

A BUSCA DO EU FEMININO NO ROMANCE A PRIMEIRA PEDRA DE HELONEIDA STUDART

IONEIDE PIFFANO BRION*

RESUMO: O presente artigo, parte da pesquisa de doutorado que vem sendo realizada, almeja analisar a construção da figura feminina por Heloneida Studart buscando demonstrar o quanto a identidade social da mulher, assim como a do homem para a escritora, era construída através das atribuições de distintos papéis delimitados pela sociedade e pelos grupos a que pertenciam. Para isso, foi escolhido seu primeiro romance escrito na década de 1950: *A Primeira Pedra*

Palavras-chave: gênero, literatura e história.

ABSTRACT: This article, part of the doctoral investigation that has been done, aims to analyze the construction of the female figure by Heloneida Studart, attempts to demonstrate how the social identity of the woman, and the man to the writer, was built through the different assignments delimited by society and groups roles to which they belonged. To this, was chosen his first novel written in the 1950s: “A Primeira Pedra”.

Keywords: gender, literature and history.

Artigo recebido em 23 de Novembro de 2013 e aprovado para publicação em 10 de Janeiro de 2014.

* Doutoranda do Programa de Pós Graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas – Rio de Janeiro. E-mail: ioneide.piffano@gmail.com

O livro *A Primeira Pedra*¹ de Heloneida Studart² dialoga com os estereótipos criados para a mulher ao longo da história ocidental por um conjunto de discursos (religiosos, políticos, jornalísticos, médicos, jurídicos, imagéticos e literários) que fomentaram a constituição de certo dever feminino. Dever este que era fruto de inúmeras estratégias de controle as quais tiveram como objeto central disciplinar o corpo e incentivar a responsabilidade individual. Assim, estes estereótipos almejavam compor um modo de ser feminino que tornava a mulher frágil e necessitada de ser protegida do mundo exterior e, principalmente, dela mesma (ALBINO, 2006:1-3).

É com este discurso que a autora monta o pano de fundo da obra dialogando com o período denominado por Gilles Lypovetsky (2009:207) como o da mulher “anjo do lar” ou “rainha do lar”. No Brasil, ainda segundo Lypovetsky, este momento coincidiu com a década de 1950, período este marcado por mudanças econômicas e sociais que culminaram com a ascensão da classe média e o declínio das famílias aristocráticas “tradicionais”. O crescimento urbano e a industrialização sem precedentes conduziam ao aumento das possibilidades educacionais e profissionais para ambos os sexos. Além disso, ampliava-se o acesso à informação, lazer e consumo o que acarretava uma diminuição das distâncias entre mulheres e homens (BASSANEZI, 2002:608).

Contudo, com o transcorrer da década, as distinções entre os papéis que cada sexo representaria se tornou mais nítido: o homem era o provedor - o chefe da casa- a mulher, por sua vez, era o anjo ou a rainha do lar. Ela não se pertencia, pertencia ao lar, à família e ao esposo (CAPPELARI, 2012:156). Se até então o Brasil acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e de emancipação feminina (impulsionadas pela participação da mulher no esforço de guerra e reforçadas pelo desenvolvimento econômico), também receberia influências das campanhas estrangeiras que, com o fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores patriarcais vigentes anteriormente (BRIGLIA; SACRAMENTO, 2010:206-7).

¹ *A Primeira Pedra* foi o primeiro romance de Heloneida Studarte, publicado em 1953 pela editora paulistana Saraiva. Este livro foi escrito ainda quando a autora se encontrava em Fortaleza (CE), mas foi necessário uma mudança para o Rio de Janeiro e o “amadrinhamento” por Rachel de Queirós para que o romance viesse ser publicado.

² Heloneida, nascida em Fortaleza (CE) em 9 de abril de 1925 e falecida na cidade do Rio de Janeiro (RJ) em 3 de dezembro de 2007 foi cientista social e jornalista, dedicou grande parte de sua vida profissional a defesa da igualdade entre os sexos. Escreveu vários livros, artigos e crônicas para jornais. No entanto, ficou mais conhecida por sua atuação enquanto deputada estadual na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ) por cinco mandatos durante os quais foi responsável por leis que buscavam a melhoria da condição de vida das mulheres.

Na ideologia corrente nos ditos Anos Dourados, ser mãe, esposa e dona de casa voltou a ser considerado o destino natural das mulheres e sua essência e, portanto, não havia possibilidade de contestação. A mulher que não seguisse seu caminho estaria indo contra a sua natureza e, logo, não poderia ser realmente feliz ou fazer com que outras pessoas fossem felizes. O Brasil do contexto da obra passava por um processo de dupla vertente. Se por um lado a tentativa de acompanhar o progresso e a industrialização internacional era um desejo iminente, por outro, a ideologia patriarcal tentava manter seu domínio no controle social. O conflito naquele momento era travado, como coloca Tcharly Briglia e Sandra Sacramento (2010:207-8), no âmbito “doméstico”. Um conflito por romper a linha que demarcava o que era da esfera pública do que era da esfera privada.

E este conflito é o ponto de partida de Heloneida Studart para a obra em questão: a ampliação dos papéis e dos lugares sociais femininos e a assimilação por parte destas mulheres da nova realidade que pressupunha a ruptura com aquilo que até então lhes fora introjetado, uma ruptura com uma determinada representação de feminino. Vale destacar aqui que o ato de representar reconstrói e reinterpreta o mundo, e por meio do trabalho de substituição do real pela imagem posta, o ser representado é sempre mediatizado pelo discurso que o constrói, muitas vezes a realidade da coisa se confunde com a deformação figurada desta realidade, no sentido de desfazer o baralhamento entre causas e efeitos.

No que tange às representações do feminino, Heloneida enfatiza que estas são sempre do ponto de vista do homem, da palavra masculina (incutida também nas instâncias simbólicas do sexo feminino) que institui, no campo das representações, um duplo discurso: do homem sobre o homem e do homem sobre a mulher. Assim, é estabelecida para as duas metades do gênero humano uma maneira de a personagem feminina ocupar o lugar de objeto nos discursos, cujos conteúdos se encarregam de expor como justas as causas da subordinação.

É por meio da representação que se afirmam e se reivindicam com frequência novas identidades. Produzir textos representa produzir propostas de significação com efeitos de sentidos que não são permanentes ou estáveis, pois o sentido se efetiva no ato do processamento pelo seu leitor, que pode fazer parte de contextos socioculturais diversos. Isso significa que toda nossa capacidade de lidar com o mundo e de ligar conhecimentos provém de nossos interesses e de nossa habilidade de organizar a experiência cognitivamente (RAJAGOPALAN, 2002: 48).

