico como tal

– e articula a hibridez do gênero, permitindo-nos uma leitura que compreende a narrativa lírica, por se caracterizar como subversiva ao gênero puro do conto, que sustenta uma outra face fragmentada. Por isso, torna-se tão difícil classificar a escrita de Cunha, haja visto que, por mais que ela trilhe os caminhos da prosa (no corpus analisado), seus usos de escolhas e recursos linguísticos o aproximam da poesia, ou então aproximam a poesia da narrativa do romance, dos contos e dos minicontos.

Portanto, há uma dialética temporal capaz de romper com limites que existem entre mundo exterior e mundo interior, visto que há sincronicidade dos fatos. O tempo reflete o ser humano que revive a ideia de ciclicidade, se funde ao tempo linear e almeja recriar o tempo arquetípico, que é um modelo primitivo. Freedman (1972) afirma que o romance lírico procura combinar homem e mundo de uma forma estranhamente interior, mas esteticamente objetiva, e isso é alcançado por meio dessa fusão.

Assim, é possível perceber que *As Doze Cores do Vermelho* (1989) antecipa, no plano romanescos, o mesmo princípio formal que os minicontos exploram na prosa poética de Cunha, com suas minúsculas nos inícios de oração, suas vírgulas conclusivas, seus travessões como marcadores temporais em um método próprio de inscrição. O miniconto herda esse gesto e o comprime até o ponto em que a contradição já não pode ser narrada.

Para relacionar isso, usamos, como exemplo, o conto presente em *Cem Mentiras de Verdade* (1985), “Nostalgia”:

Prática e objetiva, não se perfazia em sensibilidades entornadas. Coincidia-se independente de sentimentalismos piegas. Proporcionava-se às conveniências, às vantagens. Ninguém entendeu por que ela chorou a propósito daquele caso das vacas e dos bezerros. As duas vacas vendidas e levadas a uma propriedade a trinta quilômetros de distância da fazenda Iracema. No dia seguinte, as vacas retornaram à fazenda. Alcançando-se de cercas, espinhos, caminhos desconhecidos. Correndo e mugindo, as duas vacas de volta aos dois bezerros no curral. Encontrados, os bichos se encontram. A língua de uma, lambendo o corpo do outro. Os bichos, mas, mais os bichos. Ninguém entendeu por que ela chorou. Sempre efetiva, sempre intensiva. Sem oscilar, desquitou-se do marido. Sem afrouxar, separou-se do filho.
Prática e objetiva, não se perfazia em sensibilidades entornadas. Ninguém entendeu por que ela chorou. (Cunha, 1985, p. 94).

No miniconto, há uma construção formal que trabalha com a repetição e com o contraste entre o sujeito feminino descrito – “prática e objetiva” – e o gesto de chorar, aparentemente irracional e desfigurado de sua estrutura subjetiva estabelecida. Para o materialismo lacaniano, conforme releitura de Lacan e Žižek feita por Silva (2009), o foco analítico desvia-se da “psicologia” da personagem para a forma enquanto campo de contradição histórica. Então, o

gesto de chorar emerge como o que Lacan chama de ponto de Real – aquilo que não pode ser simbolizado e que retorna como resto, como objeto *a*, no momento em há uma falha na linguagem demarcada em: “ninguém entendeu por que ela chorou”.

Esse gesto sintomático denuncia a fissura no sujeito socialmente funcional, que está alinhado ao discurso da eficácia, da produtividade e do distanciamento afetivo (uma mulher que “se desquitou do marido” e “separou-se do filho sem oscilar”). Então, o conto trabalha com um registro narrativo lírico, e isso se constata, justamente, pela subjetivação descontínua. A narradora, assim, opera como testemunha de uma mulher que encarna um ideal moderno de racionalidade e eficiência, mas cujo afeto irrompe como desvio; e o lirismo está, aqui, no ritmo da repetição, no movimento poético entre linguagem e silêncio e, especialmente, no uso circular da frase: “Ninguém entendeu [...]”.

A fragmentação e o minimalismo narrativo prolongam a potência simbólica da cena, concentrando a linguagem no que excede o narrável: o choro inexplicável, a travessia das vacas, o reencontro com os bezerros. Como argumenta Žižek (2006), o gesto ético se define quando não encontra amparo pleno na estrutura simbólica, isto é, quando não pode ser justificado por normas, garantias ou reconhecimento social. O choro seria, então, esse gesto ético de abertura ao Real. Ainda que, diante dessa formulação, a mulher retratada seja uma figura marcada pela negação dos afetos – que incorpora um discurso de racionalidade, muitas vezes, imposto ao gênero feminino para provar sua competência no mundo. A crítica feminista, nesse ponto, ajuda a ler o choro como forma de resistência simbólica, como insurreição contra a normatividade afetiva que exige que mulheres “sejam fortes” e “não fraquejem”. Como apontam Cixous e Clément (1986), as mulheres, historicamente, foram associadas ao sentimentalismo e, por isso, a linguagem feminina, muitas vezes, opera como mudança dessa lógica em que escrever é soltar o incontrolável. Ao não se deixar capturar por uma narrativa sentimental tradicional, o conto propõe um outro modelo de subjetividade; aquele em que o gesto afetuoso é ilegível aos olhos de uma lógica instrumental masculina e, por isso mesmo, é subversivo.

Ainda, a cena das vacas que retornam aos bezerros mobiliza um campo ético e afetivo radical. O vínculo entre os bichos (especialmente o gesto de lamber o corpo do outro) funciona como figuração emocional pura, não mediada por convenções sociais. Portanto, a reação da mulher é de identificação e o choro transforma-se em uma resposta afetiva que escapa à racionalidade e que revela um reconhecimento simbólico.

Como afirma hooks (2021), o amor e o afeto verdadeiro demandam vulnerabilidade e resposta ética ao outro. O conto reconfigura a animalidade como espaço de potência afetiva,

pois a demonstração afetiva, na narrativa, se distancia da ideia de fraqueza e assume forma discursiva que denuncia a violência simbólica da separação e da mercantilização dos vínculos. A cena do choro, que permanece aberta, é encenada como resto do Simbólico, como falha de representação – evidência do que o materialismo lacaniano permite nomear: o sujeito que excede a estrutura que o constitui. Por meio da forma fragmentada e repetitiva, da afetividade desviada, da figura feminina que resiste ao ideal normativo de razão e da proximidade radical com os bichos, “Nostalgia” encena a literatura como espaço de desestabilização simbólica e propõe uma crítica ao sujeito moderno e à racionalidade produtiva.

Nesse interim, torna-se possível reinventar a leitura do enlace de uma perspectiva exclusivamente interna ao corpus de Helena Parente Cunha para um campo mais amplo de observação, no qual se mostram as formas contemporâneas de reinscrição dessas mesmas estruturas. Se, na obra da autora, os regimes afetivos já se apresentam como instituídas pelas tensões descritas, a perspectiva žižekiana permite compreender que tais dinâmicas não se restringem a um projeto estético singular, já que são resultados de uma ordem Simbólica própria e dizem respeito a uma lógica mais ampla de constituição do sujeito e da escrita feminina. Assim, mais do que ampliar o corpus, o gesto de aproximação com outras autoras permite testar a consistência dos eixos propostos, observando como eles se reorganizam diante de novas configurações formais.

Em suma, a leitura de Cunha deixa de funcionar, apenas, como ponto de chegada interpretativo e passa a operar como chave metodológica, capaz de iluminar outras escritas que, embora distintas em seus procedimentos, continuam a manifestar o gesto afetivo como elemento estruturante da relação entre sujeito, linguagem e realidade. Ao abordar as mulheres como transgressoras da ordem fálica e de seu lugar no imaginário da castração, Helena encontra-se entre as autoras que vêm tentando precisar o que seria uma voz feminina na literatura, a “voz de mulheres que se fazem sujeitos de um discurso, invertendo a ordem tradicional de ‘quem inventa quem’ e assim inventando a si próprias”. (Kehl, 1997, p. 12).

4.1 A VOZ DA MULHER: O AFETO QUE ENUNCIA E É ENUNCIADO

A inserção das produções de Letrux e Lorena Portela neste capítulo responde a um gesto de ampliação do corpus movido pela necessidade de averiguar a permanência dos regimes afetivos já identificados na obra de Cunha. Trata-se de reconhecer que, embora situadas em contextos estéticos distintos, essas escritas compartilham uma mesma tensão estrutural de tentativa de formalizar o sujeito feminino e sua relação com o mundo por meio de uma

linguagem que oscila entre fragmento e lirismo, com diferentes operadores discursivos. Para Ahmed, viver o feminismo implica “um modo de soerguermos-nos umas às outras” (Ahmed, 2022, p. 13). Transposta para o campo literário, essa ideia aloca Letrux, Lorena Portela e Helena Parente Cunha enquanto uma rede de enunciação feminista que se sustenta mutuamente, em que a escrita deixa de ser representação do afeto para tornar-se ato feminista de produção de mundo.

“A escrita feminina opera como transgressão da pressão ideológica do falocentrismo autoritário” (Cunha, 1997, p. 87). Com essa formulação, Cunha antecipa, no plano da crítica literária, o argumento que este capítulo desenvolve: que Letrux e Lorena Portela continuam, em outro registro histórico, um gesto crítico que a própria autora (Cunha) já vinha nomeando, o da escrita como ato de resistência à ordem Simbólica dominante.

A voz feminina que enuncia o afeto nos minicontos de Cunha, e nas vozes que com ela ressoam neste momento, são produções coletivas. Como propõe Glissant (2005, p. 49), toda enunciação se dá “na presença de todas as línguas do mundo”, assim, escrever é sempre responder, implicitamente, a outras vozes, outros tempos, outros modos de sentir. Essa dimensão relacional da enunciação é o que hooks (2021, p. 38) nomeia como responsabilidade; o amor, e a escrita que o formaliza, exige compromisso com o outro, mesmo quando esse outro é uma tradição que se precisa contrariar. Ler as vozes que ressoam com Cunha, neste momento, é, portanto, ler uma rede de enunciações responsáveis com escritas que se sabem em relação e que, nessa relação, encontram parte de sua força crítica.

Nas obras *Primeiro eu tive que morrer* e *O amor e sua fome* (romances), de Lorena Portela, bem como em *Tudo que já nadei* e *Brincadeiras à parte* (coletâneas), de Letrux, essa mesma estrutura se reposiciona em formas muito fluidas, em que a enunciação se aproxima de uma escrita confessional que tensiona as fronteiras entre prosa, poesia e relato íntimo. Cabe ressaltar que não se busca estabelecer paralelos diretos entre gêneros ou projetos estéticos, mas de observar como os três eixos interpretativos propostos continuam operando como formas de organização discursiva, ainda que sob diferentes inflexões formais.

Em Letrux, por exemplo, a relação com o mar demonstra um deslocamento em direção ao terceiro eixo, no qual o afeto se constrói a partir de uma experiência de pertencimento que se ancora na convivência com o outro natural. Tal movimento encontra ressonância em cenas como a do “cajueiro irmão”, em Cunha, nas quais o sujeito se instaura em um campo de alteridade que dissolve, ainda que momentaneamente, as fronteiras entre humano e natureza.

Em ambos os casos, o mecanismo opera como mediação de uma experiência de suspensão – do tempo, da identidade e da própria linguagem – expondo sua função estruturante.

Nas narrativas de Lorena Portela, observa-se uma inflexão distinta, em que o amor aparece enfrentado por tensões mais explícitas com a falta, a perda e a impossibilidade de completude, aproximando-se do eixo do Outro enquanto instância simbólica que regula, mas também frustra a experiência do sujeito. Nesses textos, a relação se manifesta como excesso e ruptura, reforçando a hipótese de que amar implica sempre uma forma de desequilíbrio, como já apontado na leitura de Žižek, o que rompe com a escala da estabilização.

Desse modo, a aproximação entre essas autoras legitima uma correspondência discursiva de que, independentemente das diferenças formais e temáticas, há uma persistência de estruturas afetivas que demarcam a escrita feminina. O que se transforma, portanto, são as formas pelas quais os regimes se manifestam por meio de estratégias líricas semelhantes, como veremos a seguir.

4.1.1 Letrux: o lirismo do corpo e a natureza como espaço de reinscrição do desejo

A noção do feminino desvinculada do patriarcalismo é um tema relevante tanto na literatura quanto no discurso social, escritoras contemporâneas têm desempenhado um papel fundamental na promoção de narrativas que proporcionam uma representação mais autêntica das mulheres; e essas representações literárias têm contribuído para ampliar o entendimento e a discussão sobre as experiências femininas sincronicamente com o oferecimento de modelo e inspiração para as mulheres na vida real.

Como destacado, um exemplo disso é a própria Leticia Novaes, conhecida, artisticamente, como Letrux, uma cantora, compositora e atriz brasileira nascida em 21 de setembro de 1986, no Rio de Janeiro, Brasil. É conhecida por sua presença de palco intensa e composição de letras poéticas e enigmáticas (para não dizer ambivalentes). Além de sua carreira musical, Letrux é conhecida por suas incursões no cinema e na televisão e também possui três livros publicados: um como Leticia Novaes, denominado *Zaralha, abri minha pasta* (2015), de natureza intimista e autobiográfica e dois assinados como Letrux. *Tudo que já nadei: ressaca, quebra-mar e marolinhas* (2021), em que versa as relações do feminino e da natureza, em específico, sobre sua relação de amor com o mar, escolhido como objeto de estudo desta análise nesta subseção, justamente, porque, por meio de simbologias próprias, traz luz às reflexões sobre a importância de permitir que o desejo e a conexão com ele mobilizem o afeto que pode ser direcionado ao feminino e a natureza, o que se conecta ao Eixo III de análise, presente de

forma rarefeita nas coletâneas analisadas e, ainda, *Brincadeiras à parte* (2025), lançado mais recentemente.

Ao transitar entre poesia, prosa e fragmento autobiográfico, os textos de *Tudo que já nadei: ressaca, quebra-mar e marolinhas* (2021) sustentam a manifestação de como o lirismo opera como espaço de elaboração do desejo e da experiência sensível, reinscrevendo a relação entre feminino e natureza para além de estereótipos essencialistas. Nessa direção, a obra da artista é mobilizada como contraponto e ampliação do corpus principal, contribuindo para a compreensão de como, em produções culturais contemporâneas, a linguagem lírica se apresenta como forma privilegiada de reinscrição do corpo feminino no mundo, articulando pertencimento, alteridade e criação de sentido.

A estrutura do livro já se apresenta, desde a abertura, como uma proposta consciente de experimentação narrativa e de embaralhamento dos gêneros literários. A própria divisão interna do livro em “Ressaca”, “Quebra-mar” e “Marolinhas” demonstra uma recusa da classificação tradicional, pois, em vez de organizar os textos por gênero estável, Letrux constrói uma arquitetura movida pela linguagem. A divisão inicial funciona quase como uma chave de leitura metalinguística da obra: “Ressaca” reúne os “famosos textões”; “Quebra-mar” organiza os “famosos poemas”; “Marolinhas” abriga “algumas considerações anônimas”.

Essa nomeação, por si só, ironiza as fronteiras formais tradicionais e o uso da palavra “famosos” é o que também aproxima a estrutura do vocabulário das redes sociais e da circulação digital contemporânea, como se os textos fossem classificados menos por critérios acadêmicos e mais por modos de recepção afetiva e circulação cultural. Junto disso, há humor e performance nessa autoapresentação da obra, característica muito presente na escrita de Letrux. Assim, a metáfora marítima que organiza os títulos das partes também é fundamental e indicam, certamente, as seções temáticas, mas também os adensamentos distintos do movimento afetivo e discursivo. A água funciona como princípio estrutural da obra, pois a ressaca remete ao excesso, ao impacto e ao transbordamento; o quebra-mar sugere contenção, choque e reorganização; e as marolinhas apontam para pequenos movimentos, resíduos e oscilações sutis do cotidiano, organização que substitui a lógica linear da narrativa tradicional por uma lógica de fluxo afetivo, conforme o livro se desenvolve sem progressão contínua de acontecimentos e com a circulação de estados emocionais, pensamentos fragmentados, memórias, observações e performances subjetivas.

A experimentação narrativa de *Tudo que já nadei* está nessa circulação entre formas trabalhada ao longo desta pesquisa, pois, enquanto Letrux dissolve os limites entre poema,

crônica, ensaio, diário, performance, fluxo de consciência e anotação íntima, o livro assume uma estrutura híbrida, em que os gêneros operaram como zonas móveis de linguagem. Essa instabilidade formal acompanha a própria instabilidade subjetiva encenada pela obra.

Além disso, a estrutura fragmentária produz um efeito histórico importante. A forma do livro encena uma subjetividade contemporânea marcada pela simultaneidade, pela saturação de informações e pela dificuldade de organizar a experiência de maneira linear. Sob essa perspectiva, a experimentação da autora está vinculada à experiência histórica, já que o trânsito entre gêneros demonstra um eu que também transita, continuamente, entre a própria persona em seus relatos de confissão, ironia, fabulação, crítica e/ou vulnerabilidade. Assim, essa divisão interna da obra é uma parte essencial do projeto literário do livro, pois, mais do que organizar conteúdos, cria uma poética do movimento afetivo em que as formas textuais se tornam fluidas, acompanhando os modos contemporâneos de sentir, pensar e narrar a si mesmo.

No entanto, é importante relembrar o que já foi articulado anteriormente, que a relação entre a natureza e o feminino não é universalmente positiva, já que, ao longo da história, houve, também, uma tendência de subordinar mulheres às forças da natureza e reforçar estereótipos que as consideram selvagens, irracionais ou emotivas. Além da perseguição das que se aproximavam das ciências naturais e tinham maiores interesses históricos e bibliográficos. Sábias. Bruxas. Essas representações podem ser limitantes e reforçar desigualdades de gênero e, por essa razão, há, nesta literatura, um movimento importante de valorização da interconexão entre o feminino e a natureza possível de ser compreendido em enunciados como:

Meteorologia, eu quero uma pra viver

Entrei num mar inédito, fui ao fundo para que pudesse aguentar a trolha que se anunciava. Ondas maiores vieram, passei pela primeira sem sacode. Um homem surge ao meu lado e, enquanto uma mais gigante ainda se aproxima, diz: “É só mergulhar bem fundo, menina!”. Penso em avisar que sou filha dela e não donzela à procura de um resgate, mas apenas obedeço e ralo meu peito na areia. Resíduo de sacode. (Letrux, 2021, p. 17).

Torna-se perceptível que, apesar das inúmeras relações entre as espécies aqui tratadas, essas produções transpassam alguns limites de violências sistêmicas quando permitem a compreensão do acolhimento, do pertencimento como um todo. Não à toa, a imersão na água nos permite, inteiramente, sermos abraçadas em completude, nas relações das afetividades escolhidas. O afeto, então, direcionado a esse elemento da natureza (água) se realiza não somente por ele, enquanto objeto e estrutura existente que domina, mas pelos efeitos que traz a quem o experimenta. Ao vivenciar e direcionar a afetividade, unilateralmente, a um ser que

tudo recebe, que é a representação da expansão, da grandiosidade, a mulher dessa narrativa se enxerga, puramente, como é, desenvolve sua afecção por si, por meio do acolhimento do outro, como observamos em “30 de fevereiro”:

30 de fevereiro

Me adoro de um jeito que não sou
Me adoro distraída
Me adoro relaxada
Me adoro depois da praia
Mas eu não sou todo dia depois da praia
Mas me adoro desse jeito que não sou
Como faz para se tornar todo dia
De um jeito depois da praia?
(Letrux, 2021, p. 85).

Assim, afirmamos a hipótese de que, nesta integração do afeto, quando tratamos de estruturas Simbólicas vigentes na construção do sujeito, compreendemos que todo desejo de ação parte da ideia da busca pela completude, o sentimentalismo direcionado ao mar é a compreensão da falta que, apesar de ser caracterizada, por Žižek, como uma forma de amor ou de amar, preenche a totalidade afetiva quando se coloca em lugar de aceitar o desconhecido, pertencente aquele terceiro eixo menos representado nas análises do Capítulo 3. É por isso que a autora acrescenta literariamente que:

O mar é um dos poucos lugares em que tenho a sensação de pertencimento,
sem ser dona dele.
O mar é um amor que dá certo.
(Letrux, 2021, p. 135).