Desta maneira, os sentidos de um texto não são transparentes, não estão “prontos” para serem lidos; ao contrário, só podem ser entendidos na rede discursiva, no

entrelaçamento de vozes que remetem a outros discursos. A ideologia faz parecer que um dado discurso é transparente e homogêneo, mas na verdade ele é constitutivamente opaco e disperso. Por isso, as palavras, expressões e proposições mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que empregam (PÊCHEUX, 1983: 38).

Os discursos e as representações veiculadas fazem mais do que refletir o contexto sociocultural, na medida em que participam efetivamente dos processos discursivos que constituem a cultura. O que a autora pretende com sua obra é enfatizar que não se pode observar apenas indícios de construção do feminino, mas também o processo social em que as representações foram elaboradas. Heloneida faz com que, assim, sua obra ficcional se alimente do mundo real no qual atua, refletindo-o e interpenetrando-o. A autora visa, com isso, romper com padrões que, segundo ela, encontravam-se sintonizados com toda a lógica patriarcal que acabava por fixar o feminino como uma categoria sexual natural e imitável e não como uma construção cultural.

Identidade e diferença são criações sociais e intelectuais disputadas nas relações de poder. Na literatura, a representação dos homens e mulheres e das relações entre eles, tem, há séculos, o caráter de reservar à mulher a condição de inferioridade e é com isso que Heloneida quer romper. Assim, há uma duplicidade de sentidos no título da obra que persiste ao longo de toda a narrativa e que denota um conflito e uma tensão que faz com que a autora busque por meio de suas personagens estabelecer representações que questionem e contestem as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade.

O título por um lado nos remete a uma alusão à passagem bíblica do evangelho de João,³ que ilustra a máxima de que todos são pecadores, logo não há ninguém apto a ser juiz da vida de ninguém, uma crítica direta ao sistema de vigilância sobre a mulher. Por outro, nos sugere a ideia de pedra fundamental a partir da qual inicia-se uma nova construção. É com este jogo de palavras que a autora nos vai introduzindo naquilo que será a temática predominante do livro: uma reflexão sobre como as pedras atiradas contra a mulher por uma

³ Chegaram os doutores da Lei e os fariseus trazendo uma mulher. Eles colocaram a mulher no meio e disseram a Jesus: Mestre, essa mulher foi pega em adultério. A lei de Moisés manda que mulheres desse tipo devem ser apedrejadas. E tu, o que dizes? Eles diziam isso para pôr Jesus à prova e ter um motivo para acusá-lo. Então Jesus inclinou-se e começou a escrever com o dedo no chão. Os doutores da Lei e os fariseus continuaram insistindo na pergunta. Então Jesus se levantou e disse: quem de vocês não tiver pecado, atire nela a primeira pedra. E inclinando-se de novo, continuou a escrever no chão. Ouvindo isso, eles foram saindo um a um, começando pelos mais velhos. E Jesus ficou sozinho. Ora, a mulher continuava ali no meio. Jesus então se levantou e perguntou: mulher onde estão os outros? Ninguém condenou você? Ela respondeu: Ninguém, Senhor. Então Jesus disse: Eu também não a condeno. Pode ir e não peque mais (BÍBLIA SAGRADA, João 8, 3-11).

sociedade cujos valores estão em decadência com a chegada dos novos tempos dão a ela os subsídios para se reconstruir.

A Primeira Pedra inicia com a apresentação de um cotidiano monótono vivido pela protagonista Graça, que se limita a ir do trabalho, onde é menosprezada pelos colegas (Isidro, Docéu, Lêda e Ioiô) e pelo chefe Mirandinha, para casa onde vive com a família: a mãe viúva D. Conceição, a tia Olímpia, o primo André Luís, as irmãs Melba e Fábila e o irmão mais novo Tutuca. Os poucos momentos de diversão da protagonista se resumem ao namoro no portão com Cid e a visita à casa de tio Leôncio e tia Lusanira para conversar com seu primo Arinos. A monotonia do cotidiano da protagonista é rompida com a ida desta para o Rio de Janeiro para supostamente estudar música. No entanto, seu real motivo (estar perto do namorado) é descoberto por sua tia Aurora que a manda de volta para o Ceará. Humilhada e doente, a protagonista vê seu namorado iniciar um romance com sua irmã Melba. A descoberta da perda da virgindade de Melba e a internação desta no convento estabelecem um conflito em Graça que passa a querer ser livre e escrever, objetivos apenas conquistados com a morte de seu amado, Cid. A partir daí, a narrativa já se encaminha para o epílogo, no qual Graça tira sua irmã do convento e parte com ela para o Rio de Janeiro para começarem uma nova vida⁴ (assim como a própria escritora fez no ano de 1949 quando deixou o Ceará rumo ao Rio de Janeiro visando alçar voos na literatura).

Neste sentido, o enredo é construído em torno de dois eixos narrativos que a certa altura do romance se justapõem: um individual, exemplificado pela trajetória da protagonista Graça e um outro coletivo, desenvolvido a partir das angústias e sofrimentos de uma coletividade representada na história por Melba e as jovens do convento. É esta busca por uma nova vida que confere diálogo e unidade a estes dois eixos e, no limite, ao próprio romance.

É importante termos em vista esses dois planos de interesse sobre os quais a obra *A Primeira Pedra* é concebida, pois acredito que ambos se encontram condicionados à mesma espécie de argumento. Ou seja, os motivos e as forças que estão na base das ações no romance, sejam elas individuais ou coletivas, encontram-se fortemente articulados ao modo

⁴ Somado as personagens secundárias acima apresentadas ainda podemos citar alguns personagens figurantes que são citados no romance e que permitem o percurso da protagonista de descoberta do eu: Bernardo (pai da protagonista); seu Tibúrcio (amigo da família de Graça e que é a única pessoa que aprecia suas músicas ao piano); Galdino (professor de piano), as intelectuais Dorinha e Antonieta; Amauri namorado de Melba; Dona Mercês avó de Cid; Ernani amigo de Graça; Eulina a prima do Rio de Janeiro; Euvaldo o médico do Rio de Janeiro; a irmã superiora; padre Antero; padre Januário e as jovens do convento (Marina, Marta, Agripina, Creuza, Conceição e Lúcia).

como Heloneida, então, vinha compreendendo o “problema” do novo papel da mulher na sociedade brasileira e sua suposta consequência para pensar o tema da construção do eu feminino.

A vida de Graça nos é contada por um narrador em terceira pessoa. Esse tipo de narrador pode ser caracterizado como aquele que testemunhou os acontecimentos e se vê compelido a contar o que observou (ROSENFELD, 1969: 84). No entanto, Heloneida opta não por um narrador observador, mas sim por um narrador chamado de intruso, ou seja, aquele que mesmo não participando da história tece comentários valorativos do comportamento dos personagens, mas desconhece seu passado. Para isso, de tempo em tempo, a narrativa é intercalada com descrições (físicas e psicológicas) daquelas personagens cuja ação interferirá no rumo da trama. Por exemplo, “D. Conceição [mãe de Graça] era mulher de meia-altura, muita alva, com leves sardas que lembravam salpicos de canela em arroz doce. Usava os cabelos castanhos num rôlo discreto e só se pintava nas maçãs salientes do rosto (...) Andava sempre de preto e tinha um ar cansado, que Graça achava vir do esforço que ela fazia para ter sempre ao seu lado a aprovação alheia” (STUDART, 1953:10).

Mas o foco narrativo muda após a internação de Melba no convento. Passa-se, então, para um narrador onisciente, ou seja, aquele que vê o que ninguém tem condição de ver: o mundo interior da personagem e a consequência de seu ato no futuro. Esse narrador onisciente, segundo Robert Humphrey (1976:21-3), é usado como uma técnica básica de apresentação de um fluxo de consciência e também como uma forma de representação completamente sincera, como se não existisse um leitor posterior que pudesse vir a emitir juízos de valores sobre o que é dito. Vejamos a passagem em que padre Jaime tenta consolar uma das internas que tomara veneno: “Padre Jaime fazia o sinal da cruz, chorava por Lúcia, pobre moça dos cabelos ruivos. Seu coração romântico sofria, por ver a mulher humilhada naquela penitente, a mãe destroçada naquela penitente. Padre Jaime chorando entregou o crucifixo à mulher (...) Minha pobre querida, murmurou o padre” (STUDART, 1953: 225-6).

No que diz respeito à temática da construção do eu feminino na obra em questão, é interessante observar o caráter específico de Graça, a protagonista da história. Ao contrário das mulheres que habitaram muitos romances anteriores⁵, Graça é uma jovem que

⁵ Durante boa parte do século XIX e início do século XX a mulher está no centro de um discurso repetitivo e fantasioso que a interpreta, segundo Perrot (2005: 199-200) “como a mulher fogo, devastadora das rotinas familiares e da ordem burguesa, devoradora, calcinando as energias viris, mulher das febres e das paixões românticas que a psicanálise colocará na categoria de neuróticas; filhas do diabo, herdeiras das feiticeiras de antanho. A ruiva (...) cujo calor do sangue ilumina a cabeleira e a pele, por meio de quem a infelicidade chega (...) ou a mulher água, (...) lânguida cúmplice dos almoços sobre a relva (...) estagnada como um belo lago

sofre de problemas respiratórios graves, de poucos amigos, avessa à moda e que realiza um serviço de colecionar fichas em ordem alfabética, o que não lhe exige muito esforço mental. Seu maior desejo é escrever, no entanto, não o faz justificando: “Conheço minha condição de mulher, sei em que cidade estou. Não crio sereia em copo d’água”. Apagada com relação aos demais, Graça parece viver ausente de função em uma coletividade. Seu desejo era o de conseguir escrever mesmo em uma sociedade compreendida por ela como machista. Ela queria se libertar das influências da sociedade, personificada na obra pela figura da mãe e das paixões da protagonista, para então alcançar a mais completa felicidade.

Os indícios que procuro na figura de Graça não se encontram tanto no que se afirma no texto, mas sim pelo que ela deixa de iluminar ou mostrar, isto é, diferente dos outros personagens, este tipo medíocre de mulher, que tinha o único “defeito” desejar ser escritora e intelectualizar-se, parece ser definida por sua natureza biológica e física e, neste sentido, sexual. Graça estaria predestinada à infelicidade por aspirar a mais do que a sua condição de mulher permitia. Os seus projetos, suas manifestações de desejos e sua vontade individual deviam ser submetidos à vontade do grupo familiar e dentro dele, a vontade de seu chefe que, no caso da obra, é uma mulher.

Há aí outra inversão do que se espera do modelo familiar da época, pois quem chefia a família é uma mulher. No entanto, o interessante a respeito da figura materna nas obras da escritora reside no fato destas, por assumirem a chefia das suas famílias, reproduzirem o controle repressor típico do patriarcado vigente: “quando no dia seguinte ao velório, Rosário varreu com os restos de flores as derradeiras emanações da sua pessoa masculina [referindo-se ao marido], é que D. Conceição adquiriu a segurança que não mais a deixou” (Idem, 10). Heloneida, então, deixa transparecer mais um obstáculo a ser superado pelo feminino no seu projeto de construção do eu: o fato de que pairava sobre a sociedade um pensamento misógino que era reproduzido pelas próprias mulheres quando detentoras de poder.

submisso; mulher doce, passiva, amorosa, quieta, instintiva e paciente (...) Enfim, aquela que alimenta, que estabiliza e civiliza”. Nos livros de Heloneida Studart encontramos, a partir de suas doentes e feias protagonistas, uma tentativa de libertação destas imagens de mulher que as tornavam alegorias, fontes de inspiração para os artistas que não se representava a mulher agente, mas sim aquela tornada objeto de consumo. A mulher que nossos melhores artistas retratavam não tinha lugar no mundo da política, não tinha lugar fora de casa a não ser “enfeitando” os elegantes salões e teatros. Heloneida pretende com suas protagonistas romper com a repetição compulsiva das dicotômicas imagens femininas (candura e volúpia, anjo e demônio) que colaborava para demonstrar que a mulher era volúvel, fraca e um território desconhecido que merecia, então, permanecer sobre constante vigilância e limitada à esfera do lar para evitar que cedesse as tentações e se entregasse à luxúria que era própria da sua natureza. A autora quer, com isso, evidenciar o caráter multifacetado do ser mulher.

Para a autora, quando uma mulher assumia a chefia de seu lar, ali ela deixava de ser mulher para reproduzir a dominação imposta por discursos masculinos sobre a mulher. Essa repressão, em que a mulher era a algoz da própria mulher, no romance é trabalhada como uma espécie de confirmação de que os discursos sobre os lugares do feminino haviam cumprido sua meta, enclausurando a mulher em uma eterna infância que as tornavam dependentes do “chefe” da família (pai, marido, irmão, mãe masculinizada...) ⁶.

No universo ficcional de Heloneida Studart é a figura materna que ocupa um espaço privilegiado na reprodução da repressão acima mencionada. A mãe, podemos dizer heloneidiana, está desvinculada da imagem sacralizada na qual ela é para os filhos, sobretudo para os do mesmo sexo, fonte de proteção, afeto e amizade. Ao contrário, as mães representam a repressão. São elas as responsáveis pela vida dos filhos não medindo, portanto, esforços para fazê-los chegar onde ela pretende. Em *A primeira pedra* elas inclusive chegam a ser cruéis e preconceituosas. Há, com isso, uma nítida ruptura com o estereótipo da época que tentava incutir nas meninas, desde a mais tenra idade, a necessidade de ser boa mãe, aquela que não podia desejar maior satisfação do que cuidar de sua própria casa, marido e filhos de forma paciente e abnegada. A figura materna no romance, embora fosse o esteio da família, era também seu juiz. A ela não competia perdoar e entender os atos que fugissem ao que era convenção da sociedade.