Neste sentido, essa relação entre o feminino e a natureza pode ser explorada em diversas áreas, incluindo a literatura, pois a reconexão remonta a diferentes tradições culturais e mitológicas que, frequentemente, associam o feminino com elementos naturais, como a fertilidade, o ciclo da vida, a terra, a lua, a intuição e a própria água. O que se vê na sequência “Líquidos”, colcha de narrativas umedecidas pela água, mar, chuva, lágrimas etc., representados em: Líquido A); B); C); D); E); F); G); H); I); J); K); L); M) (Letrux, 2021, p. 41-51).

Na literatura, por exemplo, é comum encontrar imagens e metáforas que conectam o feminino à natureza. A figura da mãe terra é associada ao feminino e à ideia de nutrição e sustento, da mesma forma em que o poder criativo e regenerador das mulheres, muitas vezes, é simbolizado por meio de metáforas naturais, como o ciclo menstrual e a capacidade de dar à luz. Assim, compreendemos, nessas construções, que o amor é uma forma de manifestação da crença do próprio sujeito e dos mecanismos de ideologia e formação de sua identidade histórica,

isso porque são esses mecanismos que estão presentes na construção do universo Simbólico anteriormente referido em metáforas de vida e morte, “[...] na hora que a água viva se dá conta de que vai morrer, ela lança muitos óvulos no mar. Diz que, pra água viva, é afrodisíaco morrer. Diz que.” (Letrux, 2021, p. 66).

Em conclusão a essa reflexão, se é possível encontrar conexões afetivas nas produções culturais, como nos textos de Letrux e sua relação de pertencimento e conectividade com o mar, é certo também que esse aparecimento não é à toa, pois registra formas de emancipação de vozes que, antes, se relacionavam de forma muito direta com a existência de uma ‘opressividade’ do próprio desejo e encontram brechas de tornarem-se emancipadas, libertárias e, principalmente, de seguirem um próprio entusiasmo, assim como a voz que narra a obra analisada, afinal:

Que guinada
Bom saber que ainda dou caldo
(Letrux, 2021, p.142).

Pensar que o afeto é uma instância simbólica que se relaciona diretamente com as estruturas sociais que compõem uma ordem Simbólica restritiva ou libertária é compreender que essa estrutura faz parte de construção social e coletiva, que não se encerra como binária ou moralista, da manifestação do desejo e da liberdade de mulheres que se constroem por meio de seus espaços de acolhimento. Isso pode ser visto pela transformação das estruturas literárias produzidas por mulheres em tempos diferentes, mas com afinidades discursivas semelhantes, a considerar que o tema da apropriação de si, diante do acolhimento da natureza, é encontrado de forma recorrente em narrativas literárias, além de também ser o caso do miniconto “Ele e eu inscritos em qual tempo cajueiro”, também da coletânea *Falas e Falares* de Cunha, em que a autora dedica, a si mesma, o título:

[...] eu me lembro e você se sentava descalça, em cima das raízes dele, também descalças. E as formigas? Você conseguiu domesticar as obsessivas criaturas, riscando um círculo na terra e declarando *meus amores, se vocês invadirem meu espaço e morderem meus pés, eu não me responsabilizo pelo vosso estar nestes caminhos deste mundo vosso.*

Eu me sentava e ficava, eu e ele, o cajueiro irmão, em contemplação, integrados no silêncio vegetal que nos impregnava e nos levava à pureza das origens. Ninguém passava por nós, as formigas, longe do cerco, nos olhavam cúmplices e seguiam sem ruído. Vento havia e passava cabisbaixo em meio à profusão de ramos e folhas e cipós e parasitas e cabelos nossos, sem murmúrio nem gemido. A eternidade começava ali e acabava no muro que dava para a rua. (Cunha, 2011, p. 137).

Em passagem, evoca temas como a conexão com a natureza, a busca por um estado primordial de pureza e a suspensão do tempo em um espaço contemplativo em que há uma relação íntima com o cajueiro, ou seja, há um relato de uma experiência de transcendência e retorno às “origens”, marcada pela suspensão do tempo e pela dualidade entre o infinito e os limites da realidade, possível, apenas, pela conexão emocional que a personagem desenvolveu com um elemento da natureza.

O fragmento citado de *Falas e Falares* revela, por meio de uma escrita lírica e concentrada no detalhe sensível, uma cena em que o sujeito feminino se manifesta afetivamente no mundo natural, especificamente em relação com o “cajueiro irmão” e com as “formigas obsessivas”. A cena descreve um momento de contemplação, mas, antes disso, de uma experiência de imersão subjetiva em um campo de alteridade que desestabiliza os limites entre o eu e o outro – tanto no plano simbólico quanto no plano material.

Lacan sugere: “não é o afeto que é reprimido, mas o significante” (Lacan, 1998, p. 190), o sentimento de integração com o cajueiro, portanto, é uma fantasia que sustenta o sujeito diante da ausência constitutiva de sentido. Esse gesto de se sentar em silêncio com o cajueiro “irmão” e observar as formigas cúmplices compõe o que Žižek chama de impasse do Real: “a fantasia é a forma pela qual o sujeito estrutura sua relação com a falta no Outro” (Žižek, 1992, p. 7). É nesse ponto que o mecanismo entra como vetor de leitura em que o sentimento de comunhão com a natureza oferece uma moldura simbólica para sustentar a falta e rearticular o sujeito entre os eixos próprios (como uma referência as categorias de análise deste trabalho).

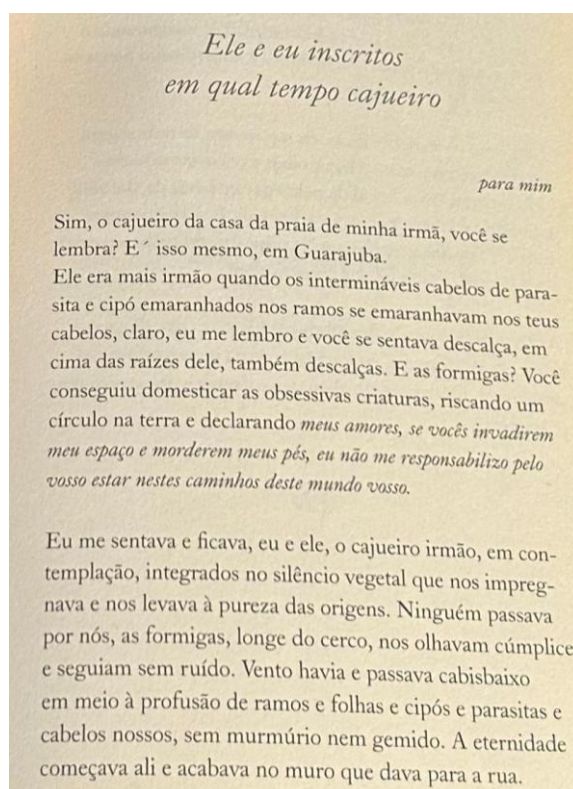
Quando a narradora traça um círculo no chão para conter as formigas, afirmando “meus amores, se vocês invadirem meu espaço...” (Cunha, 2011, p. 137), ela estabelece uma borda simbólica, como o ponto de costura entre o Real e o Simbólico – o gesto que tenta conter o excesso do gozo. O que está em jogo é o modo como a intensidade pulsional do feminino, simbolizada na relação com a natureza, é mobilizada enquanto ato de resistência simbólica diante da ordem patriarcal do discurso. A construção do afeto aqui, portanto, como já percebido, é de um gesto político e ético, que rejeita a lógica da dominação da natureza e propõe um modo outro de relação com o mundo – não pela hierarquia, mas pela escuta e coabitação.

Essa leitura se alinha à noção de visão em paralaxe, proposta por Žižek (2006), em que dois pontos de vista irreconciliáveis (o sujeito e o mundo natural) revelam uma mesma realidade fendida. O sujeito feminino, que se vê como parte do ambiente (“eu e ele, o cajueiro irmão”), também traça limites (“o muro que dava para a rua”) que marcam a transição de um espaço de

contemplação para o espaço da norma social. A paralaxe está, então, na tensão entre o desejo de fusão com o mundo e a imposição simbólica que separa o sujeito daquilo que deseja.

Na crítica feminista, esse tipo de cena é altamente significativa, como apontam Cixous e Clément (1986), a escrita de mulheres, muitas vezes, desestabiliza os modos hegemônicos do sentir e escrever ao simbolizar um “corpo falante” – um corpo que pensa e sente fora das normas do logos patriarcal. A inscrição afetiva, nesses casos, deixa de ser elemento passivo ou domesticado e passa a ser uma forma de resistência. Contudo, determinar uma definição de narrativa prosa-poética de gênero textual não é uma fácil função, visto que versamos sobre um gênero literário (alicerçado pela teoria do romance) que tem, como principal característica, sua própria hibridez e transfiguração, sua formação contínua e múltipla com constituição que caminha junto do próprio tempo de produção e de outros tempos também.

Figura 12 – Miniconto “Ele e eu inscritos em qual tempo cajueiro”



Fonte: Reprodução de *Falas e Falares* (2º ed., 2012).

Cumprе registrar, ainda, que, após a escrita inicial desta análise, Letrux lançou um terceiro livro, *Brincadeiras à parte* (2025), novamente assinado sob o nome artístico, o que reforça a consolidação de sua inscrição no campo da escrita literária. A obra reúne textos não tão breves – entre crônicas e relatos híbridos – que dão continuidade à exploração de uma

linguagem marcada pela oralidade, pelo humor e pela atenção ao cotidiano como espaço de elaboração subjetiva. Ainda que não constitua objeto central desta pesquisa, novamente, o livro confirma a recorrência de procedimentos formais já observados nas obras anteriores, sobretudo no que diz respeito à fragmentação, ao tom confessional não linear e à articulação entre corpo, linguagem e experiência vivida. *Brincadeiras à parte* pode ser compreendido como desdobramento natural do percurso literário da autora, reiterando a pertinência de sua inclusão neste capítulo como exemplo de escrita que tensiona as fronteiras entre gêneros e reinscreve o sensível como forma de pensamento.

Brincadeiras à parte (2025), de Letrux, organiza-se a partir de uma estrutura marcada pela alternância entre narrativas principais e pausas reflexivas. O sumário apresenta nove textos centrais (“Loteria”, “Buraco”, “Paciência”, “Telefone sem fio”, “Xadrez não, dados sim”, “Nome na testa”, “Ser quem não se é”, “Qualquer jogo” e “Oráculo”) intercalados por seções intituladas “Pausa para...”. Essa composição sugere uma arquitetura em que a experiência narrativa é cortada por interrupções ensaísticas, como se a obra precisasse alternar entre cena e pensamento, convivência e elaboração, jogo social e suspensão subjetiva. Assim, os textos principais se aproximam da crônica contemporânea ao partirem de situações cotidianas, conversas, encontros, festas, afetos e constrangimentos urbanos. Já as pausas funcionam como interlúdios reflexivos, escritos em tom fragmentário, ensaístico, nos quais a linguagem se desprende, parcialmente, da progressão narrativa para formular perguntas sobre desejo, corpo, medo, incoerência e reconhecimento.

A exemplo disso, em “Telefone sem fio”, a narrativa acompanha Jaime, personagem marcado por uma sociabilidade contraditória: ele é descrito como “sociófobico extrovertido” e cria estratégias para sobreviver aos encontros coletivos, especialmente aos “mesões” de restaurante (Letrux, 2025, p. 55). Durante o aniversário de Tarsila, Jaime propõe uma brincadeira inspirada no telefone sem fio, mas transformada em jogo de “telepatia”, no qual os participantes devem transmitir, mentalmente, cores, qualidades ou defeitos. A crônica se desenvolve a partir desse espaço de convivência, em que o jogo funciona como mecanismo de mediação entre sujeitos percorridos pela ansiedade, desejo, vergonha, ressentimento, humor e afeto. Nesse contexto, a primeira fronteira analítica do texto, aqui proposta, está na relação entre jogo e sociabilidade, já que a brincadeira é, antes de tudo, uma forma de organizar a convivência e tornar suportável o desconforto do encontro com o outro. A segunda fronteira está na relação entre humor e sofrimento, pois a crônica é diluída em uma construção de comicidade, exagero e ironia, contudo, esse humor encobre experiências de inadequação, ansiedade social, bem

como dificuldade de pertencimento. A terceira fronteira está no modo como a narrativa articula afeto e linguagem, pois a brincadeira de telepatia explicita a fantasia de comunicação plena em que os personagens desejam transmitir algo, sem mediação, diretamente de mente para mente. No entanto, o resultado é sempre ruído, desvio, erro, “caos sonoro” (Letrux, 2025, p. 62).

Nesse ponto, o texto demonstra uma impossibilidade central. O enunciado nunca chega puro ao outro; ele passa pela linguagem, pelo corpo, pelo mal-entendido e pela interpretação. A comunicação afetiva é falha, mas, ainda assim, move a narrativa. E isso envolve diretamente a crítica das performances sociais. O texto, então, expõe um mundo em que todos estão, de algum modo, performando: simpatia, descolamento, maturidade afetiva, liberdade sexual, espontaneidade, bom humor e, ao mesmo tempo, indica que a vida social contemporânea se organiza por pequenos teatros afetivos, nos quais a subjetividade aparece mediada pelo olhar do outro. Assim, a subseção “Pausa para pensar”, que sucede “Telefone sem fio”, retoma, em outro registro, a mesma lógica de contradição subjetiva presente na crônica. O interlúdio enumera figuras incoerentes, como em que alguém que toma remédio para cólica todos os dias recusa anestesia no parto; alguém que interpreta sonhos com tigres, mas ignora sonhos com possíveis amores; alguém que falta ao aniversário de um amigo por dor no ouvido, mas sai para transar com um desconhecido sem camisinha (Letrux, 2025, p. 72).

A pausa transforma a narrativa do caso particular de Jaime para uma reflexão mais ampla sobre a inconsistência humana, ou seja, formalmente, o interlúdio funciona como síntese ensaística da crônica anterior. Se “Telefone sem fio” mostra personagens tentando administrar suas contradições no espaço social, a “Pausa para pensar” formula essas contradições de modo mais direto, quase aforístico. E a pergunta final: “Conhece alguém? Me conhece? Se conhece?” é o que devolve, ao leitor, a instabilidade que, antes, estava projetada nas personagens (Letrux, 2025, p. 72). Assim, esse momento discursivo amplia o regime discursivo da crônica, transformando-a de cena narrativa para problema subjetivo e ético.

A relação com Helena Parente Cunha, a partir disso, é também construída pela transversalidade formal do vínculo. Já que, assim como nos minicontos de HPC, em Letrux, o aparece como força de organização da linguagem além de seu tema. Em Helena, a miniatura narrativa condensa a experiência afetiva em fissuras sintáticas e simbólicas, em Letrux, a crônica expande essa instabilidade em cenas de convivência contemporânea, contudo, em ambas, é esse gesto literário que opera como espaço de elaboração crítica das formas pelas quais o sujeito tenta existir entre o desejo próprio, o olhar do outro e as exigências da vida social.

Essa relação se torna particularmente produtiva quando “Telefone sem fio” é colocado em diálogo com os eixos afetivos propostos para a leitura de Cunha. Embora a narrativa de Letrux opere em uma forma mais expansiva e urbana do que a miniatura narrativa de HPC, a narrativa clarifica a permanência de estruturas semelhantes de organização. Em primeiro plano, o texto aproxima-se do Eixo I (alteridade/relação/convivência), pois toda a narrativa se constrói a partir da tentativa de tornar suportável a experiência do encontro com o outro; nessa linha, é a afecção que aparece ligada à convivência concreta, à tentativa de mediação simbólica do contato social e à necessidade de elaborar, coletivamente, a experiência do mal-estar.

Entretanto, a narrativa também tensiona fortemente o Eixo II (grande Outro/norma/violência simbólica), sobretudo, porque os personagens permanecem constantemente regulados pelo olhar social e pelas performances exigidas no espaço coletivo. Jaime teme as perguntas banais da sociabilidade porque elas representam formas de validação subjetiva: “o que você faz da vida?”, “onde você mora?”, “como faz para pagar onde mora?”. A angústia está situada além do conteúdo dessas perguntas, alocando-se no fato de que elas cifram critérios de reconhecimento social ligados à produtividade, estabilidade financeira e adequação identitária. O sujeito contemporâneo aparece demarcado pela necessidade permanente de se apresentar de forma inteligível diante do outro.

Nesse ponto, a narrativa se aproxima das formulações de Žižek acerca da ordem Simbólica e de seus mecanismos de manutenção. Para Žižek (1992), a ideologia opera, prioritariamente, pela incorporação cotidiana de práticas, discursos e formas de linguagem que organizam a experiência social de maneira que imite ao natural e, na crônica, a própria convivência funciona como ritual ideológico, já que todos sabem desempenhar papéis, sustentar simpatias mínimas, rir nos momentos adequados e administrar desconfortos sem romper completamente a cena social. O jogo criado demonstra, justamente, essa tentativa de reorganizar simbolicamente o mal-estar coletivo através da linguagem.

Além disso, a narrativa indica aquilo que Žižek identifica como dimensão performativa da ideologia. Os personagens sabem da artificialidade das convenções sociais, ironizam os próprios comportamentos e percebem os jogos afetivos que sustentam a convivência, mas continuam participando deles. Nos minicontos de HPC, isso aparece, frequentemente, por meio de sintaxes repetitivas e fragmentações discursivas; em Letrux, emerge através da proliferação de falas, jogos, desvios narrativos e excesso relacional na forma literária como elemento estrutural, expondo sujeitos continuamente tensionados entre o desejo de reconhecimento.

Outro exemplo é o último conto da coletânea de crônicas/contos de Letrux, “Oráculo”, que narra a experiência de uma mulher recém-submetida a um transplante cardíaco que, durante a recuperação hospitalar, passa a brincar de prever o futuro com o sobrinho Samuel utilizando cartas de baralho. A brincadeira surge de maneira improvisada: cada naipe assume um significado específico: paus representa “sim”, ouros significa “não”, espadas indicam “talvez” e copas correspondem a “nunca”. O jogo, inicialmente infantil e, sob muitas óticas, banal, transforma-se progressivamente em um ritual simbólico por meio do qual a narradora tenta lidar com a dor física, o medo da morte e o estranhamento provocado pelo novo coração, assim, torna-se um espaço intermediário entre realidade e fantasia, permitindo que ela suporte emocionalmente a instabilidade do momento.

No desfecho, após receber notícias positivas sobre a aceitação do transplante pelo corpo, a personagem afirma que aquilo “não vai enlouquecê-la”, mas lhe dará “propósito”, indicando uma tentativa de reinscrição simbólica do trauma vivido. Mas é a brincadeira com as cartas que cria uma lógica mínima capaz de organizar o caos emocional vivido pela narradora. Mesmo arbitrárias, as regras do jogo oferecem uma sensação provisória de ordem diante do acaso e da vulnerabilidade, o que nos sugere que a fantasia opera como tentativa de suportar a realidade, longe de permitir alguma fuga concreta. A personagem sabe que as cartas não possuem poder objetivo; ainda assim, precisa investir nelas para conseguir percorrer o trauma.

Isso nos mostra que, em *Brincadeiras à parte* (2025), a disposição sensível já surge atravessada por uma subjetividade extremamente saturada pelo excesso informacional, pela internet, pela fragmentação identitária e pela necessidade constante de produzir sentido diante de um mundo instável, efeitos de um tempo presente que se aproximam de uma leitura histórico-afetiva semelhante à construída nas narrativas de Cunha, contudo, reposicionada para uma temporalidade marcada pelo pós-digital, pela hiperconsciência subjetiva e pela exaustão emocional.