Se a figura materna oprime, compete à figura paterna fornecer, no caso, à protagonista, o caminho da libertação de sua condição de mulher-mãe-esposa através do incentivo à leitura e, conseqüentemente, à educação e à escrita ⁷. No entanto, a visão da autora para os homens da trama, excetuando aquele que também é um marginalizado em uma sociedade de aparências, é extremamente crítica: eles possuem uma visão de que sendo a mulher um corpo fraco e com órgãos delicados, o seu dever e o seu papel social não é ter uma carreira ou ser inteligente e autônoma, mas sim o de educar seus filhos no amor da liberdade e do trabalho, executando os trabalhos de costura e outros necessários ao lar.

A questão do papel das mulheres na sociedade e a construção de um eu feminino por elas se configura como a própria diretriz de *A Primeira Pedra*. É o que dá o tom

⁶ No livro isto aparece abertamente na fala a madre superiora do convento onde Melba, irmã da protagonista, é internada, repreende o padre capelão por tratar as internas como crianças e esse assim se justifica: “são mulheres, apenas frágeis, humanas, sensíveis e infantis mulheres” (STUDART, 1953: 205).

⁷ O pai a levava para a biblioteca (...) com o tempo, o vício da leitura entranhara-se nela” (Idem, 26-7) e “Com que paciência e abnegada doçura ele [pai] tentara plantar uma floresta no canteirinho de sua pobre vida (...) E se tinha vontade de escrever, havia de ser para adquirir uma nova liberdade e necessitar menos ainda de se dirigir aos outros. Entregar tudo a meia dúzia de personagens de uma ficção e ficar mais livre, escoada, sozinha, num canto” (STUDART, 1953: 42).

e a dinâmica sobre a qual Heloneida Studart constrói seus personagens, cujos destinos se encontram intrinsecamente articulados às determinações de ordem biológica através das quais a mulher é pensada e interpretada. Tanto a felicidade de uns, quanto a infelicidades de outros se matizam por um obstáculo que se encerra na confusão de uma questão fundamental: qual seria o tão aclamado papel feminino nesta sociedade que se pretendia moderna? Existiria mais de um papel? E a quem competiria dizer o que era e o que não era próprio do sexo feminino?

É aí que entra a mulher intelectual. Heloneida se vale de recursos e arranjos internos que fazem com que esta, apesar de ser considerada como uma mulher que foge ao estereótipo social e que, portanto, deixaria de ser “verdadeiramente feminil” e transformar-se-ia em uma “desajustada”⁸ apresentasse a terceira mudança que deveria ser feita na vida das mulheres para que estas pudessem construir sozinhas seu eu: a necessidade do controle do seu corpo por elas e não por outros. Mas, a autora deixa transparecer que essas mulheres, embora cheias de boas intenções, perdem-se em tolas disputas entre si, o que as enfraquece. Novamente, há aí uma mistura da personalidade literária com o próprio sentimento da autora com relação ao seu tempo. E esse incômodo da autora com relação à postura da mulher intelectualizada encontra espaço de manifestação na não identificação da protagonista Graça com as literatas as quais são comparadas na obra a um vespeiro que caricatura a arte de tal modo que a protagonista sente que ela está desmoralizada para sempre. As mulheres literatas são apresentadas como caricaturas históricas do desejo reprimido da protagonista de escrever. Há ainda neste ponto da trama uma crítica aos escritos feitos sem propósito social, que tornam escritor e escrito um algo qualquer, sem valor.

A autora fecha esta sua abordagem com um discurso metanarrativo em que a protagonista Graça, neste momento até mais que em outros, novamente se mistura a Heloneida, não sendo possível perceber uma linha divisória entre uma e outra no que tange à defesa do que seria para si o ato de escrever e sua força estratégica no ato de construção do eu feminino. Vale citar esta passagem: “não é possível que qualquer pessoa escreva uma história. É preciso que se tenha o que contar. Não uma história qualquer, mas uma história que nos

⁸ É interessante o jogo que a autora faz. São as mulheres que não teriam características de mulheres válidas para sociedade aquelas que melhor lhe compreendem: “Dorinha, jovem, vestida de branco, um pouco suja, com cabelos na cara fumava ferozmente (...) estava sentada de tal modo que se lhe viam as rendinhas das calças. (...) aplaudia-se com uma tão estrepitosa gargalhada, que todos os rostos se voltavam para ela” (STUDART, 1953:34-5); “Antonietta, era uma moça baixa, de peito raso, muito sisuda; vestia-se de saia azul-marinho pregueada e blusa branca, parecendo absurdamente uma colegial (...) Tinha os cabelos encaracolados e cortados muito curtos, quase rentes ao crânio; pintava-se apenas sobre duas rodela de espinhas que tinha dos dois lados do rosto. Os lábios estavam completamente brancos e a dureza dos olhos pequenos combinava-se com a voz martelante e sêca” (Idem, 35).

toque e nos apaixone, uma determinada história que nos abale e perturbe. Escrever sem paixão antecipada pelo que escreve há de ser como possuir alguém sem amor, só para mostrar a capacidade física da posse, pobre e triste” (STUDART, 1953: 48).

Arrisco a dizer, então, que o que se pode observar ao longo do romance é a realidade social e moral formulada e esteticamente concebida pela redução dos problemas sociais que a autora quer abordar com personagens específicos (estes beiram quase o caricatural, com baixa densidade psicológica e configurados em uma geografia romanesca altamente maniqueísta). Isto faz com que Heloneida lance mão de um recurso que se mostra extremamente proveitoso para que seu livro cumpra o seu propósito como arte utilitária a serviço da transformação da mentalidade feminina. Redução absolutamente fundamental para que seus personagens e, em especial Graça, possam cumprir as etapas de seu aprendizado, o qual consiste em sentir a revolta e o ódio que se gestam como uma pré-condição para o surgimento da consciência de pertencimento, ideologicamente assumida, a um grupo.

Assim, a autora deixa transparecer ao longo do texto a sua visão sobre aquela sociedade na qual os papéis de homem e mulher estavam bem definidos. Ao longo da obra se percebe que a identidade social da mulher, assim como a do homem, é construída por meio das atribuições de distintos papéis que são delimitados pela sociedade e pelos grupos a que pertencem com bastante precisão. De forma tal que os campos em que pode operar a mulher devem ser preservados para que se garanta a manutenção de uma ordem patriarcal que é sustentada pelo artificialismo das relações humanas. A mulher que rompe com isso, para a autora, apresenta mais um degrau que a mulher tem que galgar para conseguir construir o seu eu: a libertação dos estereótipos e das dicotomias. Para a autora o ser mulher é plural. Não se é uma coisa ou outra, mas sim várias coisas em uma única.