Em “Oráculo”, há uma tentativa de reinscrever-se no mundo após a experiência limite da quase morte. Isso, certamente, aproxima o conto da dimensão do Eixo III enquanto espaço de reorganização do sujeito para além da lógica romântica convencional, contudo, também toca o Eixo I, porque a relação com Samuel sustenta afetivamente a narradora. O vínculo com a criança cria um espaço de alteridade não normativo, sem cobrança, produtividade ou idealização social. Samuel aceita a brincadeira, sustenta a fantasia e permite que a narradora continue simbolizando a experiência traumática. O afeto, então, funciona como cuidado, escuta e convivência cotidiana – elementos muito próximos da lógica do “amor ao outro pequeno”. Já

o Eixo II aparece de maneira mais indireta e crítica. Ele surge, sobretudo, nas tentativas da narradora de atribuir sentido transcendental ao transplante, na busca quase compulsiva por sinais, coincidências e explicações maiores; porém, diferentemente de muitos textos de HPC, esse Outro não aparece como estrutura sólida ou normativa; ele surge fragmentado, instável, irônico, mais próximo da inscrição de *Falas e falares*. Isso é muito característico de uma subjetividade contemporânea e o fato de o livro ter sido lançado em 2025 tem peso analítico próprio, pois ele emerge entrecortado por uma experiência histórica muito específica que abrange a hiperconectividade, o excesso de informação, a cultura das redes sociais, a dissolução de referências estáveis, a crise de pertencimento, a ironização constante das experiências sensíveis e a exaustão psíquica dos dias atuais.

Nos interlúdios do livro, isso fica mais claro, pois a narradora fala diretamente da internet, da violência discursiva online, do julgamento coletivo e da dificuldade contemporânea de sustentar delicadeza e excentricidade sem ser imediatamente destruída simbolicamente. Portanto, o “brincar” defendido ao final do interlúdio que sucede a narrativa de “Oráculo”, como uma inferência da lembrança da importância da brincadeira no cotidiano, ganha dimensão histórica muito forte, pois essa brincadeira sai da zona da infantilidade e se inscreve em uma possibilidade de preservar a capacidade de imaginar, fabular e sustentar zonas simbólicas ainda não completamente capturadas pela lógica do cinismo contemporâneo, nesse caso, isso aparece como gesto político.

Além disso, os interlúdios dialogam muito com o Eixo III, contudo, um Eixo III atualizado historicamente, pois, além da integração subjetiva em relação à natureza ou ao mundo sensorial, como em parte da produção de HPC, há a reintegração subjetiva que precisa acontecer dentro de um cenário atual. A forma do texto encena o modo como o sujeito do agora experiencia o mundo e aproxima o livro de uma escrita afetiva ligada ao presente histórico, um tempo em que os sujeitos tentam sobreviver emocionalmente através de microfabulações.

Com isso, Cunha demonstra-se, ainda, fundamental para pensar os modos pelos quais o discurso afetivo perpassa a forma literária na produção de autoria feminina brasileira, sobretudo porque sua obra antecipava (e legitimava) a fragmentação subjetiva, a instabilidade identitária e os desencaixes entre intimidade, linguagem e historicidade que se alastram na contemporaneidade.

4.1.2 Lorena Portela: memória, fome e os vínculos que sustentam

Ao lado de Letrux, também aparece a escrita de Lorena Portela, que insere-se nesse mesmo campo de leitura ao reelaborar, sob novas condições históricas, a relação entre afeto e experiência subjetiva em diálogo com Cunha. No entanto se, em parte da produção de Helena Parente Cunha, ainda é possível encontrar, no Eixo III, formas de reintegração ligadas à natureza, à memória ou ao sensorial, em Portela essa tentativa de reorganização do sujeito ocorre dentro de um cenário de esgotamento emocional, hiperaceleração e instabilidade afetiva próprios do presente. Por isso, a opção por analisar suas obras a partir da estrutura narrativa do romance torna-se relevante: mesmo marcado pelo lirismo, pela fragmentação e pela fabulação, suas narrativas encenam modos contemporâneos de sobrevivência subjetiva, nos quais os sujeitos também elaboram microficcões afetivas para suportarem o Real. A forma do texto, marcada por deslocamentos geográficos, temporais e imagéticos transforma a narrativa em espaço de inscrição da experiência histórica do agora, aproximando a obra de uma escrita afetiva profundamente vinculada às sensibilidades do presente.

A escrita de Portela insere-se no campo da literatura contemporânea brasileira a partir de uma elaboração narrativa tensionada pela própria experiência alargada, pela memória e pela instabilidade subjetiva. Em seus romances *Primeiro eu tive que morrer* (2022) e *O amor e sua fome* (2024), a autora constrói uma linguagem que tensiona os limites entre prosa, lirismo, oralidade e fabulação, produzindo textos em que a experiência afetiva aparece como princípio estruturante da própria narrativa. Diferentemente de as formas tradicionais, organizadas por progressão linear e causalidade estável, a escrita de Portela opera por redirecionamentos temporais e fluxos de memória, aproximando-se de uma prosa lírica em que a subjetividade se manifesta de maneira fragmentária e sensorial.

Em *Primeiro eu tive que morrer* (2022), essa estrutura organiza-se a partir da ideia de ruptura e transformação. O próprio título já anuncia um movimento de atravessamento: morrer não como encerramento definitivo, e, sim, como condição de possibilidade para outra forma de existência, de viver. Já no limiar narrativo, a enunciadora declara: “Falo daquele amor que é um despenhadeiro. Que acontece quando o destino sopra areia em nossos olhos para que assim possamos, de uma vez por todas, nos enxergar” (Portela, 2022, p. 10). A formulação anuncia o que a narrativa encenará; o amor como força de ruptura que desestabiliza o campo Simbólico; ou o que Žižek nomearia como decisão violenta que reorganiza o sujeito. A narrativa acompanha sujeitos sulcados pelo esgotamento, pela perda e pela tentativa de reorganização de si, em um movimento em que corpo, memória e espaço passam a operar conjuntamente. Logo

nas primeiras páginas, a protagonista reorienta-se para Jericoacoara, buscando uma espécie de suspensão da vida cotidiana marcada pelo trabalho, pelo adoecimento emocional e pelo esvaziamento pessoal.

A relação com a natureza assume, nesse contexto, uma função central. A lagoa, o vento, as dunas e o mar, cenários da narrativa, transfiguram-se em elementos que reorganizam a percepção da personagem e tensionam os limites entre o corpo e seu pertencimento ao mundo. Isso é visto quando a narradora afirma sentir-se “só matéria” na passagem:

Meu coração batia acelerado, sem motivo aparente. A adrenalina de decidir mergulhar naquele momento ou não fazê-lo nunca mais me impulsionou para a água, num só afundamento. Com meu corpo inteiro submerso naquele verde transparente, eu não ouvia nada. Nem as vozes, nem o vento, não sentia frio, nem calor. A lagoa era densa, como geralmente é, porque a água doce é diferente da salgada, que ajuda a flutuar. Senti meu corpo de uma forma tão desmanchada e ao mesmo tempo tão inteira, que parecia que a minha alma havia se deslocado e eu era só matéria. Poderia até ser lagoa encantada mesmo, pensei, com o meu corpo de água, fundido em seu próprio elemento. Pairando. (Portela, 2022, p. 19-20).

O texto projeta as relações da lógica puramente intersubjetiva para uma experiência de dissolução e integração sensorial, aproximando-se, também, do terceiro eixo afetivo desenvolvido nesta tese. Nesse caso, a afetividade deixa de circular prioritariamente pela mediação do grande Outro e passa a operar por experiências de presença e fusão com o mundo material. Esse procedimento de dissolução do sujeito no elemento natural reaparece de outra forma na cena de intimidade com Glória, em que a protagonista enuncia de maneira compacta e definitiva: “Sem medo, sem qualquer vergonha, sem decência ou indecência. Eu, a Glória, o fogo, a terra, a água e o ar”. (Portela, 2022, p. 87). A enumeração que equipara dois corpos e os quatro elementos recusa qualquer hierarquia entre sujeito e mundo, entre desejo e matéria, realizando, na forma mínima de uma frase, o programa afetivo que o Eixo III formula: integração sem mediação idealizadora.

Junto a isso, o romance caracteriza marcas do segundo eixo afetivo – o mesmo que, no Capítulo 3, organizava a leitura de minicontos como “Anúncios classificados” –, relacionado ao amor ao grande Outro, especialmente na maneira como o trabalho, o mercado, a produtividade e as relações sociais aparecem como estruturas de esgotamento e violência simbólica. A protagonista encontra-se, constantemente, tomada por expectativas externas, cobranças profissionais e formas de validação social que produzem alienação e desgaste subjetivo em que o desejo manifesta-se como excesso, pressão e impossibilidade de sustentação simbólica, revelando a presença de um sujeito capturado pelas exigências contemporâneas de

desempenho e reconhecimento. Assim, a personagem chega a Jericoacoara carregando os meses de trabalho acumulado e o esgotamento da cabeça que derretia (Portela, 2022, p. 18), enquanto o cotidiano anterior era marcado pelo sacrifício sistemático de fins de semana, feriados, saúde, mente, corpo (Portela, 2022, p. 28) em nome da agência publicitária.

Esse esgotamento é superado narrativamente em um gesto duplo que condensa os dois movimentos centrais do romance. Na carta que a protagonista escreve a Glória, os dois gestos acontecem na mesma enunciação: “Eu te amo, Glória. Eu só não sabia como sentir. [...] P.S.: Pedi demissão do trabalho. Estou livre. Livre. Livre.” (Portela, 2022, p. 177). A confissão amorosa e a ruptura com a estrutura de trabalho são pronunciadas no mesmo ato de escrita, como se o amor só pudesse ser nomeado quando a alienação laboral fosse interrompida, e como se a demissão só fosse possível após o sujeito aprender a sentir. O Eixo II, aqui, se encerra com a própria cesura.

Ainda nessa leitura, há o registro da cena entre a protagonista e Luana, mediada pela presença de Guida, mulheres que permanecem na narrativa e encenam o que Butler (2015) compreende como precariedade compartilhada de sujeitos que constroem formas de existência a partir da vulnerabilidade, da instabilidade e da necessidade de vínculo. A protagonista diz a Luana:

Não é culpa sua quando tocarem no seu corpo sem a sua permissão, quando acharem que o seu corpo, que é sua propriedade inviolável, está a serviço de alguém. Quando forem violentos com você. Não é culpa sua. Assim como não foi culpa minha. Você não precisa se punir, entende? Quando as pessoas lhe derem as costas, quando lhe fizerem acreditar que você não é boa o suficiente, ou que há pessoas muito melhores do que você no mundo... quando houver lugares vazios ao seu lado e lhe disserem que o problema é com você. Não é culpa sua. Você entende? Entende isso? Responde! [...] O mundo é muito cruel com as mulheres, Luana. Mulheres são cruéis com mulheres. Homens são cruéis com mulheres. Somos más conosco mesmas. E a gente adocece. (Portela, 2022, p. 165).

E o cuidado se transforma em modo próprio de circulação afetiva que sustenta os corpos contra a violência estrutural. Já em *O amor e sua fome* (2024), a experiência afetiva reconfigura-se para uma dimensão mais vinculada à memória, à infância, à oralidade e às relações comunitárias. A obra organiza-se em capítulos curtos e fragmentários, estruturados por imagens, lembranças e episódios que operam como pequenas narrativas autônomas, mas que, reunidas, compõem uma cartografia afetiva da personagem. A fragmentação, nesse caso, além de não produzir dispersão caótica, indica uma lógica de acumulação sensível em que os episódios retornam como marcas de formação subjetiva.

Assim, a linguagem da obra aproxima-se fortemente da oralidade nordestina, incorporando ritmo, repetição, humor, deformações lexicais e imagens fabulatórias. Em determinados momentos, o texto reorganiza a própria percepção do mundo através da invenção linguística, como em

Eu entre a ardência e o fascínio, entre o desgosto e o deslumbre diante do rosto que eu mais adorava no mundo, o ouvido fervendo, um tapa que doeu tanto e foi tão bom, então, sim, passei a enxergar tudo. Tudo. Violerde, amareleta, laranzul, vermelhosa. Nunca mais eu deixaria de ver qualquer coisa que fosse. Ela seria minha e eu dela. Que sorte ter aprendido tudo com esse tapa e com esse amor. (Portela, 2024, p. 15).

Em que a deformação das palavras, além de recurso estético, opera como procedimento de experimentação da linguagem, produzindo formas de percepção sensível e afetiva da realidade material. Isso se trata de uma escrita que narra a experiência e a encena linguisticamente na instabilidade do olhar, da memória e do sentir. Nesse movimento, a fome que transgride a narrativa ultrapassa a dimensão material e passa a operar como categoria subjetiva estruturante. Quando a narradora afirma que “Minha rua foi só o começo. Essa fome, na verdade, criou tudo que eu tenho, conduziu minha história, fez existir tudo que eu sei.” (Portela, 2024, p. 12), o texto realinha a fome para o campo do desejo, da falta e da constituição de si.

Tal elaboração aproxima-se diretamente da perspectiva lacaniana mobilizada nesta pesquisa, especialmente da compreensão de que o desejo organiza-se a partir da incompletude e daquilo que jamais pode ser plenamente satisfeito (Lacan, 2008). A afetividade, portanto, novamente, não encontra dimensão de plenitude conciliadora, já que se mostra atribuída a um movimento contínuo de busca, carência e descolamento. Nesse ínterim, as relações afetivas construídas na obra elucidam, sobretudo, a força do primeiro eixo afetivo, relacionado ao amor ao outro pequeno. Os vínculos entre Dora, Esmê, Joana e Inês organizam-se a partir de formas de cuidado, pertencimento, proteção e compartilhamento que escapam às estruturas tradicionais de família e normatividade. Quando Esmê afirma “Você pode ter quantas mães quiser, Dorinha. E nós vamos viver juntas, pra sempre juntas. Era a Esmê falar isso e minha cabeça voltava para aquele quintal, e a dor ia embora por uns tempos, rápido como um truque de cartas.” (Portela, 2024, p. 19), o texto propõe uma reorganização afetiva baseada na multiplicidade dos vínculos e na possibilidade de construção comunitária do cuidado, em que o discurso surge como espaço de sobrevivência e sustentação subjetiva diante da ausência precária.

Essa reorganização afetiva pela multiplicidade dos vínculos encontra, em outro momento da narrativa, sua formulação exata. No primeiro beijo entre Dora e Esmê, a fusão é descrita em termos químicos e irreversíveis:

Uma parte de mim tinha entrado na Esmê, uma parte dela tinha entrado em mim. A minha saliva agora estava no corpo dela e a dela no meu e, uma vez misturadas as bactérias, o sódio, o magnésio, os ácidos, não dava mais pra desmisturar. Como quando mistura o café e o leite e aí não tem mais como virar só leite ou só café (Portela, 2024, p. 46).

A imagem da fusão recusa qualquer subjetividade autossuficiente: os dois corpos, uma vez em contato, têm suas substâncias de origem dissolvidas umas nas outras e tal formulação encena, no plano sensorial, a circulação afetiva entre os corpos de Ahmed (2004), em que os afetos se atravessam e se transformam sem retorno. A aproximação entre Helena Parente Cunha e Lorena Portela permite, a partir disso, observar como diferentes autoras contemporâneas mobilizam estruturas afetivas semelhantes, ainda que por procedimentos formais distintos. Em Cunha, especialmente nas coletâneas analisadas, o afeto, frequentemente, emerge por condensação, silêncio e ruptura mínima; a linguagem tende à contenção e ao fragmento breve, produzindo efeitos de tensão e suspensão. Em Lorena Portela, por outro lado, isso se expande de maneira mais explícita, ocupando o espaço narrativo através da memória, da oralidade e do fluxo imagético. Se, em Helena, o circuito do enlace aparece, muitas vezes, como resto ou falha que interrompe a narrativa, em Lorena, ele constitui o próprio movimento organizador da escrita.

Essa diferença indica uma transformação histórica nas formas de inscrição na literatura contemporânea, e a escrita de Helena Parente Cunha, vinculada a uma lógica silenciosa e simbólica, guarda marcas de contenção e de repressão afetiva características de seu contexto histórico e formal. Como observa Sara Ahmed (2004), os afetos não permanecem restritos ao interior do sujeito, pois são modos de pertencimento e, em Lorena Portela, essa circulação afetiva torna-se visível na própria construção dessas personagens que, constantemente, aproximam o corpo com a experiência. Além disso, a experimentação de Portela relaciona-se com tendências contemporâneas de dissolução dos limites entre gêneros literários, já que a autora articula procedimentos da crônica, da poesia, da narrativa memorialística e da fabulação, criando textos em que a fragmentação representa outra forma de organização narrativa.

Dessa forma, a leitura articulada entre Helena Parente Cunha e Lorena Portela explicita que os eixos afetivos propostos nesta tese, mais uma vez, não se restringem a uma única autora ou período literário, visto que constituem uma chave de leitura capaz de operar em diferentes

produções. Em Portela, tais eixos reaparecem reorganizados por uma escrita mais sensorial, marcada pela experimentação formal e pela fragmentação lírica da experiência. O que permanece, contudo, é a centralidade da estrutura sensível como dinâmica condicionante da narrativa e como elemento capaz de desorganizar e reconfigurar as formas tradicionais de representação do sujeito e do mundo.

Outro aspecto relevante no paralelismo entre Helena Parente Cunha, Lorena Portela e, também, Letrux diz respeito à construção das personagens e, sobretudo, ao lugar do nome dentro da narrativa. Em Portela e Letrux, as personagens, frequentemente, possuem nomes próprios, histórias relativamente delimitadas e marcas subjetivas mais explicitamente individualizadas. Já na escrita de HPC, observa-se um movimento contrário: muitas personagens permanecem anônimas, identificadas, apenas, por funções, relações ou posições subjetivas, como “ela”, “o marido”, “a mulher”, “a mãe”, “o homem”, “o filho”. Essa diferença formal pode ser, em determinados momentos, uma escolha estética isolada, mas, ainda assim, produz efeitos distintos na elaboração dessas mulheres. Em Cunha, a ausência de nomes próprios tende a universalizar certas experiências afetivas e, também, enfatizar a dimensão estrutural das relações sociais e simbólicas. As personagens aparecem menos como indivíduos plenamente singularizados e mais como posições capturadas por discursos de gênero, família, desejo e poder. Portanto, o anonimato reforça a sensação de repetição histórica e de aprisionamento simbólico, aproximando os minicontos de uma lógica alegórica e estrutural em que, muitas vezes, o sujeito parece dissolver-se dentro das funções sociais que ocupa, indicando justamente a violência das estruturas que organizam sua existência e operando como documentação formal.

Além disso, a brevidade característica do miniconto em Helena Parente Cunha favorece esse apagamento da individualização, pois como a narrativa opera por síntese extrema, a linguagem transfere o foco da construção psicológica detalhada para o impacto afetivo da cena, da ruptura ou da imagem final. O efeito produzido é o de sujeitos parcialmente apagados pelo próprio funcionamento das relações simbólicas que os demarcam. Sob essa perspectiva, o anonimato das personagens dialoga diretamente com o segundo eixo afetivo da tese, relacionado ao amor ao grande Outro, uma vez que os sujeitos aparecem, frequentemente, capturados por papéis sociais, expectativas normativas e formas de alienação simbólica.

Já em Lorena Portela, especialmente em *O amor e sua fome* (2024), as personagens possuem nomes – Dora, Esmê, Joana, Inês – e carregam memórias, histórias familiares, traumas e vínculos específicos. A nomeação produz maior proximidade afetiva e fortalece a dimensão

íntima da narrativa, pois o sujeito, além de ocupar posição estrutural, é um corpo singular que sente, lembra, deseja e narra sua própria experiência. Em *Brincadeiras à parte* (2025), de Letrux, algo semelhante ocorre, embora por outra via formal. As narradoras e personagens, frequentemente, possuem nomes, apelidos ou marcas identitárias muito específicas. Há, até mesmo, uma insistência na autoinscrição subjetiva, no “eu” performático e na construção de uma voz reconhecível; a nomeação, em Letrux, relaciona-se diretamente à performance de si, à oralidade e à tentativa de elaboração afetiva através da própria exposição narrativa. Diferentemente do anonimato presente em Helena Parente Cunha, Letrux produz uma escrita marcada pela hiper individualização contemporânea, em que o sujeito fala excessivamente de si e seus amores, medos, obsessões e desejos.

Essa diferença entre anonimato e nomeação também pode ser compreendida historicamente. Em Cunha, cuja produção inicial insere-se em um contexto ainda profundamente marcado pela repressão simbólica das subjetividades femininas, o apagamento nominal revela sujeitos frequentemente reduzidos às funções que ocupam dentro da família, do casamento ou da ordem patriarcal. Em Portela e Letrux, autoras inseridas em uma contemporaneidade marcada pela amplificação da autoexpressão, o nome torna-se elemento importante de afirmação identitária e singularização afetiva.