Heloneida passa então, a partir deste ponto, a trabalhar com a ideia de que a mulher que chega a este estágio, embora próxima de conseguir se autodefinir, enfrentará “as pedras” da sociedade que visam a impedi-la de se libertar e no romance analisado as “primeiras pedras” eram atiradas pelas próprias mulheres. Com isso, a autora pretende desmistificar a ideia consensual de que entre as mulheres prevalecia a cumplicidade e a convivência. Para ela, ao contrário, o ambiente feminino era hostil, prevalecendo a competição e a acusação. Bastava um comportamento dissonante, ou apenas a ideia do mesmo, para que a moral da mulher fosse enlameada⁹.

⁹ Esta postura é ilustrada bem na fala de Dona Cota (vizinha da protagonista): “Você é a filha da Conceição, a sirigaita que estava no Rio? (...) Que idéia mandar uma filha moça para aquele mundo de perdição. No meu

Assim, havia mais conflitos do que solidariedades no mundo feminino para Heloneida. Nem na família - entre mãe, filha, irmãs, sobrinhas - esta situação era minorada. Esta situação atinge seu ápice quando é apresentada a relação entre as irmãs Graça e Melba. Esta última, aproveitando da doença da irmã, rouba-lhe o namorado e passa a se divertir observando a irmã. É a partir desta conflituosa relação entre as irmãs que o romance sofre uma reviravolta. A personagem de Melba, o contraponto e ao mesmo tempo o complemento de Graça, é usada por Heloneida como representação das mulheres que não se conformavam com o papel social que lhes era imposto¹⁰. No entanto, ser exceção em meio a tantas regras teria um preço, sobretudo, em uma sociedade em que a mulher estava sempre sob o julgo masculino. O preço escolhido pela autora para ser pago por Melba foi a descoberta da perda de sua virgindade por seus familiares, que logo se apressaram para forçá-la a se casar visando com isso manter a honra da família e salvá-la da perdição.

Aqui cabe ressaltar que o ideário da virgindade permanecia presente na sociedade da década de 1950 e era associado ao discurso da honestidade das mulheres, mas também a necessidade de concepção de filhos saudáveis e psicologicamente equilibrados. Preservar e proteger a virgindade da jovem solteira era uma obsessão familiar e social (PERROT, 2007: 45). A moça de família se mantinha como um modelo das garotas dos anos 50 e seus limites fundamentais eram bem conhecidos. Ela devia ter gestos contidos, respeitar os pais, cultivar a inocência sexual e ter o casamento como meta (BASSANEZI, 2002:610-3). Este era apresentado como uma garantia de moralidade para a mulher diante das opções binárias que a sociedade lhe impunha de ser dona de casa ou cortesã. Assim, as mulheres que fugiam as regras sofriam as consequências propaladas para o comportamento desviante: estigma social, abandono e discriminação. Mas apesar do sombrio caminho que a aguardava diante da “alternativa” que lhe era “oferecida”, Melba rejeita mais uma vez o cumprimento do

tempo vigiei minhas filhas como uma fera. Eu era chamada a onça das quatro moças. Tinha gosto neste apelido (...). A Conceição no tempo dela, era moça direita. Mas as filhas! Ainda agora passou uma ali na estrada, escanchada numa bicicleta. Não acredito que moça que tem pouca vergonha de se montar numa bicicleta, seja mais donzela. Garanto que ela já deu o mau passo!” (STUDART, 1953: 130).

¹⁰ São exemplos desta não conformação da personagem as seguintes passagens: “Escolher para quê? Quem escolhe fica com separou e renuncia ao resto. E eu não quero renunciar a nada neste mundo!” (Idem, 11) ou “Eu faço tudo que me dá vontade” (Idem, 95). Ela ainda critica atitude do namorado que a quer cercar: “Amauri é o sujeito mais pavorosamente dedicado ao mundo (...) E cheio de reprovações; não gosta que eu coma amendoim no cinema, não quer que eu cruze as pernas, nem que use decotes da moda. Exige a mesma fidelidade que dá. Não existe nada tão bom como um namorado volúvel!” (Idem, 98). E por fim ela estabelece como uma mulher deveria tratar um homem: “nunca chegarás a conquistá-lo. És muito cordata. Compreendes tudo, toleras tudo. Homem a gente tem que tratar debaixo do sapato, exigindo tudo, retribuindo pouco para que nos valorizem” (Idem, 136).

papel social prescrito para a mulher mostrando-se senhora de seu corpo e vontade indo de encontro aos valores morais vigentes¹¹.

Se Heloneida atribui a Melba o agir contrário à sociedade, compete a Graça – aquela que se quer intelectualizar - a crítica a este hábito social de “apagar” o “erro” com o casamento. Na fala da protagonista o casamento, sob nenhuma hipótese, devia ser motivado por um “erro” ou pela vontade de uma sociedade, que na visão da personagem, estava repleta de vícios e misérias. Há aí certa simpatia da autora ao ideal de casamento que começa a se esboçar na década de 1950, aquele celebrado pelo amor. Mas, a própria interferência da família da jovem joga por terra esta “simpatia” da autora pelos valores vigentes. Logo, ela lembra ao leitor que se há possibilidade de escolha esta é uma escolha limitada e ainda sofre influência da família e do chefe da mesma que mantém o poder e veto, especialmente em namoros considerados inadequados.

Embora Graça discorde do casamento forçado, ela não faz nada pela irmã além de discurso. Graça está paralisada. Ciúme, não, porque assim ela se posiciona a respeito da infidelidade: “não sou contra a infidelidade. Não estando muito concentrado numa mulher um homem não lhe vê tantos defeitos. Amores em que **ambas as partes são fiéis**¹², acabam depressa, observam-se tanto que acabam por não se perdoar” (STUDART, 1953:124). O que paralisa Graça, que não a deixa ter ações (seja lutar pela irmã ou escrever) é o somatório de um conjunto de fatores: ainda não ter se intelectualizado e engajado naquilo que poderia lhe permitir construir seu eu fortalecendo-a para sua tomada de posição frente à situação da mulher ali representada por sua irmã. Sendo assim, Graça ainda é suscetível às armadilhas construídas ao redor do feminino e a pior delas, para a autora, é o sentimento de amor.

Cabe aqui ressaltar que as concepções sobre o amor são de extrema importância para a organização das várias culturas e sociedades porque implicitamente definem o que é apropriado e desejável nas relações entre os indivíduos e, especialmente, nas

¹¹ Interessante destacar as falas de Melba: “Não pensei nunca em me casar com Cid, disse Melba (...) Não faço questão de me casar com ele. Não foi para isso acredite. Como se eu precisasse disso para fazer um homem casar comigo! Ele não poderia me sustentar. Eu tenho a mania de vestidos bonitos. Sou gulosa, gosto de quitutes. Deus me livre! Andar com vestidos velhos e ter de cozinhar” (STUDART, 1953:135) e “Eu não amo esse rapaz. Não quero me casar; seria uma irresponsabilidade muito grande (...) Não há nenhuma razão forte, além de preconceitos absurdos” (Idem, 144).

¹² Grifo nosso. Há intrínseco a nesta fala de Graça uma abertura para o adultério feminino, o que sinaliza para o fato de que elas, mesmo as casadas, não estavam de todo conformadas com a sua “função”. A autora pretende com isso demonstrar que as mulheres, longe de serem apenas vítimas, valiam-se das próprias limitações que o social lhe impunha. Vejamos o caso de Ester, amiga da família da protagonista: “Ester traía o marido, mas como falava abertamente sobre isso ninguém acreditava” (STUDART, 1953: 20). Ou seja, esperava-se tamanha sujeição, medo e recato das mulheres que as confissões públicas das infidelidades da personagem eram tomadas como pilhérias.

sociedades ocidentais o amor tem sido entendido como basilar nas escolhas humanas (NEVES, 2007: 609). Partindo desta premissa, Heloneida trabalha em seu romance com a ideia do amor enquanto uma construção social que pode ser traduzida como uma experiência emocional não universal cujos significados dependem do período histórico, da temporalidade e das especificidades culturais subjacentes a sua conceptualização. Com isso, de acordo com Robert Sternberg (1995:541-546), a autora abre caminho para aprofundar no estudo das relações íntimas que fazem parte de uma matriz cultural, que no caso do romance em questão, está atrelada a um patriarcalismo que controla e dita as relações.

Nesse sentido, Heloneida também nos lembra de que o amor é um produto discursivo. O que se pode perceber é que, para a autora, o amor leva à estagnação, congela a ação porque o sujeito que ama tem a impressão de que a vida dele está única e exclusivamente mediada pelo amor do sujeito amado e a serviço dele. Segundo Anthony Giddens (1993:48-9), no amor há uma condição trágica que promove, entre os sujeitos, a necessidade de se fundir a pessoa amada de modo a constituírem uma só pessoa. Esse amor é marcado por uma urgência das rotinas da vida cotidiana e com a qual tende a se conflitar.

Desta forma, o amor retratado no romance está muito próximo do chamado “amor romântico”, isto é, aquele que se constitui sem nunca alcançar correspondência sendo, por isso, uma busca contínua e perturbadora das relações pessoais a ponto de arrancar o indivíduo das atividades “mundanas” e gerar uma propensão às opções radicais e aos sacrifícios (OLTRAMARI, 2009:670). Assim, pode-se perceber que o amor, para a autora, é um suporte de predicação moral e tanto pode representar felicidade quanto sofrimento, sendo este último, o mais provável. O amor romântico, neste sentido, é apontado por Heloneida como responsável por levar as mulheres a acreditarem que a sua felicidade dependeria da sua entrega total aos seus parceiros. No livro ele aparece atrelado ao casamento sendo esse fator chave para a sujeição das mulheres aos seus “homens”.

Na realidade, as relações de gênero implicadas nas relações amorosas descritas no romance constroem e determinam papéis, funções, comportamentos e expectativas sociais sobre o amor e a intimidade não facilmente abandonáveis. E fazem-no impondo espaços diferenciados para homens e para mulheres (colocando os homens no espaço público e empurrando as mulheres para o espaço privado), valorizando assimetrias entre os sexos, cimentando hierarquias onde o masculino é sinônimo de autoridade, de poder e de controle e o feminino é sinônimo de vulnerabilidade, sensibilidade e subordinação (GIDDENS, 1993:60-3). Com isso, é apresentada a criação de uma cultura de direitos e deveres assentada nas diferenças sexuais responsáveis por fomentar discursos profundamente menozantes para as

mulheres que necessitam romper com esta realidade, para conseguirem encontrar, por si, o seu eu.

E esta é a maior diferença entre Graça e Melba. A primeira ainda não se libertou desta amarra, enquanto a segunda devido ao noivado de seu primo André Luís, seu grande amor, é livre para saber quem é, saber o que se espera de uma mulher e poder escolher. No entanto, ambas ainda não conseguiram se libertar das amarras para construção por si próprias de um eu feminino. Desta maneira, a personagem de Melba foi construída por Heloneida como uma mulher cuja demanda por afirmação do seu eu no mundo passa por uma busca que já apresenta contornos feministas e que será bem forte nas personagens de seus romances da década de 1970. A personagem inverte a relação tradicional dos gêneros e por isso, paga o preço previsível a todo gesto que se funda na transgressão do estabelecido, do institucionalizado; um preço que envolve uma profunda crise de identidade: ao ser internada em um convento, a máscara do mundo é retirada e Melba, agora posta sob o ponto de vista do leitor, “descobre” o quanto a mulher é apenas um brinquedo nas mãos de uma sociedade que vive apenas de aparência.

A internação de Melba abre as portas para que Heloneida discuta as arbitrariedades e violências praticadas contra as mulheres pela sociedade. E ela inicia o tratamento desta problemática com a descrição da forma como as jovens chegavam para serem internadas no convento: “Algumas, à hora de se separarem dos pais, caíam de joelhos, suplicando, beijando-lhes o sapato. Várias, tinham ataque de histerismo e tombavam sobre os ladrilhos, martelando-os com a cabeça. Havia as que vinham **amarradas com cordas, como feras**¹³” (STUDART, 1953:143). Esta última frase traduz a opinião da autora sobre o tema: as mulheres eram tratadas pelos familiares como mais um bem que possuíam. Eram coisificadas e seu valor cotado de acordo com sua sujeição, de acordo com a preservação de seu hímen, certificado de qualidade do produto e que aumentava seu valor no mercado dos casamentos entre famílias.

Heloneida prossegue em sua análise apontando que à coisificação da mulher se segue à animalização, na qual as “fêmeas” que não se deixavam domesticar eram retiradas do convívio social e levadas como animais indóceis para a domesticação, e deveriam compreender que os seres humanos nascem machos e fêmeas, mas é através da educação que recebem que se tornam homens e mulheres membros de determinado grupo social e possuidores de determinado capital simbólico. Assim, o convento em *A Primeira Pedra* era

¹³ Grifo nosso.

apenas um prolongamento de uma estrutura social cuja finalidade era educar a mulher convencendo-a de um lugar social, no qual sua participação condicionava-se à submissão ao poder masculino, fosse este poder do pai, irmãos, marido, filhos ou do pároco (BRION, 2009:80), quebrantando-as de todas as formas possíveis chegando a tirar-lhes a identidade.