Entretanto, apesar dessas diferenças formais, as três autoras compartilham um aspecto fundamental: o afeto permanece como núcleo organizador da experiência narrativa. Seja pela sintetização anônima dos minicontos de Helena Parente Cunha, pela memória íntima e comunitária de Lorena Portela ou pela performance subjetiva e fragmentária de Letrux, o que se torna legível é a tentativa de construir formas narrativas capazes de representar sujeitos formados pela instabilidade, pelo desejo e pelas tensões afetivas.

4.2 O LUGAR DE ONDE SE FALA: GEOPOLÍTICA, MIGRAÇÃO E O FEMININO QUE SE ESCRIVE

Há, ainda, uma pergunta que a literatura de autoria feminina brasileira carrega sem precisar formulá-la em voz alta: de onde se fala? Não no sentido meramente biográfico, mas no sentido que interessa à crítica materialista – o lugar como condição histórica de possibilidade. O lugar de origem, a mudança territorial, a migração e a inserção em novos espaços culturais, além de dados possivelmente exteriores à escrita, se manifestam presentes na forma, na sintaxe, no ritmo, no tipo de silêncio que cada texto pratica. Pensar o feminino na literatura brasileira exige, portanto, pensar também a geopolítica que organiza quais vozes circulam, em quais

centros são legitimadas e quais permanecem à margem, justamente, pela falta de acesso à maquinaria do reconhecimento simbólico.

O Brasil é, antes de tudo, um país de assimetrias profundas. As distâncias entre Norte e Sul, entre Nordeste e Sudeste, entre interior e capital, visivelmente geográficas, são distâncias simbólicas que determinam o valor social de uma voz, a probabilidade de que uma obra seja lida, relida, citada, ensinada. Nesse mapa irregular, as mulheres escritoras enfrentam uma dupla condição de reposicionamento: o de gênero (que, historicamente, as situou como objetos do discurso literário, e não como suas produtoras) e o regional, que impõe, a muitas delas, a necessidade de migrar, literal ou simbolicamente, para existir como escritoras. O que isso produz, na linguagem, distancia-se de traço biográfico a ser anotado em rodapé, pois registra uma pressão formal, um modo específico de habitar a linguagem que já sabe o que custa ser reconhecida.

Torna-se importante, contudo, convocar uma das personagens mais emblemáticas da literatura brasileira, personagem de Clarice Lispector em *A hora da estrela* (1977), Macabéa é a figura literária que cristaliza esse custo com maior brutalidade. Ela sai de Alagoas, nordestina, pobre, sem família que a ampare, e vai para o Rio de Janeiro, carregando uma reconfiguração que é, em certa medida, geográfica, social, econômica e simbólica. Mas, ao chegar, ela não encontra inserção; encontra, propriamente, o avesso disso. O Rio não a recebe, ela simplesmente está lá, ocupando o espaço mínimo que uma mulher como ela pode ocupar sem incomodar. Não tem trabalho qualificado, não tem relação amorosa estável, não tem linguagem que a ancore ao mundo. O que Macabéa tem é a Rádio Relógio – fragmentos de informação sem contexto, fatos soltos que ela acumula sem conseguir transformá-los em saber sobre si mesma. Ela, portanto, não migrou para se constituir como sujeita, migrou e encontrou um lugar que confirmava sua quase inexistência.

É aqui que o texto de Lucia Castello Branco, *O terceiro sexo* (2023), se torna uma interlocução inesperada e produtiva nesse argumento. Castello Branco, psicanalista literária que, há décadas, persegue o que chama de “feminino de ninguém” – figura extraída do universo de Maria Gabriela Llansol –, propõe que há um terceiro sexo que não é nem o homem nem a mulher do sistema binário: é a paisagem, o que excede a especularidade, o que não se organiza em torno do falo nem de sua ausência. Um sexo que pertence ao texto antes de pertencer ao corpo. Em seus *Breves ensaios sobre coisas que se parecem espantosamente com o amor*, a autora orbita o sentimentalismo e, nessa órbita, o feminino aparece como aquilo que escapa à

completude, ao homem e à mulher, como o retrato que “não tem um sexo simples” (Castello Branco, 2023, p. 2).

A pergunta que emerge, então, é: seria Macabéa uma figura desse terceiro sexo? Não, exatamente. E essa negação importa. O terceiro sexo, tal como Castello Branco o articula a partir de Llansol, é uma posição de excesso, de transbordamento, de uma potência que a linguagem não consegue conter-se em si mesma. Macabéa é o contrário, pois representa o feminino que nunca chegou a ser plenamente inscrito pelo Simbólico. Esse terceiro sexo, então, pode ser lido enquanto uma potência de excesso que a linguagem não consegue conter, e não se configura pela identidade em si, visto que é um feminino que irrompe antes de ser capturado por qualquer sistema de representação. Macabéa nunca chegou, porque “era incompetente para a vida” ou porque “não sabia que era infeliz” (Lispector, 1977, p. 10) e isso fala de uma história que acontece em estado de emergência e de calamidade pública, afinal, “Macabéa nunca tinha tido coragem de ter esperança” (Lispector, 1977, p. 31). Contudo, se o feminino do terceiro sexo é o excesso que a ordem não comporta e Macabéa é a insuficiência que a ordem não precisa conter, o que isso revela sobre as condições históricas sob as quais o feminino foi, ou não, constituído?

Helena Parente Cunha responde a essa pergunta com precisão ao longo de toda a sua obra ensaística. Em *Desafiando o cânone*, ao percorrer a literatura de autoria feminina dos anos 70 e 80, ela observa que a escrita das mulheres se tornava “fundadora ou instauradora de uma realidade outra, ainda amorfa, desconhecida da maioria” (Cunha, 1999, p. 11). A mulher-escritora (diferente de Macabéa) existe no texto ao mesmo tempo que o produz, ela o assina, ela toma o espaço da enunciação. E, ao tomá-lo, inventa a si mesma de uma forma que o objeto do desejo masculino nunca pôde fazer. Como a própria Cunha articula em *Mulheres inventadas*: as mulheres inventadas pelos homens são “impossíveis como todo objeto do desejo” (Cunha, 1994, p. 14), mas as mulheres que se inventam a si mesmas, pela escrita, produzem transferência real na ordem Simbólica.

Aqui, o paradoxo se aprofunda de modo iluminador. Macabéa tem nome (um nome que carrega história e força), mas não tem preenchimento cultural, justamente porque não acessa os discursos que lhe diriam quem ela é, o que ela quer, o que ela pode desejar. As mulheres que Cunha estuda e constrói e que Castello Branco orbita têm, muitas vezes, o anonimato do tipo literário (já descritas: a amante, a esposa, a musa, a filha), contudo, possuem uma forma de conhecimento prévio. Estão densamente investidas pelo desejo alheio, são corpos sobre os quais a cultura escreveu muito, mesmo que o tenha feito para limitá-las. Macabéa é, ao contrário, uma

mulher sobre quem a cultura não se deu ao trabalho de escrever sequer o suficiente para oprimi-la com eficiência. Ela escorrega entre os sistemas, pois não é a mulher idealizada, não é a mulher perigosa, não é a mulher subversiva. É o ponto de quase-inexistência que o sistema produziu quando não havia nada para investir.

Em *Mulheres inventadas 2*, Cunha identifica o gesto que separa a mulher-objeto da mulher-sujeito na literatura: “inventar a mulher que se é ou que se deseja ser já é exercício de liberdade que produz efeitos sobre o sujeito” (Cunha, 1997, p. 13). O ato de dizer-se é o que importa nessa passagem; o conteúdo ocupa lugar secundário. Dizer-se como sujeito de um desejo, ainda que esse desejo seja o de ser “pequena sombra / sem tempo e nome / perdida” (Cecília Meireles, *apud* Cunha, 1997, p. 13). Macabéa não diz. Ela ouve a Rádio Relógio, acumula fatos soltos e não sabe articulá-los em vontade concreta. Ao não desejar, a personagem espera que o (acontecimento do) desejo aconteça a ela, como se fosse um trem que passa e um dia para.

Quando Cunha organiza *Além do cânone*, reunindo vozes femininas que estrearam na poesia carioca dos anos 1990, ela está documentando exatamente o oposto de Macabéa: mulheres que tomaram o espaço da enunciação, que deixaram de ser inventadas para se inventarem. A diferença entre essas vozes e Macabéa, além do status da classe, de acesso à educação ou à cidade, é a da inscrição simbólica, pois essas mulheres souberam reconhecer o desconforto que Macabéa não soube, contudo, sustentam, ainda, que tal não saber de Macabéa não configura, necessariamente, a leitura de ingenuidade para a personagem, mas, sim, a ideia de que esta é colocada como o produto de um apagamento histórico tão profundo que chegou a funcionar antes mesmo da consciência.

É por isso que Macabéa não pode ser, simplesmente, incorporada ao repertório das mulheres subalternas que resistem na literatura, porque a resistência pressupõe percepção do obstáculo e o que Lispector faz, e que resulta num gesto literário de excepcional violência simbólica, é mostrar o obstáculo do ponto de vista de quem não o percebe; e, talvez, isso seja mais devastador do que qualquer denúncia direta. A forma de *A hora da estrela* não pode narrar a mulher de dentro porque esta não tem um dentro narrável. Por isso, Rodrigo S. M., narrador masculino perturbado por aquela existência inexplicável, ocupa o centro, ele precisa falar por ela porque ela não foi ensinada a falar por si. O narrador é o sintoma. Macabéa é o Real que o texto não consegue simbolizar.

As personagens de Helena Parente Cunha – mesmo as mais silenciadas, mesmo as que fecham a boca como se fosse masmorra, mesmo as que se foram pela rua, pela pracinha, e

molharam suas águas no sal das águas do mar (Cunha, 2011, p. 38), têm o que Macabéa não tem, sabem que algo está errado. Sabem, mesmo quando não podem nomear, mesmo quando a forma narrativa é a do grito sem palavras, mesmo quando a fuga é pela beira do trem. Esse saber mínimo, a consciência da falta, a percepção da contenção, é o que Cunha chama, em *Desafiando o cânone*, de a escrita que “dá voz a uma nova consciência da mulher, não só em relação a si mesma (...), mas também em relação à sua tarefa na construção da História” (Cunha, 1999, p. 10). Macabéa não tem essa consciência. E essa ausência é, paradoxalmente, o que a torna inesquecível.

Pois entre a mulher inventada pelos homens, a mulher que se inventa pela escrita e o feminino sem nome que excede todo sistema, há também essa figura da mulher que tem nome e não tem desejo, que existe e não habita sua existência, que é personagem, mas não é sujeita. Apesar de Macabéa não ser o terceiro sexo de Llansol, ela é o avesso necessário do projeto de Cunha: o ponto zero a partir do qual torna-se compreensível a necessidade de dar voz, tomar o espaço da enunciação e nomear o próprio desejo enquanto gestos que a literatura de autoria feminina precisou fazer com urgência. Assim, a personagem sobrevive no texto como sobrevivem os rastros de que fala Glissant (2005), enquanto pressão irresolvível. Isso é o que faz com que a leitura de Cunha ao lado de Lispector produza, além de uma possível síntese, um campo de tensão onde o afeto, a historicidade e a forma se encontram.

Falar de Macabéa, então, é o gesto que torna legível tudo o que veio antes. Porque há uma diferença – muitíssimo relevante – entre a mulher inventada e a mulher escrita. A mulher inventada existe no texto como objeto do olhar, ela é o que o desejo alheio precisou que ela fosse (idealizada, perigosa, sublime, abjeta, indomável, santa); a cultura a preencheu até a borda. Macabéa, nesse caso, é o outro extremo, já que ela foi mal inventada, ela escorregou pela malha fina da representação e chegou ao texto de Lispector como uma resposta sem pergunta.

Nesse sentido, como argumentado na seção anterior, ela tem nome, mas não tem pertencimento, não acessa os discursos que lhe diriam quem ela é e o que ela pode querer. E esse apagamento tem uma dimensão geopolítica precisa: o Nordeste de onde vem Macabéa não é um lugar neutro; é um lugar em que o imaginário nacional, historicamente, construiu como espaço do atraso, da secura, da falta, o que produziu, como consequência, sujeitos marcados por uma espécie de ilegitimidade de origem, obrigados ao trânsito que valida e existência e que, muitas vezes, ao se deslocarem, descobrem que o destino também não os esperava.

A própria Clarice Lispector carrega uma história de mudanças que, embora radicalmente diferente da de Macabéa, clarifica algo sobre a forma que o texto assume. Nascida na Ucrânia,

chegou ao Brasil ainda bebê, cresceu no Nordeste brasileiro e viveu, depois, no Rio de Janeiro, em Nápoles, em Berna, em Washington. Disso, é possível reconhecer que uma escritora formada em múltiplos reposicionamentos sabe, de dentro, o que custa chegar e não ser reconhecida pela língua que se fala, pela origem que se carrega, pelo corpo que se tem. Macabéa não é Clarice, mas a pergunta que Macabéa encarna, *o que é ser uma mulher que o mundo não espera?*, é uma pergunta que só alguém que habitou as margens do reconhecimento poderia formular com tal precisão.

Helena Parente Cunha traça um percurso geopolítico distinto, mas igualmente revelador. Nascida em Salvador, na Bahia, em 1930, ela construiu sua obra e sua carreira intelectual no Rio de Janeiro, na UFRJ, onde chegou à professora titular, decana de Humanidades e professora emérita. Essa retirada de um lugar, de Salvador ao Rio, além de significar a própria mudança de cidade, elege uma travessia entre centros culturais de pesos simbólicos diferentes, que impõe, à escritora, a necessidade de se inserir em uma tradição literária construída a partir de sua origem. Cunha o fez pela via da teoria, tornando-se crítica literária rigorosa, produzindo ensaios, formando pesquisadores, organizando antologias de autoria feminina, assim, sua presença no campo literário é, por si só, um ato de constituição de espaço; não apenas para si, mas para as vozes que ela buscou tornar legíveis ao colocar em cena obras como *Desafiando o cânone* (1999) e *Além do cânone* (2004).

É no romance *Mulher no espelho* (1983) que Cunha insere, no plano formal, a pergunta sobre o que custa ser mulher e escritora. O romance opera com uma duplicidade que é narrativa e teórica: há a mulher que escreve e a mulher que é escrita – duas vozes que se interrogam, se confrontam e se recusam a se fundir numa identidade única. A mulher que escreve assume a posição de enunciação, ocupa o lugar do sujeito, nomeia seu desejo. A mulher que é escrita aparece como figura tensionada pelo olhar social, pela linguagem que a antecede, pela estrutura simbólica que já decidiu, antes dela, o que uma mulher pode e deve ser. Entre as duas, sem síntese apaziguadora, há o espelho sem plenitude, que reflete a duplicidade que é, aqui, a condição de toda mulher que tomou a palavra num campo em que a palavra foi, por séculos, reservada a outros.

Lorena Portela e Letrux, escritoras contemporâneas com as quais a tese dialoga, habitam esse mesmo campo de tensão, mas a partir de coordenadas geopolíticas e formais distintas. Portela, nascida no Ceará, produz uma escrita de densidade intimista – voltada ao corpo, ao amor, à fome, à morte simbólica, que carrega, na própria matéria da linguagem, a pressão de uma voz que precisa se fazer legível sem abrir mão de sua singularidade. Há, em sua escrita,

uma espécie de negociação permanente entre o que se quer dizer e o que o mercado literário do Sudeste (centro de distribuição e legitimação) está disposto a ouvir. Letrux, nascida no Rio de Janeiro, opera de outro lugar, pois ela já parte do centro, mas sua escrita híbrida, performática, atravessada por múltiplas linguagens, produz uma mudança de outro tipo – de uma voz que recusa ser contida por um gênero ou formato único, que habita o entre-lugar da prosa, da poesia, do relato íntimo, da crônica. Em ambas, como argumentado ao longo da leitura anterior, o afeto organiza a narrativa de forma que funciona como uma resposta organizadora, tanto estética quanto política.

É preciso dizer, ainda, que esse conjunto de condições, como migração, custo da linguagem, necessidade de se constituir como sujeita de escrita, não é um problema do passado. Em 2026, num contexto em que discursos conservadores reativam, com nova roupagem, imagens antigas do feminino, a mulher como energia receptiva, como passividade complementar, como figura definida pela relação com um provedor, a pressão sobre as mulheres para que abandonem a posição de enunciação e retornem ao lugar de objeto se intensifica. Esses discursos, antigos em sua recorrência histórica, demonstram a superfície de um inconsciente patriarcal ocidental profundamente enraizado, que encontra, na cultura brasileira, condições específicas de reprodução, dadas as assimetrias regionais, de classe e de raça que marcam a experiência das mulheres neste país. O que a literatura de autoria feminina faz (o que Cunha fez, o que Lispector fez antes dela, o que Portela e Letrux fazem agora) é recusar essa pressão sem fingir sua inexistência, escrevendo a partir de dentro do conflito, sabendo que este, apesar de não se resolver, pode ser formalizado; e, principalmente, que formalizá-lo é, já, um ato de resistência histórica.

Nesse percurso, para ocupar um lugar no mundo enquanto sujeita de linguagem, a mulher, frequentemente, precisa abrir mão de certas imagens do feminino que a cultura lhe ofereceu como destino. Não é uma renúncia simples, é uma transfiguração que cobra seu preço. A mulher que escreve continua sendo inventada e carrega essa memória, sente o peso da imagem que precisa alcançar para chegar à assinatura. O que a distingue, o que a torna literária e politicamente decisiva é o fato de que essa inscrição não parou nessa memória; ela a usou como matéria, transformou o custo em forma. E é exatamente por isso que, antes de entrar na fortuna crítica de Helena Parente Cunha, antes mesmo de perguntarmo-nos como a academia recebeu sua obra, quais lugares foram reconhecidos e quais foram apagados, é necessário compreender o lugar simbólico, geopolítico e literário que sua escrita ocupa na tradição

brasileira. Porque entender uma recepção crítica sem entender as condições de produção e circulação seria como ler o mapa sem ver o território que ele pretende representar.

As mulheres de HPC foram inventadas pelo olhar que as fixou em papéis, mas encontraram na narrativa, na escrita que a autora pratica e que esta tese lê, um lugar de reinvenção. A mulher que escreve assume o papel da mulher inventada; a reconhece, a carrega consigo e, nesse movimento, reside o que esta pesquisa quis perseguir: além da possibilidade de a superação do conflito, a aceitação de uma forma histórica que ele assume na linguagem.

5 O QUE PERMANECE DEPOIS DO MANIFESTO: ESTADO DA ARTE SOBRE HELENA PARENTE CUNHA

Cada coisa tem muitos lados,
cada pessoa, muitas vozes.
Muitos silêncios.
É preciso ver os outros lados,
ouvir as outras vozes,
sentir os muitos silêncios.
Assim saberemos que a verdade
não é a verdade.
(Helena Parente Cunha)

A fortuna crítica sobre a obra de Helena Parente Cunha ainda se mostra relativamente reduzida quando comparada à amplitude e diversidade de sua produção literária e ensaística. Apesar disso, ao longo das últimas décadas, alguns núcleos temáticos e metodológicos passaram a se consolidar na recepção acadêmica da autora, sobretudo em torno da escrita feminina, da fragmentação identitária, da representação do corpo, da subjetividade, do erotismo e da crítica às estruturas patriarcais. Observa-se, também, uma predominância significativa de estudos voltados aos romances.

Nesse conjunto, *Mulher no espelho* ocupa posição central na recepção crítica da autora. Grande parte das leituras desenvolvidas em torno do romance interpreta o espelho como metáfora da cisão subjetiva, enfatizando a duplicidade narrativa e os processos de fragmentação identitária feminina. Frequentemente, tais estudos dialogam com a psicanálise, especialmente com Jacques Lacan, além de mobilizarem contribuições de Julia Kristeva, Hélène Cixous, Judith Butler, Elaine Showalter e perspectivas ligadas à *écriture féminine*. No que se refere à ginocrítica, cabe lembrar que Showalter distingue dois tipos de orientação da crítica literária feminista: a “crítica feminista”, voltada para a análise dos estereótipos femininos e do sexismo subjacente à tradição literária; e a “ginocrítica”, que se dedica à mulher como escritora, investigando “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres”, assim como a psicodinâmica da criatividade feminina e “a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (Showalter *apud* Zolin, 2009, p. 230).