Essa quebra da identidade no romance se dá uma vez que ao adentrarem no convento, as internas tinham seus cabelos cortados, os sobrenomes suprimidos e os nomes mudados. Na realidade, nesta passagem Heloneida dá destaque para a ideia de que a religião, como uma instituição social, objetivava conformar a mulher à imagem idealizada e criar-lhe uma identidade de “sexo frágil” em que a incapacidade de gerir por si mesma a sua vida era sempre lembrada. Com isso, o leitor é remetido à necessidade imperativa, da sociedade da década em questão, de a mulher aceitar o comando, natural, do homem e dedicar-se inteiramente à família e à maternidade, sendo submissa e pura. As mulheres neste período deviam ser “prestimosas”, cândidas e obedientes. Elas deviam ser como um anjo da família e como uma rainha do lar (SANT’ANNA, 2012:110).

Dito isso, Heloneida chama a atenção que uma vez que esta tríade fosse rompida, a mácula desta mulher a acompanharia para sempre, transformando-a numa criminosa moral. Isso é apresentado pela autora por meio da fala de uma das internas: “isso [aqui pode ser interpretado como o convento ou como a condição feminina] é uma prisão e para aqui viemos sem a menor defesa, sem nenhum processo legal (...)se conseguirmos sair, teremos bem poucas oportunidades. Será difícil conseguir um emprego. A polícia não dará fôlha corrida a quem saiu de asilo de regeneração. Ninguém quererá passar um atestado de boa conduta, selado assinado, com firma reconhecida a uma mulher que errou” (STUDART, 1953:184).

Há uma ênfase na narrativa para o fato de que o discurso disciplinador corrente dentro do convento (e este representando a sociedade como um todo) almejava culpabilizar as mulheres por sua “prisão” e por sua queda em função de elas não terem se resguardado, de não serem castas¹⁴. No entanto, a autora desfere uma crítica voraz a sociedade dos Anos Dourados com a fala de Marina, para quem é a própria sociedade que cria a mulher para ser

¹⁴ Esta ideia defendida pelo catolicismo é explicitada por Heloneida através da fala de padre Antero: “a mulher que deixa[va] de ser virgem mesmo para casar-se, troca o lugar de Rainha, pelo lugar de escrava. A virgindade é um estado caro aos céus (...)A carne é desprezível (...) Os tributos que se paga ao efêmero prazer do corpo, são cruéis. Ninguém se entrega impunemente a um homem (...) Que direis de vós, minhas pobres filhas, que caístes nos abismos da carne, sem a legitimidade do casamento e sem a aspiração da maternidade” (STUDART, 1953:154-5). A fala de padre Antero a autora soma a de padre Januário para quem “a Igreja luta[va] contra o desregramento, a posse indiscriminada, o adultério, a prostituição. Não contra o amor. Detestáveis são vossos erros, não vós, seres humanos” (Idem, 155).

vaidosa e ficar bonita para atrair os homens, a “mulher, com poucas exceções, é animal de cama. A gente nasce e em casa ensinam os modos, a compostura, a gentileza e mais isso e mais aquilo; coisas para agradar os homens. Na sociedade só vamos caçá-los. A mulher cresce, estuda e vive para arranjar uma cama de casal. Existe só pelo sexo e se erra contra ele, é natural que pague caro, como nós estamos pagando” (STUDART, 1953:165).

É assim, com uma dureza de palavras que chega a criar certa repulsa ao leitor, que Heloneida se aproxima ao âmago da crítica ao contexto no qual *A Primeira Pedra* está imersa. Para ela há uma dubiedade nesta sociedade que faz com que a mulher ande em uma linha tênue que a classifica como santa ou pecadora. Se por um lado, o exercício de embelezamento deveria ser constante, meticuloso e específico, fazendo da limpeza e beleza conceitos que, juntamente com a ideia de juventude, compunham as máximas para um modelo ideal do corpo feminino. Por outro, a vaidade (que advinha deste embelezamento), ainda que instigada (são os primórdios do que hoje se chama de indústria da beleza – cosméticos e moda) pela própria sociedade, devia ser regrada para evitar excesso e permitir que as mulheres encantassem para ter mais chances de conseguir um “bom partido” e cumprir seu fim último: casar para poder ter filhos. Segundo a autora se o processo é controlado pela sociedade ele é legítimo, mas se o é pela vontade e desejo da mulher, ele deve ser cerceado. Há assim, uma teia que envolve a mulher e que deve ser rompida para que ela encontre seu eu.

Mas, novamente a autora insiste no fato de que é a instrução o estopim para a explosão da libertação da consciência ao apresentar a maioria das internas como analfabetas ou semianalfabetas, ou seja, a maioria destas mulheres não recebia instrução que as armasse diante do mundo e quando a recebia era para que agradasse a um homem e, com isso, conseguisse um marido. Quando o conseguiam um possível candidato elas tinham medo de perdê-lo e (não conseguir desempenhar seu papel) tudo faziam para mantê-lo¹⁵. Com isso, Heloneida pretende demonstrar o quão injusto era a segregação destas mulheres e para isso é a personagem de Melba que conclui esta discussão com a frase “nossos pais foram desumanos com a gente” (STUDART, 1953:184).

A partir da constatação desta desumanidade é que vão se desnudando as principais causas do claustro, visando, com isso, amparar a sentença de desumanidade dada por Melba. Desta maneira, são apresentados os motivos que levaram ao convento algumas

¹⁵ Isto é bem ilustrado na fala de Marina: “Tinha medo de perder Irapuan, como ele era vaidoso fazia-lhe elogios, cercava-lhe de atenções e tratava de fazer todas as suas vontades” (STUDART, 1953:173).

internas: um estupro aos quatro anos que poderia pôr em risco a capacidade de gestão familiar dos pais; negativas a abortos já que esta era uma prática condenada tanto pela sociedade civil quanto pela eclesiástica; a maledicência de uma vizinha que leva os pais a expulsarem de casa a filha menor, que não tendo como se sustentar vai trabalhar em um prostíbulo legalizado pelo estado; outra que casa escondida (já que seus pais não achavam o pretendente endinheirado suficiente), mas que por ser menor é arrancada da casa do marido sob protestos deste e de sua família; uma que trabalhava em uma fábrica para sustentar, sozinha, pais e quatro irmãos, que lhe viram as costas quando é abandonada pelo noivo, doente e deflorada e, por fim, o próprio caso de Melba, que vai para o convento por não querer casar com um homem sem haver amor entre eles. Com isso, a autora aborda várias violências praticadas contra a mulher. Também discute o fato da sociedade fazer vistas grossas para crimes (estupro e aborto) em prol de manter certa aparência e, além disso, questiona a própria violência de uma reclusão sob os aspectos apresentados.