É nessa segunda vertente que se insere a maior parte da fortuna crítica sobre Helena Parente Cunha. Os temas mais recorrentes dizem respeito à crise do eu, à multiplicidade identitária, à escrita do corpo, à subjetividade feminina e à desconstrução do sujeito unitário. Por isso, em grande parte desse conjunto, a personagem feminina aparece como um sujeito

fragmentado em tensões entre desejo e repressão, constantemente transformado pelo olhar patriarcal e pelas instâncias simbólicas que regulam sua existência.

Esse perfil crítico é tributário de um fenômeno mais amplo, bem descrito por Nelly Novaes Coelho no prefácio a *Desafiando o cânone*: a crescente produção literária feminina revela “um discurso-em-crise, que tem raízes nas profundas mudanças estruturais em processo no mundo” (Coelho, 1999, p. 11), discurso que se estrutura ou se amalgama “com a própria vivência do feminino, do ser-mulher, no ato de viver” (Coelho, 1999, p. 11).

Coelho já indicava que o romance *As doze cores do vermelho* apresenta “uma consciência fragmentada, desafiada por um sujeito que se torna objeto de seu próprio olhar”, em um “discurso narrativo que exige intensa participação do leitor para a sua possível decodificação” (Coelho, 1999, p. 13). A observação é precisa, mas permanece no nível da identificação, sem avançar para uma teoria da forma que explique *por que* essa participação é exigida e o que ela encena no plano do Simbólico. Em termos lacanianos, trata-se de uma leitura que permanece, em larga medida, no registro do Imaginário e na relação especular entre sujeito e imagem, sem avançar para a dimensão Simbólica e Real que invade a sua constituição na linguagem.

Outro núcleo importante da crítica concentra-se nas relações entre corpo, erotismo, sexualidade e linguagem, especialmente em leituras de *As doze cores do vermelho* e *Cem mentiras de verdade*. Nesses estudos, o corpo costuma ser interpretado como espaço de inscrição simbólica, linguagem da falta, território político ou superfície de resistência. A crítica feminista de orientação francesa, representada, em particular, por Cixous e Kristeva, contribui de modo significativo: para Cixous, a escrita da mulher, quando não “policiada pela heterossexualidade patriarcal”, constitui-se em instrumento desconstrutor dos valores falocêntricos (Cixous *apud* Zolin, 2009, p. 233); para Kristeva, o que se reprime e se consigna ao campo do Semiótico encontra possibilidades de manifestação em todos os tipos de linguagem que não estão totalmente sob o controle do polo simbólico patriarcal (Kristeva *apud* Zolin, 2009, p. 234). Ambas as perspectivas ressoam nas leituras da obra de Helena Parente Cunha, mas tendem a ser mobilizadas de forma parcial; sem que se examine sistematicamente como o corpo, na forma breve do miniconto, opera como mobilizador estrutural.

Esse debate tem ressonância direta com o que bell hooks articula sobre a afecção enquanto *ação* – como a “vontade de se empenhar ao máximo” (hooks, 2021, p. 38) –, compreendendo que o patriarcado é, exatamente, aquilo que sistematicamente inviabiliza essa ação ao colonizar os afetos. Já que, ainda de acordo com a autora (2022, p. 42), o feminismo

falhou na conversão de famílias feministas, deixando o amor como ponto cego que os minicontos de Helena Parente Cunha permitem em nomear.

Grande parte dos estudos sobre Cunha parte da pergunta de como as mulheres são representadas na narrativa. O que trata-se de um questionamento legítimo e politicamente necessário, especialmente no contexto de uma tradição literária marcada pelo apagamento e pela distorção da subjetividade feminina. No entanto, ao permanecer no nível da representação, essas abordagens tendem a deixar de lado uma questão igualmente relevante: como a forma literária historiciza o desejo? Como a linguagem – em sua dimensão morfossintática – participa da constituição dos afetos e dos sujeitos que ela encena? A pergunta sobre a forma, que não se reduz à pergunta sobre o conteúdo, permanece, em grande medida, sem resposta na fortuna crítica.

Tais contribuições são inegavelmente relevantes; contudo, ao centrar-se na representação do corpo, essa vertente tende a subordinar a análise formal ao conteúdo temático, reduzindo a forma literária a um veículo de denúncia, sem examinar como a própria sintaxe, o ritmo e a economia do silêncio participam da constituição do afeto como operador estrutural. Essa limitação torna-se ainda mais evidente quando se considera que Helena Parente Cunha é, ela mesma, uma intelectual que tematizou, sistematicamente, esses impasses. Em *Mulheres inventadas* (1994), a autora investiga como a psicanálise freudiana e lacaniana pode iluminar os processos de construção das personagens femininas, clarificando que tais imagens se organizam a partir de regimes simbólicos específicos marcados por relações de poder e por processos de normatização do corpo e do desejo. Cunha é precisa ao afirmar que “a mulher idealizada expressa fantasias do imaginário da humanidade (Cunha, 1994); esse gesto, que articula psicanálise e crítica feminista sem recair no essencialismo, inaugura o movimento de fechamento analítico que esta pesquisa buscou desenvolver e que, paradoxalmente, permanece subexplorado na maior parte dos estudos sobre a autora.

Em outros termos, essa proposta tratou-se de uma leitura que permanece, em larga medida, no registro do Imaginário – na relação especular entre sujeito e imagem –, mas que avançou para a dimensão Simbólica e Real que marcam sua formação na linguagem. Como observam Butler e Stephens (2017), ao apresentarem o método de Žižek, a verdade se distancia diretamente do conteúdo representado e se propõe em sua enunciação, pois, para o psicanalista, nenhuma verdade existe distanciada de sua efetiva exemplificação (Butler; Stephens, 2017, p. 13) e, transpor esse princípio para a crítica literária implica redirecionar o foco da personagem

para a forma escrita, bem como do que é dito diretamente para como a linguagem encena esse discurso.

Em *Mulheres inventadas 2* (1997), o esforço teórico se amplia: Cunha analisa a ambivalência da imagem feminina em textos de autoria masculina (Petrarca, Baudelaire, Gregório de Matos) e feminina (Cecília Meireles), articulando a teoria kleiniana da clivagem do ego à crítica feminista e ao referencial lacaniano. Maria Rita Kehl, autora do prefácio ao segundo volume, observa que o projeto de Cunha consiste em revelar as *mulheres inventadas* como produções do imaginário masculino, inscrevendo-as na tensão entre o desejo que investe o objeto e a interdição que produz a idealização (Kehl, 1997, p. 11). Mais ainda, Kehl aponta que Cunha encontra, na escrita das mulheres, um outro tipo de invenção, a do sujeito que se diz, que se faz sujeito de um discurso, o que, no nível do significante lacaniano, equivale à passagem da posição de objeto para a de agente do próprio desejo (Kehl, 1997, p. 12), mesmo este sendo escrito em diferentes eixos, como pudemos observar no Capítulo 3.

A dimensão ensaística da autora aparece, também, em *Imagens da mulher na literatura brasileira: três ensaios* (2018), obra que demonstra a continuidade de sua reflexão teórica ao articular representação do feminino, raça e historicidade. Como exemplo, no primeiro ensaio, Cunha analisa autoras do movimento afro-brasileiro (Miriam Alves, Geni Guimarães e Conceição Evaristo) situando sua escrita como gesto de revolta contra o estado de discriminação e abandono, inscrito em uma genealogia que remonta ao período pré-modernista. O que indica que a própria noção de feminino é uma construção histórica e colonial, não uma essência universal.

É a contribuição de Oyěwùmí (2021) que, mais uma vez, potencializa essa leitura, porque sua pesquisa oferece um antídoto epistemológico ao risco de tratar o feminino como categoria trans-histórica e trans-cultural; isso, portanto, demarca o percurso intelectual de Cunha como organizadora e prefaciadora de tantos volumes coletivos e cristaliza uma preocupação sistemática com as condições de produção, circulação e legitimação da literatura (em diversos temas e gêneros) escrita por mulheres.

No conjunto dessas obras, a professora formula o que se poderia chamar de uma teoria prática da escrita feminina brasileira contemporânea e reconhece que as autoras reunidas nesses volumes estão inseridas no mesmo “discurso-em-crise” de Coelho (1999, p. 11), resultado da tensão entre o nível da enunciação, ruptura das convenções discursivas do patriarcado e o do enunciado, expressão de uma condição feminina que deseja se refundar, mas carrega, consigo, as marcas do que pretende superar.

Cunha articula esse projeto editorial às condições históricas de sua época, observando que, na cena pós-moderna, “caminhos e descaminhos se cruzam” e que a palavra de ordem é “muitas vezes não seguir nenhuma ordem” (Cunha, 2004, p. 19). A pergunta sobre o cânone, nesse horizonte, já não é a pergunta pela inclusão ou exclusão de obras e autoras; é a pergunta pela forma como o desejo de reconhecimento se organiza simbolicamente numa cultura em que os critérios de valor se tornaram provisórios e contestados.

Essa perspectiva introduz a dimensão produtiva da autora. Em Walter Benjamin, o intelectual que não interroga sua posição no processo produtivo tende a permanecer como fornecedor do aparelho de produção intelectual, sem modificá-lo em sentido transformador (Benjamin, 1987, p. 136). Nesse mesmo sentido, Sara Ahmed propõe, em *Viver uma vida feminista*, que viver o feminismo como questão de existência implica “transformar tudo em algo passível de questionamento” (Ahmed, 2022, p. 14), inclusive as formas pelas quais a crítica literária reproduz ou subverte os regimes de visibilidade e silenciamento que organizam o campo literário. Transposto para a prática intelectual de Cunha, esse princípio permite ler sua obra ensaística como forma de habitar – e transformar – o espaço simbólico da crítica.

Mais recentemente, os minicontos começaram a receber maior atenção da crítica acadêmica, sobretudo no que se refere à compactação formal, ao silêncio, à elipse, à ambiguidade discursiva. A dissertação defendida em 2022 no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD analisa as obras *Os provisórios* (1980) e *Vento, ventania, vendaval* (1998), articulando crítica feminista, historiografia literária e estudos de gênero, com o objetivo de compreender as transformações ou permanências na representação do feminino ao longo de um intervalo temporal significativo.

Ainda assim, permanecem, relativamente, escassos os estudos que procuram historicizar a forma breve ou articular os minicontos às transformações históricas e simbólicas da contemporaneidade. Esse descompasso é significativo para uma obra (de vida) cujo principal traço estético é a organização sintática, a ruptura do encadeamento lógico e a performatização do afeto pela linguagem que merece ser lida, antes de tudo, a partir da forma. Como propõe Silva (2009, p. 215), ao articular Lacan e a crítica materialista, o texto literário é uma tentativa de ressimbolizar a experiência, arrastando-a, por meio da palavra, para a segurança do domínio Simbólico. Nessa perspectiva, a leitura dos minicontos não pode se contentar com a identificação de temas ou tipos femininos; ela exige a atenção ao modo como a linguagem falha, retorna e modifica os afetos e foi isso que a configuração analítica se propôs a realizar.

A produção acadêmica sobre Helena Parente Cunha, embora dispersa em periódicos, dissertações e teses de diferentes regiões e instituições do país – e com incursões em revistas estrangeiras de língua inglesa e espanhola –, revela, em seu conjunto, um campo crítico em consolidação. Teses e dissertações sobre *Mulher no espelho* e *As doze cores do vermelho* concentram a maior parte desse corpus; a poesia e os minicontos seguem sendo os territórios menos explorados, o que torna a presente pesquisa tributária de um espaço ainda em abertura. Um levantamento sistematizado dessa fortuna crítica, organizado por obra analisada e tipo de produção, encontra-se no Apêndice B desta tese.

Figura 13 – Helena Parente Cunha durante lançamento de livro



Fonte: Marlene Fonseca/Divulgação (2025).

A permanência de Cunha no campo literário brasileiro pode ser aferida pelos gestos de leitura que, após sua morte, em 2023, voltaram a reunir sua obra em torno de uma interlocução

crítica coletiva. Em agosto de 2025, a Academia de Letras da Bahia lançou o volume *Helena Parente Cunha: escrita, ternura e compromisso*, organizado por Aleilton Fonseca e composto por ensaios de onze pesquisadores (Brito, 2025)⁹. A primeira etapa dessa homenagem foi um seminário realizado em 2023, que reuniu estudiosos do romance, do conto e da poesia da autora, cujo título mais emblemático, *Mulher no espelho*, segue sendo estudado em universidades de todo o país (Brito, 2025). A homenagem póstuma assume, assim, a forma de um trabalho de leitura, e a memória da escritora se inscreve no presente da crítica.

A atenção conferida pelo seminário à amplitude genológica da obra indica uma recepção em redistribuição, atenta às zonas menos exploradas pela fortuna crítica, como a poesia e as narrativas breves. A continuidade dessas leituras em seminários, coletâneas e pesquisas universitárias demonstra que a escrita de Cunha ultrapassa seu contexto imediato de produção, sustentada pelo que Fonseca nomeia como sua “grande qualidade estética e linguística” (Fonseca *apud* Brito, 2025). Resta investigar o que, na própria forma de seus textos, sustenta essa capacidade de gerar novas interpretações.

Nesse sentido, o percurso crítico sobre Helena Parente Cunha revela um campo em consolidação, e esta pesquisa se insere nesse movimento ao propor uma leitura que toma a forma como argumento. Os três eixos analíticos, bem como o mapeamento da cadeia simbólica que os sustentam, demonstram que os minicontos articulam, na própria estrutura da linguagem, o movimento pelo qual o sujeito feminino se territorializa, resiste e, em alguns casos, se emancipa das capturas simbólicas que o constituem. Ler Cunha a partir da historicidade dos vínculos afetivos é reconhecer que sua obra representa esse processo ao mesmo tempo que o realiza.

5.1 A PRODUÇÃO DE HELENA PARENTE CUNHA: PANORAMA POR GÊNERO TEXTUAL

A amplitude da produção de Cunha, cunhada como a Dama da literatura baiana, justifica, por si mesma, a atenção acadêmica ainda em expansão. Transitando entre poesia, ficção breve, romance, ensaio e crítica literária, a autora construiu uma obra que opera em diferentes registros

⁹ O lançamento ocorreu em 19 de agosto de 2025, às 17h, na sede da Academia de Letras da Bahia, em Salvador, com bate-papo e sessão de autógrafos abertos ao público. Publicado pela editora Via Litterarum, o volume reúne ensaios de Moema Parente Augel, Evelina Hoisel, Antonia Torreão Herrera, Lígia Telles, Maximiliano Torres, Lílian Almeida de Oliveira Lima, Malane Apolonio da Silva, Rosana Ribeiro Patricio, Anélia Montechiari Pietrani, Regina Antunes-Meyerfeld e Aleilton Fonseca, então presidente da instituição.

sem perder a coerência de um projeto que interroga, permanentemente, as formas de representação do feminino e as condições históricas de produção da subjetividade.

Do ponto de vista da circulação, a obra de Cunha ultrapassou as fronteiras nacionais: *Mulher no espelho* foi traduzido para o alemão (*Ich und die Frau die mich schreibt*, 1986) e para o inglês (*Woman between mirrors*, 1989), e *Cem mentiras de verdade* recebeu tradução francesa (*Cent mensonges pour le vrai*, 2016). Essa circulação internacional indica o reconhecimento da singularidade estética e crítica de sua escrita – que articula experimentação formal e reflexão sobre o feminino de modo que ultrapassa os limites do contexto nacional. Contudo, a recepção acadêmica internacional da obra, especialmente no que se refere aos minicontos, também permanece ainda pouco mapeada, o que reforça a pertinência de investigações que ampliem o campo de leitura e circulação da autora.

A amplitude dessa produção sustenta que Helena Parente Cunha é, além de uma escritora de destaque na literatura brasileira, uma intelectual que produziu pensamento crítico sobre os modos de representação do feminino e sobre as formas de produção literária. Tomar sua obra como objeto de pesquisa implica reconhecer essa dupla dimensão: a da escritora que encena e a da teórica que reflete, sabendo que, frequentemente, essas duas posições se comunicam e se tensionam no interior de uma mesma escrita. Esse entrelaçamento entre ficção, teoria e militância intelectual constitui, com exatidão, o ponto de partida desta tese: uma leitura que não separa o que a autora escreve do que ela pensa sobre o que escreve – e que, ao recusar essa separação, encontra, na forma literária, o lugar em que ambas as dimensões se aglutinam e se tornam legíveis. A produção por gênero está organizada no Apêndice A desta tese.

5.2 A FORMA BREVE COMO CONDENSAÇÃO DOS CIRCUITOS AFETIVOS

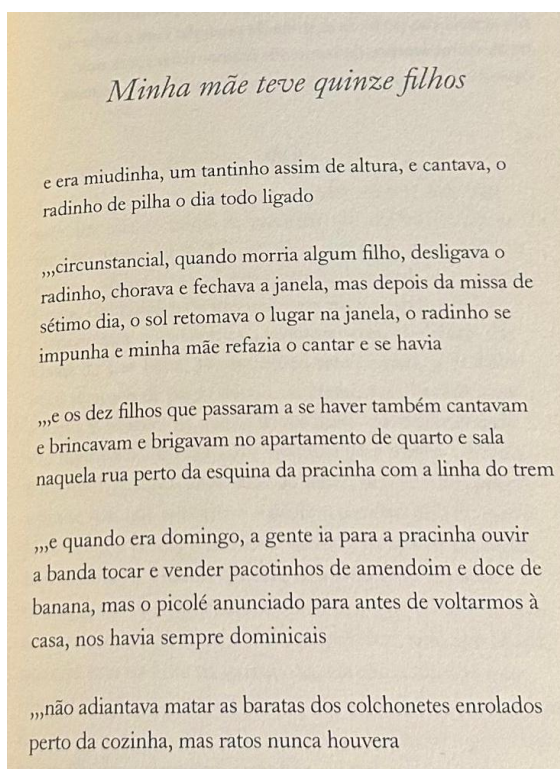
Nesse percurso, os minicontos ocupam uma posição particularmente significativa. A narrativa brevíssima permite operar com uma economia radical da linguagem, na qual a cena, o gesto ou a frase final concentram tensões que, em outras formas narrativas, poderiam ser desenvolvidas por meio da descrição psicológica ou da expansão do enredo. Essa condensação aprofunda o conflito e oferece, a ele, formas de legibilidade; já que o miniconito torna visível a estrutura de uma relação porque reduz seus elementos ao ponto de maior tensão simbólica. Essa característica formal se torna decisiva para a leitura afetiva proposta nesta tese: em *Cem mentiras de verdade* e *Falas e falares*, o afeto, raramente, aparece como elaboração subjetiva

extensa, pois ele se manifesta por meio de cortes, repetições, silêncios, inversões e pequenas cenas de convivência.

A formulação de Vladimir Safatle é central para compreender esse funcionamento em toda a produção deste trabalho, o autor afirma que “sociedades são, em seu nível mais fundamental, circuitos de afetos” (Safatle, 2016, p. 15), desenvolvendo a hipótese de que as formas sociais se reproduzem por meio das afecções capazes de produzir adesão a determinados modos de vida, delimitando o campo do possível e do desejável.

O miniconto “Minha mãe teve quinze filhos”, de *Falas e falares* (2011), oferece um exemplo preciso desse funcionamento. A narradora adulta recupera a infância numa casa perto da “esquina da pracinha com a linha do trem” (Cunha, 2011, p. 72) – com os dez filhos que sobreviveram, o radinho de pilha ligado o dia todo, o pai que trazia “o que sobrava antes de ser atirado na lata de lixo” (Cunha, 2011, p. 72). A miudinha que cantava, que desligava o rádio e fechava a janela quando morria um filho, mas, depois da missa de sétimo dia, retomava o cantar – essa figura, apesar de seu acontecimento infeliz, se distancia da ideia de mártir e vítima, porque ela é o ponto de irradiação de um circuito afetivo que mantinha viva uma família numerosa e paupérrima.

Figura 14 – Miniconto “Minha mãe teve quinze filhos”



Fonte: Reprodução de *Falas e Falares*.

O encerramento é o que concentra essa ideia em: “hoje, eu tenho minha casa, meu carro e minha mulher que não canta nem usa radinho de pilha, e quando passo por aquela rua perto da esquina da pracinha com a linha do trem, eu me lembro de como nós éramos felizes sem nos havermos, porém nós nos havíamos, havendo sempre mais” (Cunha, 2011, p. 72). A prosperidade do filho adulto é enunciada ao lado do radinho ausente e esse contraponto nostálgico demonstra, até mesmo, um diagnóstico: o circuito afetivo que sustentava a vida comum foi desfeito junto com a pobreza. O afeto não era adorno, servia como estrutura.

Para Safatle, como já discutido, tal dimensão é compreendida enquanto modo de circulação social e isso significa que os vínculos representados nos minicontos, além de interioridades, inscrevem, na forma literária, os regimes de afetividade que determinada ordem Simbólica autoriza, regula ou proíbe. Outro exemplo analítico é o miniconto “A avó e a porta aberta”, que enfatiza tal conflito com pontualidade; a avó que recusa trancar a porta é confrontada pela pergunta reiterada: “Por que ela não quer passar a chave na porta?” (Cunha, 2011, p. 85), e responde com o gesto de se debruçar na janela aberta e sair “pela porta sem chave?” (Cunha, 2011, p. 85).

O miniconto que não é uma cena doméstica faz, da porta, uma figura do regime afetivo que separa as gerações: “a porta é fronteira que divide ou acesso que convida? / A chave te protege ou me limita? / Você me assusta ou eu te revelo?” (Cunha, 2011, p. 86). A avó habita um circuito afetivo em que a abertura ao outro (ao risco, ao desconhecido, ao visitante não anunciado) é condição de vida. A geração que adverte habita outro circuito, em que a proteção se organiza pelo fechamento e o miniconto coloca os dois lados em tensão, deixando-os abertos, assim como a porta.

A contribuição de Édouard Glissant oferece um ângulo complementar a essa leitura com o regaste do conceito de “rastro/resíduo” (Glissant, 2005, p. 83) para designar o que sobrevive ao desapossamento, o que persiste como forma de conhecimento precário e fértil, que também ordenou toda a leitura dos eixos afetivos. Nos minicontos de Cunha, o afeto funciona, de certa forma, como esse rastro: mesmo quando não enunciado diretamente, permanece como pressão de funcionamento, como silêncio que carrega sentido ou, então, como a estruturação da imagem sem resolução, como já pudemos visualizar por meio do bloco analítico. Ainda assim, há outros exemplos que merecem citação; o miniconto “A antiga boca” é exemplar nessa ideia: uma mulher que fechou a boca ao mundo (“Masmorra, cadeia, chave perdida na ferrugem do tempo”) é evocada em sua existência anterior, quando “a boca em flor” sorria e ria e os lábios dispensavam batom “de tão coloridos de róseo tom” (Cunha, 2011, p. 109). A pergunta que

encerra o texto é: “e o doce fruto do jardim das proibições?” (Cunha, 2011, p. 110), tal questionamento não sucedido por uma resposta textual, contudo, o que se encontra, após a narrativa sobre o que permanece da vida interdita, é o resíduo afetivo sem forma legítima de expressão. A brevidade é aqui, mais uma vez, a forma do que não pode ser dito inteiramente, é o rastro glissantiano do que foi proibido e insiste como resíduo.

Glissant propõe, também, a distinção entre identidade como raiz única e identidade como rizoma (Glissant, 2005, p. 27). Essa distinção ilumina diretamente o miniconto “Ela e as violetas”, que já foi mobilizado no início da seção analítica em contraposição com o miniconto “Simbiose”, em que uma professora, divorciada, sem filhos e sem namorado, com currículo extenso e vida intelectual rica, dedica-se às suas violetas com uma atenção que é, ela mesma, uma teoria do afeto: “eu atendo cada uma, de acordo com a personalidade que observo, hoje esta aqui está pedindo colo, aquela não quer conversa, outra cobre as folhas de aspereza” (Cunha, 2011, p. 122). O vínculo que a personagem constrói com as plantas é rizomático: feito de relação, de observação, de ajuste cotidiano. A pergunta que encerra o miniconto, novamente, não é respondida: “você acha que eu poderia continuar casada com um homem que gosta de esportes radicais e nos fins de semana quer escalar a pedra do Pão de Açúcar?” (Cunha, 2011, p. 122). Esse fechamento que nem celebra e nem condena a escolha, demonstra que há formas de vínculo (com plantas, com alunos, com violetas) que pedem uma espécie de ‘colo’ que a ordem Simbólica não reconhece como vínculo, apesar de funcionarem como circuito afetivamente pleno. Isso foi visto com mais precisão na análise do Eixo III.

A teoria do afeto permite ler o amor e os demais vínculos sensíveis como modos de organização social da experiência. Em diálogo com Safatle, pode-se afirmar que os afetos que circulam a obra de Cunha participam tanto da reprodução quanto da crise de certas formas de vida. Já em diálogo com bell hooks (2022), é possível, então, continuamente perceber que a busca feminina pelo amor se torna inseparável da busca por liberdade, autorrealização e comunhão.

Em *Comunhão*, hooks afirma que mulheres “desejam ser amadas e desejam ser livres” (hooks, 2022, p. 31) – articulação que recusa a separação entre vínculo e autonomia, entre cuidado e existência plena. Essa tensão estrutura o miniconto “Choro alto” (Cunha, 2011, p. 73), que narra um encontro numa fila de crediário: a narradora conversa com um pai que compra liquidificador para fazer vitamina para a filha de dois meses, descrevendo, com orgulho, cada gesto da bebê – o chorinho que “ninguém aguenta”, o pé que balança pedindo chupeta, a cabeça que se vira ao ouvir a voz do pai. A narradora descreve a bermuda encardida, o tênis rasgado, e

vai até onde a mãe está amamentando: ao se aproximar, vê “os olhinhos inconfundíveis da portadora da síndrome de Down” (Cunha, 2011, p. 74). Sem a explicação do que o pai sente ou o que a narradora sente, o conto, simplesmente, termina na visão; mas o que o texto faz – ao preparar a cena com o orgulho paterno e revelar a criança apenas no final – é tornar visível a especificidade de um amor que existe antes e além de qualquer expectativa de normalidade. O afeto paterno é, então, amplificado pela revelação. Nesse caso, o circuito afetivo que o texto produz gera no leitor o que hooks chama de amor como prática (e não como sentimento), enquanto ação que excede o que a ordem Simbólica autoriza como desejável.

Em *Tudo sobre o amor*, hooks ainda insiste na necessidade de compreender o sentimento como ação, responsabilidade e compromisso, recusando as formas culturais que confundem amor com posse, fantasia ou dominação (hooks, 2021, p. 38). Essa concepção permite reler os vínculos em Cunha a partir de sua materialidade ética. Outro exemplo, é o miniconto “Pensão de filhos”, que descreve, com ironia precisa, o que acontece quando o amor se converte em projeto de posse reiterada. O personagem que “se apaixonou muitas vezes” e tem cinco filhos com três mulheres diferentes mantém uma relação com cada filho que oscila entre a generosidade e a incapacidade de presença real. A repetição da fórmula “ouvindo novamente os pedacinhos de luz e o som dos sininhos brilhando nos seus tímpanos” (Cunha, 2011, p. 91), que marca cada novo apaixonamento, revela que o afeto do personagem é estruturalmente idêntico em cada relação; ele sente o mesmo, com a mesma intensidade, sem discriminação ou memória. O texto encerra com a notícia de uma nova gravidez aos filhos: “meus filhos queridos, no Natal, vocês vão ganhar uma irmãzinha” (Cunha, 2011, p. 92) e a ironia é gentil, mas precisa: o amor que se repete sem aprendizado é, para hooks, exatamente o que o patriarcado autoriza aos homens, a intensidade sem a responsabilidade. A forma breve agudiza essa revelação. Em vez de explicar longamente a contradição, Cunha a concentra em um gesto ou em uma imagem.

Retomando Glissant: o que ele chama de “poética da Relação” implica compreender que nenhuma voz se emite de um lugar isolado – ela emite, sempre, em presença de outras vozes, de outros tempos (Glissant, 2005, p. 49). Nos minicontos de Cunha, essa dimensão relacional se inscreve na própria estrutura formal, como no miniconto “Quarta estória de motorista de táxi” que encerra com uma cena mínima e precisa. A velhinha que joga bingo todas as noites, sempre chega ao táxi cambaleante, e dizia querer trazer a neta para conhecer o bingo, um dia, porém, aparece com “outra velha, uma se agarrando na outra” (Cunha, 2011, p. 95). Quando o motorista pergunta quem é, a velhinha responde: “olhe aqui seu Januário, esta é a minha neta”. O motorista, então, pelo espelho, vê: “a neta com a cabeça no ombro da avó e a avó passando

a mão nos cabelos brancos da neta” (Cunha, 2011, p. 96). A cena não precisa de explicação. As duas velhinhas que o tempo aproximou ao mesmo grau de fragilidade, habitam juntas um circuito afetivo que a narrativa capta sem comentá-lo. A Relação de que fala Glissant exige, apenas, que as diferenças se coloquem em contato e produzam o imprevisível, sem compromisso com alguma inteligibilidade imediata

Esse ponto formaliza a compreensão da relevância específica de *Cem mentiras de verdade* e *Falas e falares* como corpus comparativo. As duas obras elaboram uma mesma questão crítica (como a experiência sensível é historicamente organizada), mas em registros distintos. Em 1985, Cunha contém formas duras de fixação simbólica do feminino. Em “A avó”, a velha que volta do cardiologista comenta, com rubor e pudor, que o médico tinha “as mãos gordas e os dedos grossos que davam vontade da gente pegar, um dedãozinho, grossinhozão” (Cunha, 1985, p. 60). O texto tem apenas três linhas, mas, nelas, se comprime uma vida inteira de contenção: a velha “toda pudores e rubores”, “produzida de recatos, defendida de decoro” (Cunha, 1985, p. 60), nesse único momento, registra o desejo que escapou pela fala involuntária. O diminutivo “dedãozinho, grossinhozão” é a fisura no sistema em que o afeto que não deveria ter nome encontra, na diminuição, uma forma de existir sem ser plenamente responsabilizado, mas, ainda assim, o desejo permanece como excesso irreduzível, como rastro no sentido de Glissant.

Em 2011, a mesma questão reaparece em registro diferente. O miniconto “Eu acordo eles despertam ou vice-versa, por que não?” (Cunha, 2011, p. 75) abre o cotidiano com uma enumeração de sons matinais: a tosse, o espirro, o despertador, a descarga; e encerra com a narradora vendo, da sua janela, a mulher da varanda em frente que rega as plantas e alimenta os pardais todos os dias: “nossos olhares se interceptam mas não se falam” (Cunha, 2011, p. 75). Essa convivência da presença mútua sem reciprocidade verbal é o que o texto nomeia como o ritmo do dia. Até que, um dia, a mulher se debruça demais e o grito da narradora “crava uma faca na ordem do dia” (Cunha, 2011, p. 76). O miniconto, sem uma finalização formal, questiona “o que se passou? O que mudou na cadência da hora?” (Cunha, 2011, p. 76). Essa relação construída no texto produz a ideia de ruptura, já que a silenciosa cumplicidade entre as duas janelas, que constituía um circuito afetivo cotidiano, é interrompida e é, precisamente, essa interrupção que revela o quanto aquele circuito era real.

Essa diferença trata-se de uma reconfiguração formal e não linear dos circuitos afetivos tão comentados neste momento. Isso se faz necessário pela importância de formalizar o fato de que a permanência da forma discursiva breve permite observar continuidades e a mudança na

economia das cenas, além de perceber direcionamentos históricos. Entre uma obra e outra, o amor, a família, o corpo e a fala permanecem como problemas literários, contudo, passam a circular em arranjos narrativos distintos. Essa circulação demonstra que a historicidade do afeto não depende, apenas, do tema abordado, mas da maneira como a forma literária reorganiza os lugares do sujeito, do desejo e do outro.

O miniconto “Restaurante da Faculdade” é um dos textos que mais claramente mostram a inflexão de 2011. Uma narradora procura lugar para se sentar; encontra uma moça “mais esboço que pessoa” (Cunha, 2011, p. 115); a moça, de repente, segura sua mão e chora: está grávida, o namorado partiu, o pai fechou a porta. A narradora responde com uma torrente de fragmentos: “eu falo, eu digo, então, porque, também oh! Nem pensar, ora, mas você, ele sim, pois então, etc + etc = etc” (Cunha, 2011, p. 116), que reproduz formalmente a insuficiência do conforto verbal diante de uma crise real. No dia seguinte, a moça acena e a narradora vai sentar-se com ela e o namorado: “mão na mão, olhares, sorrisos e então, mais uma vez o igual se repete e se renova em novos mesmos para uma nova história mesma” (Cunha, 2011, p. 116). O amor, mesmo sem resolver nada, continua acontecendo e o acontecimento é registrado pela forma sem ser explicado por ela. É o que, reiteradamente, hooks chama de amor como ação, apesar da impossível solução do problema, mantém a presença contínua, mesmo quando inscrito em um laço que acabou de iniciar (entre a narradora e a mulher grávida).

Nesse sentido, a obra de Cunha oferece, à crítica literária, um campo privilegiado para pensar a relação entre afeto, forma e historicidade. Seus minicontos mostram que as estruturas do sentir, além de não serem exteriores à linguagem, como já demonstrado, aparecem no ritmo, na sintaxe, na escolha dos nomes, na supressão de informações, na repetição de papéis e na tensão entre fala e silêncio. É essa inscrição do afeto na materialidade da forma que o materialismo lacaniano aplicado à literatura – tal como formulado por Silva (2009) na fundamentação teórica do Capítulo 2, e desdobrado a partir de Slavoj Žižek – permite iluminar com mais precisão; ao compreender o texto literário como tentativa de ressimbolização, essa perspectiva abre espaço para que outros referenciais teóricos sejam convocados enquanto ancoragem metodológica. Articular Safatle, hooks, Glissant e Ahmed, além de possível ecletismo teórico, é uma estratégia metodológica orientada pela premissa lacaniana de que o sujeito é efeito da linguagem e o afeto é sintoma histórico de sua falha.

Cada um desses autores contribui com uma dimensão específica da análise, sem abandonar esse chão comum: Safatle (2015) fornece a estrutura sociológica do afeto como circuito; o modo pelo qual as formas de vida se reproduzem através dos modos de sentir,

organizando corpos e subjetividades em torno de afetos que o próprio sistema social produz e regula; hooks (2021) oferece a dimensão ética e feminista; o modo pelo qual o amor, quando colonizado pelo patriarcado e pela lógica da dominação, se torna instrumento de captura, mas também ponto de resistência, ruptura e transformação possível; Glissant (2021) adiciona a dimensão estético-política; o modo pelo qual identidades relacionais, imprevisíveis e em permanente devir emergem dos rastros, dos resíduos e do encontro entre diferenças irreduzíveis; e Ahmed (2022) fornece a dimensão da orientação afetiva como o poder determina quem pode sentir o quê, e em que condições esse sentir se torna ato feminista. Reunidos sob o horizonte do materialismo lacaniano – que lhes fornece a gramática do sujeito, do desejo e da ordem Simbólica como mediação histórica – esses eixos teóricos, distintos dos eixos afetivos (I, II e III) que organizaram a análise do Capítulo 3, mas em diálogo direto com eles, permitem ler os minicontos de Helena Parente Cunha como campo dessa contradição histórica já compreendida nessa leitura, espaço em que o afeto é vivido, formalizado, encenado e, por vezes, retirado na própria estrutura da linguagem literária.

5.3 DA LACUNA CRÍTICA À RESPONSABILIDADE DE LEITURA

Como continuidade crítica e alinhamento metodológico em relação ao conjunto de estudos já existentes, a pesquisa, busca, neste momento, reconhecer a relevância das leituras feministas consolidadas e as incorporar como eixo transversal de análise; junto disso, propõe-se uma inflexão teórica que permite pensar a historicidade do feminino além do traço de sua identidade, situando-os como efeitos e restos do campo de mediação social que determinamos como ordem Simbólica.

Essa perspectiva se apoia na leitura materialista lacaniana; particularmente na articulação entre Lacan e Žižek desenvolvida por Silva (2009; 2020), que recusa a psicanálise como instrumento psicologizante e a mobiliza como crítica da forma. Nessa via, o texto literário, que deixa de ser lido como espelho da interioridade ou como denúncia social, passa a ser compreendido como campo de contradição histórica, onde a linguagem materializa, por meio de sua própria falha e excesso, os impasses do desejo e da subjetivação.

O posicionamento metodológico desta pesquisa (de articular materialismo lacaniano e crítica feminista sem hierarquias excludentes) foi estabelecido no Capítulo 2 e testado ao longo das análises. Cabe retomar, aqui, a implicação crítica do método: ler o afeto como operador simbólico é também uma forma de recusar a desvalorização histórica dos temas associados à

experiência feminina. A crítica de Oyěwùmí à “bio-lógica” que estrutura as categorias de gênero ocidentais (Oyěwùmí, 2021, p. 20) é, aqui, um alerta metodológico fundamental, o feminino não pode ser pressuposto como dado natural ou universal; ele é, sempre, o resultado de um processo histórico de nomeação simbólica. Desse ângulo, como formula Žižek (2001, p. 22), “a subjetividade não é uma substância positiva, mas o próprio ponto da negatividade, uma rachadura no campo do ser: o sujeito não é uma identidade, mas uma diferença”. Transposto para a leitura da obra de Cunha, esse princípio esclarece as personagens femininas, tipos ou representações de identidades consolidadas, como posições estruturais emergentes nas falhas da formulação do significante; posições que a forma breve do miniconto concentra de maneira singular.

O percurso desenvolvido neste capítulo torna legível a lacuna crítica referenciada sobre Helena Parente Cunha enquanto uma questão de responsabilidade de leitura. A palavra responsabilidade, aqui, longe de indicar, apenas, o dever de acrescentar mais um estudo a uma fortuna crítica ainda em expansão, aponta para a necessidade de responder ao que a própria obra solicita na atenção aos gêneros menos privilegiados, às zonas menos monumentalizadas da experiência e às formas pelas quais a linguagem literária produz pensamento sobre o feminino.

Há, nos minicontos de Cunha, uma recusa sistemática de qualquer tipo de resolução absoluta, pois a contradição também funciona como procedimento. “Box de blindex no banheiro marmorizado” é um miniconto, inteiramente, construído em torno de um guia de trilha (Janjão), cujas roupas puídas e sandálias havaianas quebradas contrastam com a desenvoltura com que orienta o grupo pela mata. No final, a narradora revela por que a casa de Janjão ainda não está pronta para o casamento: “a noiva dele, pessoal, só quer se casar depois que ele colocar o vidro blindex no box do banheiro marmorizado, naquela casinha deles, perto da trilha e do arvoredo da mata” (Cunha, 2011, p. 94). O texto não comenta. A ironia é estrutural: o blindex num banheiro marmorizado numa casinha de beira de mata é o objeto que concentra as contradições de classe, de desejo e de reconhecimento social que o miniconto sequer precisa nomear. É um rastro, um objeto que sobrevive ao desapossamento e insiste como condição do vínculo.

A noção de responsabilidade aproxima-se, nesse ponto, da ética amorosa discutida por bell hooks. Em *Tudo sobre o amor*, a autora defende que o amor precisa ser compreendido como prática capaz de transformar modos de relação, exigindo compromisso, cuidado, verdade e responsabilidade (hooks, 2021, p. 38). Transposta para o campo da crítica literária, ler responsavelmente uma obra implica cuidar de sua complexidade, evitar reduções apressadas e

sustentar uma escuta atenta às formas que ainda não encontraram lugar suficiente na tradição interpretativa. Essa responsabilidade se adensa quando o objeto de leitura é uma autora cuja produção engloba ficção, poesia, ensaio e crítica. Pois, além de tecer personagens em situação de tensão simbólica, ela também participou de projetos intelectuais voltados à visibilidade da escrita de mulheres e à revisão do cânone. Sua obra, portanto, solicita uma crítica capaz de acompanhar esse duplo movimento de analisar a invenção estética e reconhecer a intervenção histórica das mulheres. De acordo com Cunha (1997)

As mulheres inventadas que habitam o imaginário humano e as páginas da literatura se manifestam em épocas e lugares diversos, fazendo parte de mecanismos psíquicos semelhantes na diversidade temporal e espacial. Observando que, na invenção do poeta, pulsa com toda a pujança a verdade humana. (Cunha, 1997, p. 15).

Se Safatle afirma que a sujeição é afetivamente construída e, por isso, sua superação exige a possibilidade de ser afetado de outra maneira (Safatle, 2016, p. 38), diante da obra de Helena Parente Cunha, isso significa ler o pai orgulhoso da filhinha com síndrome de Down, a avó que recusa trancar a porta, a professora que cuida das violetas como se fossem alunas, o motorista que leva a árvore de Natal ao cemitério; e reconhecer, nesses gestos, além do pitoresco, do sentimental, a estrutura densa de um pensamento literário sobre o que nos vincula e o que nos separa, significa ler os pequenos textos, os gestos cotidianos, as cenas familiares e os afetos femininos como estruturas densas de pensamento literário. Significa também reconhecer que a crítica participa da disputa pelos sentidos que permanecem, circulam e ganham valor. Contudo, é nesse mesmo cenário que o amor se distancia da ideia de harmonização e se aproxima da ideia de gesto que assume e reforça essa ruptura: “a única maneira de enfrentá-lo é assumir o erro e ir até o fim. E temos um nome para isso. Chama-se amor” (Žižek, 2005, 00:01:35-00:01:39, tradução nossa).

Glissant nos ensina que o resíduo “não reproduz uma vereda inacabada na qual tropeçamos” – ele é, antes, “uma maneira opaca de aprender o galho e o vento, de ser um si que deriva para o outro” (Glissant, 2005, p. 84). Os minicontos de Cunha não oferecem, à crítica, uma via de acesso direto ao Real feminino, mas rastros e formas que se deixam ler com certo grau de imprevisibilidade que resistem à tradução transparente e que, por isso mesmo, convocam modos de leitura dispostos a habitar a opacidade como condição do encontro literário. Ainda nessa opacidade – no “dedãozinho, grossinhozão” da avó que volta do cardiologista, no blindex que a noiva exige, no chorinho minúsculo que o pai acha retumbante –, a obra de HPC deposita sua maior força crítica.

A análise da fortuna crítica de Cunha revela, portanto, um conjunto de lacunas que esta pesquisa buscou enfrentar. A primeira diz respeito à historicidade da forma, sobre como as transformações formais entre *Cem mentiras de verdade* (1985) e *Falas e falares* (2011) podem ser lidas como deslocamentos nos regimes de afeto e nos modos de organização simbólica do desejo. A segunda lacuna diz respeito ao estatuto do afeto, já que, muitas vezes, este é tratado como tema ou conteúdo, sem que se interrogue sua função como operador estrutural da linguagem e da subjetivação. A terceira lacuna, mais específica, concerne à ausência de estudos que articulem sistematicamente a produção ficcional e ensaística da autora, tomando-a como uma voz crítica que teoriza e narra os problemas da representação do feminino. Essa ausência de articulação entre a ficção e o ensaio de HPC tem correspondência com o que hooks nomeia, em outro registro, como o ponto cego do feminismo em relação ao amor, ou seja, a dificuldade de tematizar o que é mais próximo e mais urgente (hooks, 2022, p. 42). Assim como o feminismo evitou falar de amor por receio de ser associado à sentimentalidade, a crítica sobre HPC evitou articular ficção e ensaio por receio de personalizar demais a leitura. Nomear esse paralelo não é um desvio argumentativo, portanto, é um gesto de autoconsciência crítica que a própria tese precisa assumir.

A menor atenção crítica dedicada aos minicontos de Helena Parente Cunha e, especialmente, à articulação entre sua ficção e seu ensaio, pode ser compreendida, à luz de Safatle (2016, p. 10), como sintoma de um circuito afetivo da crítica, pois há afetos que sustentam o que uma tradição interpretativa escolhe ler, repetir, silenciar ou marginalizar. Como hooks (2022, p. 42) observou em outro registro; o do feminismo que evitou tematizar o amor por medo de ser associado à sentimentalidade, a crítica de HPC tendeu a evitar articular ficção e ensaio da autora por um medo análogo: o de personalizar demais a leitura, de aproximar demais a obra de uma figura autoral. Nomear esse paralelo funciona como diagnóstico, já que a própria crítica literária é um circuito de afetos, e reconhecê-lo é condição para reinscrevê-lo.

O que a crítica literária sobre Helena Parente Cunha ainda não formulou de maneira suficientemente rigorosa é o amor como problema estrutural, como nó de contradições históricas que se inscrevem na forma narrativa. A formulação de bell hooks é, novamente, especialmente produtiva aqui: amar é “ação”, e o patriarcado é exatamente aquilo que perverte essa ação ao colonizar os afetos e subordiná-los à lógica da dominação (hooks, 2021, p. 38). Transposta para a leitura dos minicontos de Cunha, essa formulação permite reconhecer que esse amor, quando aparece nas narrativas, é o nome de um impasse, a tentativa de um sujeito feminino de significar, dentro de uma ordem Simbólica que já nomeou de antemão os lugares

do desejo, algo que resiste a ser nomeado. “No ritmo acelerado das mudanças, a perda de fôlego do cânone tradicional impossibilita julgar, com os critérios de outrora, a variedade temática e formal da produção textual mais recente.” (Cunha, 2004, p. 18).

Nesse contexto, a presente pesquisa confirma sua hipótese inicial de que, ao propor uma leitura materialista lacaniana do afeto na obra de Helena Parente Cunha, articula forma, historicidade e psicanálise em uma perspectiva que reconhece a literatura como campo de ressonância histórica, sem espelhar o Real como espaço em que as contradições do Simbólico se formalizam, se encetam (no sentido do novo começo) e, por vezes, se transformam. Trata-se, como propõe Žižek (2017) ao refletir sobre o método filosófico, de compreender que a verdade de um pensamento só pode ser apreendida na singularidade de sua enunciação e que, portanto, analisar os minicontos de Cunha implica atentar para o modo como cada frase constrói, em sua própria estrutura, o impasse que pretende figurar.

5.4 O CÂNONE E A POLÍTICA DA ATENÇÃO

A produção e a circulação da obra de Cunha expõem uma autora que ocupa lugar expressivo na literatura brasileira contemporânea e que também permanece parcialmente retirada dos centros mais estabilizados de consagração crítica. Essa condição se explica, em partes, pela quantidade de estudos disponíveis, mas também pelo modo como determinados objetos, gêneros e categorias de leitura recebem ou deixam de receber legitimidade acadêmica. A recepção de uma obra literária também participa de uma economia simbólica, há textos mais convocados, gêneros mais prestigiados, problemas considerados mais nobres e categorias interpretativas, frequentemente, tratadas como secundárias.

Assim sendo, o estado da arte sobre Helena Parente Cunha permite observar uma dupla assimetria. A primeira diz respeito à distribuição interna da recepção da autora, concentrada, de modo mais intenso, nos romances e menos dedicada às narrativas breves, à poesia e à produção ensaística; a segunda envolve o estatuto crítico dos próprios temas que perpassam sua escrita. Corpo, desejo, amor, velhice, maternidade, espera, violência doméstica, casamento, solidão e cuidado aparecem, muitas vezes, associados a uma esfera supostamente íntima da experiência. Tal associação contribui para que esses elementos sejam percebidos como conteúdos temáticos, quando, na verdade, podem operar como índices de uma organização histórica da vida social.

A crítica literária tem mostrado, ao longo de sua constituição, que a separação rígida entre o íntimo e o histórico sustentou parte significativa da desvalorização da escrita de mulheres. Experiências vinculadas ao corpo, à casa, aos afetos, à sexualidade, à maternidade e

às relações familiares foram, frequentemente, reduzidas ao campo do privado, embora constituam zonas fundamentais de produção de subjetividade, linguagem e poder. Ler Helena Parente Cunha a partir desses elementos exige, portanto, interrogar, também, os critérios que definem o que se torna relevante para a crítica.

A contribuição do professor Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, ajuda a pensar esse problema ao recusar uma relação meramente paralelística entre obra e contexto social. O interesse crítico, para Candido, reside na interpenetração entre estrutura literária e vida social, isto é, no modo como a dimensão social participa internamente da forma estética (Candido, 2006). Tal perspectiva faz compreender que o cotidiano, o vínculo familiar, a cena amorosa ou o pequeno gesto doméstico, quando formalizados literariamente, podem revelar aspectos decisivos da experiência histórica. Essa questão se torna ainda mais relevante quando associada ao afeto que bell hooks (2021;2022) observa; mulheres intelectuais que escrevem sobre amor são, frequentemente, lidas sob suspeita, como se o interesse pelo tema indicasse fragilidade, abrandamento ou perda de rigor crítico. A autora registra que, ao começar a escrever sobre amor, repórteres perguntavam se ela estava “amolecendo”, pergunta que, segundo ela, não costuma ser dirigida a homens que tratam do mesmo tema.

A observação de hooks explicita uma operação sexista de valoração intelectual: quando mulheres pensam o amor, a cultura crítica tende a aproximar esse gesto da confissão, da carência ou da sentimentalidade; quando homens o fazem, o tema pode ser acolhido como filosofia, ética ou reflexão social, e isso é visto por meio das críticas sobre o afeto que são mais bem recebidas e disseminadas nas pesquisas acadêmicas.

Esse ponto interessa, diretamente, a esta pesquisa porque permite situar a leitura do amor em Cunha como uma escolha crítica consciente. Pensar o amor na obra da autora significa, de certa forma, enfrentar uma das zonas em que a experiência feminina foi historicamente regulada e, ao mesmo tempo, desqualificada como matéria de pensamento. A partir disso, o capítulo final desta tese pode (e deve) ser lido como uma intervenção no campo da recepção. Ao reunir fortuna crítica, produção literária, ensaio, psicanálise, crítica feminista e teoria dos afetos a pesquisa reivindica a necessidade de ampliar os modos de ler a autoria feminina. Essa ampliação envolve converter o olhar da autora consagrada por determinados romances para a escritora que, em diferentes gêneros, investigou os impasses históricos da representação da mulher. Envolve, também, reconhecer que temas associados ao afeto não pertencem a uma zona menor da literatura, pois participam da elaboração estética das formas sociais.

5.5 A FLÂNEUSE: A INSCRIÇÃO FEMININA NO ESPAÇO E NO COTIDIANO

Se a fortuna crítica sobre Helena Parente Cunha concentrou sua atenção nos circuitos domésticos do afeto, como o casamento, a maternidade, a espera e o cuidado, resta investigar como a autora também inscreve a presença feminina no espaço público e no cotidiano da cidade, dimensão da experiência afetiva que esta pesquisa, até aqui, não examinou de modo direto. Lauren Elkin (2022), em *Flâneuse*, recupera a figura do flâneur – “figura de privilégio e ócio masculino, com tempo e dinheiro e nenhuma responsabilidade imediata que demande sua atenção”, que “entende a cidade como poucos, pois memorizou-a com os pés” (Elkin, 2022, p. 13) – para perguntar pelo lugar da mulher nesse mesmo circuito. A resposta historicamente consolidada pela crítica é a da impossibilidade: “não há hipótese de inventar a flâneuse”, escreveu Janet Wolff, pois “tal personagem se tornou impossível devido às divisões de gênero do século 19”; Griselda Pollock reforça que “não existe um equivalente feminino da figura de quintessência masculina, o flâneur; não há e não poderia haver uma flâneuse feminina” (*apud* Elkin, 2022, p. 18-19).

Essa formulação – a flâneuse não existe – ressoa, de modo estrutural, com a proposição lacaniana já mobilizada nesta tese: “a mulher não existe” (Lacan, 1985; ver seção 1.2.2). Em ambos os casos, a não existência é o efeito de uma estrutura que não comporta um equivalente feminino totalizável para a categoria masculina, e isso é também configurado como o oposto do vazio. Não existe, propriamente, “A Mulher”, universal, assim como não existe “A Flâneuse” como simetria especular do flâneur; existem, sim, mulheres singulares, cada uma inventando, à sua maneira, sua própria relação com a cidade, com o espaço e com o desejo. É essa singularidade, e não a busca de uma simetria impossível, que Elkin propõe recuperar ao indicar que “a flâneuse não é simplesmente um flâneur feminino, mas uma figura de direito próprio” (Elkin, 2022, p. 34).

Tal tensão entre a captura e a invenção de um espaço próprio atravessa, de modo característico, os minicontos de Helena Parente Cunha. Em “Moderninha” (Cunha, 1985), a mulher que caminha pela cidade ostentando seus acessórios e sua moda, em “cálido andar serpenteante, favorecidos óculos escuros... lépidas sandálias de saltos altos” (Cunha, 1985, p. 31), encena uma flânerie capturada pela lógica da visibilidade e do consumo, tal como o Eixo II já demonstrou para o regime afetivo predominante na coletânea; a mulher anda, mas seu andar não é, somente, gesto de descoberta, é performance que tenta, sem sucesso, preencher “os dissipados peitos despedidos” (Cunha, 1985, p. 31). Caminha-se, nessa inscrição, como quem é olhada, não como quem olha.

Outra inscrição disso é observada em “Jeremias na praia de Guarajuba”, miniconto já analisado nesta tese, no Eixo III, como vivência de integração sensível. A narradora que “caminha pelo chão de água e algas e conchas e escamas” (Cunha, 2011, p. 41) pratica, sem nomear, o que Elkin descreve como o núcleo da flânerie: “andar é mapear com os pés” (Elkin, 2022, p. 32), um modo de conhecimento que se constrói pelo próprio movimento do corpo no espaço, sem inscrição em regime de posse ou de exibição. Diferentemente de “Moderninha”, em que o andar serve à imagem, em “Jeremias”, o andar abre o corpo ao mundo sensível, suspendendo, ainda que parcialmente, a captura especular que organiza o Eixo II. Lidos em conjunto, esses dois minicontos sugerem que a obra de Cunha, décadas antes do debate contemporâneo sobre a flâneuse, demonstrava, na forma breve, na sintaxe, no ritmo do andar narrado, a mesma pergunta que move Elkin – o que significa, para uma mulher, ocupar o espaço público e cotidiano sem que esse gesto seja, de antemão, organizado pelo olhar do Outro? A resposta de Cunha, como a de Elkin, é a de uma multiplicidade que cada miniconto inscreve de um modo singular, capturado ou aberto, performático ou sensível, de habitar o espaço comum, confirmando que, também aqui, não há ‘a’ mulher que caminha, mas mulheres, no plural, cada uma traçando seu próprio território.

O que Elkin (2022) propõe ao recuperar a flâneuse como figura de direito próprio ressoa, assim, para além do espaço urbano, pois trata-se da necessidade de inventar categorias que não sejam espelhos invertidos das masculinas, mas territórios simbólicos próprios. Assim como a mulher que caminha, caminha por caminhar, e não como resposta ao flâneur, as mulheres que amam, nos minicontos de Cunha, amam por amar, desejam por desejar, sofrem por sofrer, sem que essas experiências precisem se justificar pela referência a uma norma que as precede. É esse movimento de invenção e legitimação de formas narrativas próprias que a obra de HPC cristaliza e que a crítica literária, ao tomar a forma como argumento, continua a ler.

O que permanece, portanto, depois do manifesto, depois das grandes pesquisas e leituras sobre a escrita feminina e seus modos de resistência, é justamente a pergunta pela forma: como a linguagem literária inscreve o afeto, seja no espaço doméstico da captura e da espera, seja no espaço da cidade e do cotidiano que a seção anterior recuperou? Como o desejo se materializa na sintaxe, no ritmo, no silêncio, no próprio andar de um corpo pelo mundo? É a essa pergunta que esta tese buscou responder sem, contudo, maiores respostas, ao modo de Cunha, colocando-se, ela própria, como um ato de leitura que afeta e é afetado pela escrita da(s) autora(s) que permanecem.

O AMOR É BEM? CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A LEITURA LITERÁRIA

*nos azuis de mais que azul
meu estar-me além de estar*

*e estas ânsias de lembrar
de saber além das coisas*

*dispo-me alma além do mar
nem mais me visto de corpo*

*situada
além da busca
o que encontro
dessituo.*

(Helena Parente Cunha)

Esta tese partiu de uma provocação: o amor é o mal? A pergunta que o título formula de modo deliberadamente ambivalente não admite resposta direta; e é exatamente essa recusa ao fechamento que orienta o percurso teórico e analítico aqui desenvolvido. Ao longo dos capítulos anteriores, o amor foi investigado, além de essência ou valor moral, enquanto estrutura simbólica historicamente situada, cuja função – de constituição subjetiva ou de violência e apagamento – depende das formas que o organizam.

A leitura de *Cem mentiras de verdade* revelou um campo afetivo marcado pela captura do amor pelo grande Outro social: um amor que exige adequação, silêncio e sacrifício feminino, e que opera, predominantemente, como dispositivo de alienação, portanto, o mal, nesses contos, reside nas formas do Simbólico de capturar a escolha e o transformá-la em exigência de renúncia.

Contudo, a leitura de *Falas e falares* evidenciou uma reconfiguração desse campo. A escrita mais permissiva, o fluxo contínuo da linguagem, a dissolução das pontuações convencionais e a multiplicação das vozes femininas; todos esses traços formais, ou escolhas estilísticas, são modos de organizar o afeto de outra maneira, de abrir fissuras no campo simbólico, de dar forma às experiências que a ordem Simbólica tendia a silenciar. Nos minicontos de 2011, o amor ainda aparece demarcado pela norma, mas a forma, à sua maneira, resiste: a linguagem se dobra sobre si mesma, interrompe, desloca, reconfigura.

Esse movimento entre a captura e a ressimbolização, entre o mal do amor normativo e a potência do afeto como força de reinscrição simbólica, realoca a pergunta do título da pesquisa, que encontra sua resposta mais honesta: o amor pode ser o mal quando inscrito no campo do grande Outro como exigência de sacrifício e negação de si. Mas o amor pode,

também, ser aquilo que resiste, que instala um desequilíbrio, que reorganiza o campo simbólico ao introduzir a experiência da falta além de figura Imaginária de um déficit, mas como abertura. Como propõe Žižek (2012), o amor autêntico emerge longe da ilusão de plenitude, na aceitação radical da incompletude do Outro.

A conclusão do percurso desenvolvido até este momento confirma que o afeto, na escrita de Cunha, é operador. Ele organiza a narrativa, constitui o sujeito e historiciza o desejo. Lê-lo como tal é a contribuição que esta pesquisa propõe ao campo dos estudos sobre literatura brasileira de autoria feminina bem como aos estudos do materialismo lacaniano. Finalizar esta seção com essa questão permite recolocar a pergunta inicial da tese em outro plano. A interrogação sobre o amor conduz, ao final, a uma interrogação sobre os modos de leitura que transformam cenas, aparentemente, discretas em zonas de tensão simbólica. Sua escrita convoca a crítica a rever os critérios pelos quais decide o que lê e, sobretudo, o que *merece* ser lido.

Assim, ao encerrar este percurso, o que resta como discurso, assim em como a maioria das narrativas da autora analisada, é um movimento de abertura para novas leituras da obra de Helena, para outros corpora da literatura brasileira de mulheres, para perspectivas teóricas que ainda estão por vir. O amor, como a linguagem e como o desejo se faz em processo de *ação* e, sempre, continuidade materializada.

Volta-se, aqui, à imagem que abriu essa pesquisa, da mente coletiva sem falta que Žižek (2026), em *Pluribus*, descreve como morte simbólica disfarçada de harmonia. Se aquele cenário especulativo anunciava o que se perde quando o desejo é eliminado em nome do consenso, a escrita de Helena Parente Cunha indica o caminho da subversão, em que a formalização da falta, a permanência do desejo como aquilo que, mesmo capturado pelo grande Outro, insiste em não se deixar integrar e resiste em sua existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne**: uma teoria feminista-vegetariana. Tradução de Cristina Cupertino. São Paulo: Alaúde, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AHMED, Sara. **A política cultural das emoções**. Tradução de Denise Bottmann. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- AHMED, Sara. **Viver uma vida feminista**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail; GHASEMIPOUR, Ghodrat. O problema dos gêneros do discurso. **Crítica Literária**, v. 4, n. 15, p. 114-136, 2002.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. **A pura felicidade**: ensaios sobre o impossível. Organização e tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. 1).
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136. (Obras escolhidas, v. 1).
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRASIL. *Lei nº 7.353, de 29 de agosto de 1985*. Cria o Conselho Nacional dos Direitos da Mulher. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 30 ago. 1985.
- BRENNAN, Teresa. *The Transmission of Affect*. Ithaca; London: Cornell University Press, 2004.
- BRITO, Maria Raquel. Academia de Letras da Bahia lança livro em homenagem a Helena Parente Cunha. **A Tarde**, Salvador, 18 ago. 2025. Disponível em: <https://atarde.com.br/cultura/academia-de-letras-da-bahia-lanca-livro-em-homenagem-a-helena-parente-cunha-1347307>. Matéria do A Tarde. Acesso em: 03 mai. 2026.
- BUTLER, Judith. **A vida psíquica do poder**: teorias da sujeição. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Rex; STEPHENS, Scott (org.). Introdução dos organizadores. In: ŽIŽEK, Slavoj. **Interrogando o real**. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 7-30.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.

CASSIANO, Fernanda Garcia. **Desejos horizontais além do arco-íris: uma leitura materialista lacaniana em As doze cores do vermelho**, de Helena Parente Cunha. 2022. 124p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá/PR.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **O terceiro sexo: breves ensaios sobre coisas que se parecem espantosamente com o amor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

CIXOUS, Hélène; CLÉMENT, Catherine. **A recém-nascida**. Tradução de Nathalie Bresson. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. O desafio ao cânone: consciência histórica versus discurso-em-crise. In: CUNHA, Helena Parente (org.). **Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70-80)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 9-14.

COSTA LIMA, Luiz. **O controle do imaginário**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1983.

CUFFARO, Ana Carolina. Estética e política: apontamentos sobre a emergência de uma crítica afetiva. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 30, n. 2, p. 194-210, 2020. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.30.2.194-210>.

CUNHA, Helena Parente. **Cem mentiras de verdade**. Rio de Janeiro: Rioarte, 1985.

CUNHA, Helena Parente. **As doze cores do vermelho**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; Editora da UFRJ, 1989.

CUNHA, Helena Parente. **Mulher no espelho**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

CUNHA, Helena Parente. **Mulheres inventadas: leitura psicanalítica de textos na voz masculina**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

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

CUNHA, Helena Parente. **Além de estar**: antologia poética. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000.

CUNHA, Helena Parente. **Falas e falares**: minicontos. Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia, 2011.

CUNHA, Helena Parente. **Imagens da mulher na literatura brasileira**: três ensaios. Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas, 2018.

CUNHA, Helena Parente (org.). **Desafiando o cânone**: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70-80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

CUNHA, Helena Parente (org.). **Desafiando o cânone 2**: ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

CUNHA, Helena Parente (org.). **Além do cânone**: vozes femininas cariocas estreantes na poesia dos anos 90. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

CUNHA, Helena Parente. Desafiando o desafio: algumas considerações introdutórias. In: _____ (org.). **Desafiando o cânone**: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70-80). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 15-20.

CUNHA, Helena Parente. Introduzindo novos, mas antigos desafios. In: _____ (org.). **Desafiando o cânone 2**: ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2001.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, Belo Horizonte, v. 15, p. 127-135, 2007. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 18 jun. 2026.

DE BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

DE LAURETIS, Teresa. **Tecnologias de gênero**: ensaios sobre a teoria, cinema e ficção. Indianápolis: *Midland Book*, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. v. 5.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (A seguir)**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DESCARTES, René. Discurso do método. In: _____. **Os pensadores**. Tradução de Jacob Guinsburg e Bento Prado Júnior. 7. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1999. p. 7-30.

DI LEONE, Luciana. **Poesia e escolhas afetivas**: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 399-431, 2003.

ÉDITIONS ANACAONA. **Helena Parente Cunha, nouvelliste brésilienne de génie**. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: <https://www.anacaona.fr/helena-parente-cunha/>. Acesso em: 24 set. 2026.

ELKIN, Lauren. **Flâneuse**: mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FELIPE, Sônia T. **Ética e experimentação animal**: fundamentos abolicionistas. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica (1895). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**: volume 1 – Ciências naturais, neurologia e psicologia. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 315-378.

FREUD, Sigmund; BREUER, Josef. Estudos sobre a histeria (1895). In: FREUD, Sigmund. **Obras completas**: volume 2 – Estudos sobre a histeria. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios).

GOULART, Rosa Maria. **O romance lírico**: o percurso de Vergílio Ferreira. Lisboa: Bertrand; Venda Nova: Ambar, 1990.

HARAWAY, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. Tradução de Silvane Silva. São Paulo: Elefante, 2021.

HOOKS, bell. **Comunhão**: a busca das mulheres pelo amor. Tradução de Gabriel Teixeira. São Paulo: Elefante, 2022.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

KEHL, Maria Rita. As duas faces da palavra poética. Prefácio. In: CUNHA, Helena Parente. **Mulheres inventadas 2**: visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. p. 11-14.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 7**: a ética da psicanálise (1959-1960). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 8**: a transferência (1960-1961). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 10**: a angústia (1962-1963). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 16**: de um Outro ao outro (1968-1969). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 20**: mais, ainda (1972-1973). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 23**: o sinthoma (1975-1976). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LETRUX. **Tudo o que já nadei**: ressaca, quebra-mar e marolinhas. São Paulo: Planeta, 2021.

LETRUX. **Brincadeiras à parte**. São Paulo: Planeta, 2025.

LIMA, Lillian Almeida de Oliveira. **Perfis femininos nos contos de Helena Parente Cunha**. 2006. 102 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2006.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

LLANSOL, Maria Gabriela. **Onde vais, Drama-Poesia?** Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MARQUES, Ana Martins. **O livro das semelhanças**. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

MASSUMI, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham; London: Duke University Press, 2002.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MICHAELIS. **Michaelis dicionário brasileiro da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 15 fev. 2026.

NOGUERA, Renato. **Por que amamos**: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2020.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os outros de nossa cultura. **Novos Cadernos NAEA**, Belém, v. 14, n. 1, 2011.

OYĚWŪMÍ, Oyeronke. **A invenção das mulheres**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

PORTELA, Lorena. **Primeiro eu tive que morrer**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2022.

PORTELA, Lorena. **O amor e sua fome**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2024.

ROBINSON, T. M. **A psicologia de Platão**. Tradução de Marcelo Marques. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SANTOS, Mayara Mayre Silva dos. **O curso das águas nos mares de Helena Parente Cunha**: Os Provisórios e Vento Ventania Vendaval. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2022.

SOLER, Colette. **O que Lacan dizia das mulheres**. Tradução de Vera Ribeiro. Revisão técnica de Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1994.

SILVA, Marisa Corrêa. Crítica sociológica. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 177-210.

SILVA, Marisa Corrêa. Materialismo lacaniano. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 211-216.

SPINOZA, Baruch. **Ética demonstrada segundo a ordem geométrica**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 1995.

WINNICOTT, D. W. **O brincar e a realidade**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ŽIŽEK, Slavoj. **O sujeito incômodo: o centro ausente da ontologia política**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2001.

ŽIŽEK, Slavoj. **A visão em paralaxe**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. **O amor impiedoso (ou: sobre a crença)**. Tradução de Lucas Mello Carvalho Ribeiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. **Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético**. Tradução de Rogério Bettoni. São Paulo: Boitempo, 2013.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência: seis reflexões laterais**. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Boitempo, 2014.

ŽIŽEK, Slavoj. **Interrogando o real**. Organização de Rex Butler e Scott Stephens. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

ŽIŽEK, Slavoj. Pluribus: The Power of Division. **E-flux Notes**, Nova York, 2026. Disponível em: <https://www.e-flux.com/notes/>. Acesso em: 10 mar. 2026.

ŽIŽEK, Slavoj. Depoimento. In: **ŽIŽEK!** Direção: Astra Taylor. Estados Unidos: Zeitgeist Films, 2005. 1 vídeo (71 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HtEcOKsaJfg>. Acesso em: 04 abr. 2026.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p. 327-336.

ZOURABICHVILI, François. O que é um devir para Gilles Deleuze? Conferência pronunciada em Horlieu (Lyon), 27 mar. 1997. Disponível em: <https://horlieu-editions.com/brochures/zourabichvili-qu-est-ce-qu-un-devenir-pour-gilles-deleuze.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2025.

APÊNDICE A
OBRAS DE HELENA PARENTE CUNHA

Levantamento bibliográfico organizado por gênero e ordem cronológica

TÍTULO	GÊNERO	EDITORIA / LOCAL	ANO
1. Poesia			
Corpo no cerco	Poesia	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro (1ª ed.)	1978
Maramar	Poesia	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: INL	1980
O outro lado do dia: poemas de uma viagem ao Japão	Poesia	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	1995
Além de estar: antologia poética	Poesia	Rio de Janeiro: Imago	2000
Cantos e cantares	Poesia	Rio de Janeiro: 7Letras	2005
Impregnações na floresta: poemas amazônicos	Poesia	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	2013
Poemas para amiga e outros dizeres	Poesia	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	2014
Hora de fogo: poemas em combustão	Poesia	Rio de Janeiro: Letra Capital	2017
2. Contos e minicontos			
Os provisórios	Contos	Rio de Janeiro: Antares	1980
Cem mentiras de verdade	Minicontos	Rio de Janeiro: Rioarte	1985
A casa e as casas	Contos	Rio de Janeiro: Sette Letras	1996
Vento, ventania, vendaval	Contos	Rio de Janeiro: 7Letras	1998
Falas e falares: minicontos	Minicontos	Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia	2011
3. Romances			
Mulher no espelho	Romance	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	1982
As doze cores do vermelho	Romance	Rio de Janeiro: Espaço e Tempo; Editora da UFRJ	1989
Claras manhãs de Barra Clara	Romance	Rio de Janeiro: Quartet	2002
4. Ensaio e crítica literária			

TÍTULO	GÊNERO	EDITORIA / LOCAL	ANO
Jeremias, a palavra poética: uma leitura de Cassiano Ricardo	Ensaio	Rio de Janeiro: José Olympio	1979
O lírico e o trágico em Leopardi	Ensaio	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	1980
Mulheres inventadas: leitura psicanalítica de textos na voz masculina	Ensaio	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	1994
Mulheres inventadas 2: visão psicanalítica, descompromissada e interdisciplinar de textos na voz masculina	Ensaio	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	1997
Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70-80)	Ensaio/Org.	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	1999
Desafiando o cânone 2: ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX	Ensaio/Org.	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	2001
Caminhos de quando e além: diálogo com poemas de Fernando Pessoa	Poesia/Ensaio	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	2007
Imagens da mulher na literatura brasileira: três ensaios	Ensaio	Beau Bassin: Novas Edições Acadêmicas	2018
5. Organização e antologias			
Os melhores contos de João do Rio (org.)	Antologia	São Paulo: Global	1990
Além do cânone: vozes femininas cariocas estreantes na poesia dos anos 90 (org.)	Antologia	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	2004
Quem conta um conto: estudos sobre contistas brasileiras estreantes nos anos 90 e 2000 (org.)	Antologia/Ensaio	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	2008

TÍTULO	GÊNERO	EDITORIA / LOCAL	ANO
Violência simbólica e estratégias de dominação: produção poética de autoria feminina em dois tempos (org.)	Antologia	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	2011
Caminhos da violência em busca da visão compartilhada (org.)	Antologia	Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro	2015
6. Literatura infantil			
Marcelo e seus amigos invisíveis	Lit. infantil	Rio de Janeiro: Quartet	2003
7. Obras traduzidas			
Ich und die Frau die mich schreibt (trad. alemã de Mulher no espelho) – trad. Moema Parente Augel	Tradução	Tübingen: Konkursbuch Verlag	1986
Woman between mirrors (trad. inglesa de Mulher no espelho) – trad. Giovanni Pontiero e Irene Matthews	Tradução	New York: Peter Lang	1989
Racconti: antologia bilingue (trad. Italiana) trad. Brunello de Cusatis	Tradução	Roma: Antonio Pellicani Editore	1998
Cent mensonges pour le vrai (trad. francesa de Cem mentiras de verdade)	Tradução	Paris: Anacaona	2016

APÊNDICE B
FORTUNA CRÍTICA DE HELENA PARENTE CUNHA

Levantamento de trabalhos acadêmicos e críticos sobre a obra da autora
organizado por obra analisada e ordem cronológica

AUTOR(A)	TÍTULO	TIPO	VEÍCULO / INSTITUIÇÃO	ANO
1. Sobre Mulher no espelho (1983)				
TESSER, Carmen Chaves	Post-structuralist theory mirrored in Helena Parente Cunha's Woman Between Mirrors	Artigo	Hispania, v. 74, n. 3, p. 594-597	1991
BEARD, Laura J.	The mirrored self: Helena Parente Cunha's 'Mulher no espelho'	Artigo	College Literature, v. 22, n. 1, p. 103-118	1995
GODSLAND, Shelley	Escrevendo a reflexão: o estágio do espelho de Lacan e a autoconstrução feminina em Helena Parente Cunha e Sylvia Molloy	Tese (Doutorado)	Universidade de Liverpool	1996
LOCKHART, Melissa Fitch	Erotic subversions in Helena Parente Cunha's 'Mulher no espelho'	Artigo	Chasqui, v. 27, n. 1, p. 3-10	1998
HARDIN, Michael	Dissolvendo a dicotomia leitor/autor: Certificate of Absence, Woman Between Mirrors e Written on the Body	Artigo	International Fiction Review, v. 29, n. 1/2, p. 84-96	2002
HOFF, Patrícia Cristine	Representatividade estilizada: uma leitura de Mulher no espelho, de Helena Parente Cunha	Artigo	Estação Literária, v. 25, p. 146-157	2020
SILVA, Jacson Balduino; ARAÚJO, Cleber Aragão	As faces femininas de subversão e revolta em 'Mulher no espelho', de Helena Parente Cunha	Artigo	Muiraquitã: Revista de Letras e Humanidades, v. 12, n. 1	2024
DOS SANTOS, Mayara Mayre Silva	Dimensões psíquicas do poder em Mulher no espelho, de Helena Parente Cunha	Artigo	Claraboia, n. 24	2025
2. Sobre As doze cores do vermelho (1989)				
MIRANDA, Adelaide	Entre o lado de cá e o lado de lá: uma leitura feminista de As doze cores do vermelho	Artigo	Estudos de Literatura Brasileira	1999

AUTOR(A)	TÍTULO	TIPO	VEÍCULO / INSTITUIÇÃO	ANO
			Contemporânea, n. 1, p. 1-6	
SOARES, Angélica	Ilimitáveis da memória/exercícios de metamemória (Cecília Meireles, Marly de Oliveira; Helena Parente Cunha; Astrid Cabral)	Artigo	Scripta, v. 10, n. 19, p. 95-107	2006
TORRES, Maximiliano Gomes	Literatura e ecofeminismo: uma abordagem de A Força do Destino e As doze cores do vermelho	Tese (Doutorado)	Universidade Federal do Rio de Janeiro	2009
SANTOS, Glaucé Souza	As doze cores do vermelho: uma contestação às normas sociais e literárias	Artigo	Anagrama, v. 4, n. 2, p. 1-4	2010
SANTANA, Franksnilson Ramos	Entre a reprodução e a não-reprodução da heteronormatividade em As doze cores do vermelho	Artigo	Revista Língua & Literatura, v. 35, n. 20, p. 55-68	2018
DO ROCCIO SOUTO, Andrea	Multiplicidade e plurissignificação: o vermelho multicolor de Helena Parente Cunha	Artigo	Letras, Santa Maria, v. 29, n. 59, p. 115-130	2019
CASSIANO, Fernanda Garcia	Desejos horizontais além do arco-íris: uma leitura materialista lacaniana em As doze cores do vermelho	Dissertação (Mestrado)	Universidade Estadual de Maringá	2022
3. Sobre a contística (geral e contos específicos)				
LIMA, Lílian Almeida de Oliveira	Perfis femininos nos contos de Helena Parente Cunha	Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural)	Universidade Estadual de Feira de Santana	2006
LIMA, Lílian Almeida de Oliveira	Representação feminina em Helena Parente Cunha: o umbral das convenções socioculturais	Artigo	Litterata: Revista do Centro de Estudos Hélio	2011

AUTOR(A)	TÍTULO	TIPO	VEÍCULO / INSTITUIÇÃO	ANO
			Simões, v. 1, n. 1, p. 43-66	
ZAFALON, Míriam; ZOLIN, Lúcia Osana	A representação/(des)construção da submissão feminina em 'A Tia', de Helena Parente Cunha	Artigo	Via Atlântica, v. 14, n. 2, p. 183-196	2013
DOS SANTOS SANTANA, Patricia Maria	Uma reflexão freudiana acerca da personagem feminina de Helena Parente Cunha no conto 'O pai'	Artigo	Revista Eletrônica Polidisciplinar Voos, v. 9, n. 1	2013
LIMA, Lílian Almeida de Oliveira	Abuso e repressão: fibras do mesmo fio na infância das meninas de Helena Parente Cunha	Artigo	Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 46, p. 61-78	2015
LIMA, Lílian Almeida de Oliveira	Desfiamentos: imagens de mulher na narrativa de Helena Parente Cunha	Capítulo de livro	Literatura e linguística: saberes acadêmicos além das fronteiras, p. 133	2016
LIMA, Lílian Almeida de Oliveira	Tear de fios, tecer de mulheres: o tecido narrativo de Helena Parente Cunha	Livro	EDUNEB, Salvador	2017
DE OLIVEIRA, Marta Francisco; DE LIMA, Marcia Gomes	Helena Parente Cunha e Lucilene Machado: duas experiências de narrativas do corpo feminino no conto brasileiro contemporâneo	Artigo	Letras de Hoje, v. 56, n. 2, p. 282-291	2021
DE LIMA, Marcia Gomes; DE OLIVEIRA, Marta Francisco	Poéticas do corpo feminino na obra 'Carta à Rainha Louca' e no conto 'O pai', de Helena Parente Cunha	Artigo	Anais dos Seminários Internacionais – FAALC/UFMS, n. 3, p. 49-58	2021
4. Sobre os minicontos e Falas e falares (2011)				

AUTOR(A)	TÍTULO	TIPO	VEÍCULO / INSTITUIÇÃO	ANO
SANTOS, Mayara Mayre Silva dos	O curso das águas nos mares de Helena Parente Cunha: Os Provisórios e Vento Ventania Vendaval	Dissertação (Mestrado)	Universidade Federal da Grande Dourados	2022
DOS SANTOS, Mayara Mayre Silva; PINHEIRO, Alexandra Santos	'O departamento feminino do clube', de Helena Parente Cunha: imposições questionáveis	Artigo	Missangas: Estudos em Literatura e Linguística, v. 3, n. 4, p. 140-155	2022
DA SILVA, Malane Apolonio	Buena-dicha cigana: a escrita poética de Helena Parente Cunha em Falas e falares	Artigo	Grau Zero – Revista de Crítica Cultural, v. 13, n. 1, p. 145-155	2025
5. Sobre a poesia				
SILVA, Gilson Antunes da	Cercos, muros, desencontros e outras barreiras: emparedamento do sujeito em Corpo no cerco	Artigo	Revista Inventário, n. 12. ISSN 1679-1347	2013
RAMOS, Larícia Pinheiro Silva	'Identidade feminina': uma análise de três poemas de Helena Parente Cunha	Artigo	Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura, v. 7, n. 1	2018
DE SOUSA, Cláudia	Caminhos de quando e além, de Helena Parente Cunha: epopeia e misticismo	Artigo	Revista de Estudos de Cultura, v. 8, n. 20, p. 71-84	2022
6. Estudos comparativos e sobre a obra em geral				
LINDSTROM, Naomi	Narrative experiment and social statement: Helena Parente Cunha	Artigo	Luso-Brazilian Review, p. 141-150	1996
LEIRO, Lúcia Tavares	Os Contos de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha: uma leitura sob a ótica feminista	Dissertação (Mestrado)	Universidade Federal da Bahia	2001
LEIRO, Lúcia Tavares	A família na literatura baiana de autoria feminina	Tese (Doutorado)	Universidade Federal da Bahia	2003

AUTOR(A)	TÍTULO	TIPO	VEÍCULO / INSTITUIÇÃO	ANO
	contemporânea: um estudo feminista sobre as narrativas de Sonia Coutinho e Helena Parente			
BORGES, Florípedes do Carmo Coalho	Na contramão da história: o Bildungsroman feminino em Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha e Lya Luft	Livro	Universidade de Brasília	2007