Heloneida fecha a passagem do convento com o longo desabafo de Marina com Melba, no qual aquela coloca a sua posição com relação à situação em que se encontra, assim como a maioria das mulheres. Nesse discurso novamente autor, narrador e personagem se fundem e lançam um grito de desabafo e protesto. É um lamento de dor, mas é também a constatação da necessidade da mudança, a própria justificativa para a escrita da obra:

Não posso ir embora, nem posso ficar. Se eu fosse como elas [referindo-se, simultaneamente, as outras internas e as mulheres que aceitam seu papel – seja ele de dona de casa ou meretriz], a galinhada que nasceu, criou e vivia para agradar os homens. As mulheres, as imbecis. Tu vês como elas se conformam e se deixam levar? Mas eu não posso, eu penso. Por que eu penso? Eu não devia pensar. Como é que disse o poeta? “A mulher é um corpo lindo”. Não posso ser um corpo. Tenho o meu pensamento. Se pudesse fuzilar meu pensamento, seria feliz, entraria para o rebanho. Mas tenho o pensamento, dia e noite, ele me atormenta (...) Não posso simplesmente comer, dormir e rezar. (...) preciso ter lhe o que dar, preciso arranjar alguma coisa para meu pensamento. Eu sei que vou enlouquecer, se eu tiver ainda com juízo, parece às vezes que eu já enlouqueci (Idem, 210-1).

Mas de onde vem à impossibilidade de se conformar como as outras? Da instrução, do pensamento curioso e voraz, que torna qualquer um ser humano dotado de razão para compreender o papel da mulher para a sociedade em que vive. Também é isto que cria a negação ao processo de ser transformada apenas em um “brinquedo” dos pais e dos agentes do clericalismo. Marina e Graça são candidatas para representarem, na visão de Heloneida, a mulher moderna: práticas, racionais, instruídas e autossuficientes, financeiramente, o que não torna o casamento uma forma de sobrevivência desesperada. Mas então o que as impede?

Heloneida é rápida em dar a resposta: a entrega à relação amorosa que, subjetivamente, corresponderia a uma perda de si mesmo¹⁶.

Mas o que romperia este último entrave para a construção do eu feminino pelas próprias mulheres? A perda do ser amado, no caso da obra em questão esta perda se configura pela morte. Segundo Cláudia Castanheira, (1999:191), a morte nas obras literárias escritas pelas mulheres, sobretudo na década de 1950, promove a suspensão do hiato entre o eu e o outro, permitindo a mulher se encontrar apenas em si. Assim, apesar de tanto Graça quanto Marina se submeterem ao amor, o que distancia a trajetória destas duas personagens fazendo com que seus destinos na narrativa sejam distintos é a morte do ser amado. Marina é abandonada por Irapuam, enquanto Graça sustenta seu amado nos braços enquanto este morre.

Assim, Graça ao ver seu amado morrer consegue romper com a ideia do amor romântico. Na verdade, a morte do personagem pode ser entendida na obra de Heloneida como a ruptura com a idealização daquele amor romântico. Esse aqui entendido como um sentimento que absorve as pessoas de forma total a ponto de fazê-las perder sua capacidade de perceber e criticar seu entorno social. Ao “matá-lo” a autora concede à protagonista a alforria do papel que a sociedade lhe incumbira: “mas agora tenho a liberdade, a história para escrever e a independência para escrevê-la” (STUDART, 1953: 251).

Porém, estar sozinha não configura a mulher que Heloneida almeja construir com este romance. Graça busca a irmã no convento e as duas vão para o Rio de Janeiro. Graça e Melba são juntas a representação da nova mulher: aquela que é plural, intelectualizada, mas também combativa (característica que ficará mais forte na década seguinte nas obras de Heloneida). Com relação à viagem feita pelas irmãs, esta é um índice de transcendência, de

¹⁶ Esta perda de si é bem ilustrada por Heloneida e em certo ponto chega a ser enfadonha, mas é justamente o sentimento de enfado que deveria levar a ruptura com esta subserviência. A seguir seguem-se as passagens: Marina assim descreve o domínio do noivo Irapuam sobre ela: “um dia chegando a porta de minha casa e vendo uma de suas amantes fazer escândalo deu-lhe uma bofetada. Aquilo era contra os meus princípios, mas amei-o ainda mais pela bofetada” (STUDART, 1953: 171). E Marina prossegue: “em duas ou três vezes ele teve que vender o carro para pagar dívidas de jogo” (Idem, 172), mas mesmo assim ela se entregou: “tirava as mãos do volante e me agarrava, beijava-me desesperadamente, eu perdi de a razão. Irapuam me levou para um quarto de um sobrado escuro e estreito” (Loc.cit.) e “depois desta noite sabia que não mais o veria (Idem, 173). Graça também relata o domínio de Cid, seu namorado, sobre ela: “no mundo, só quem tinha poder sobre ela era Cid. Amava-o de modo violento, infeliz, ansioso e amoral” (Idem, 27); sabia que ele não a amava “por mais que o adore ele não procura entrar na minha vida, mas ainda somada com ele continuo sozinha” (Idem, 134); a ele tudo perdoava “não sou contra a infidelidade, se queres namorar a mana, está bem” (Idem, 124) e por ele tudo suportou “não importo em lhe dizer que fui ao Rio só por causa dele (...) e o que passei na casa de tia Aurora, não por ela. Ela não existia. Só por ele. Como subia as escadas da casa dele temendo que ele tivesse morrido...” (Idem, 135).

ampliação de limites; enfim de ultrapassagem de um ponto previamente determinado. A escolha de um final aberto pela autora é a forma dela sugerir a possibilidade de transformação da situação da mulher e da construção do eu feminino.

Referências Bibliográficas

ALBINO, Beatriz Staimbach. Mulher, como deves ser: prescrições para a mulher moderna no jornal dia e noite. In: *SEMINÁRIO FAZENDO GÊNERO*, 7, 2006. Santa Catarina. Anais Eletrônicos.

BASSANEZI, Carla. Mulheres nos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary; BASSANEZI, Carla. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2002, p.607-639.

BIBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Reader's Digest, 2001.

BRIGLIA, Tcharly Magalhães; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira de. Percursos da Nação e do Feminino nos Anos Dourados. *Cadernos de Letras da UFF: Dossiê Letras, linguística e suas interfaces*, n.40, p. 203-221, 2010.

BRION, Ioneide Maria Piffano. *As filhas de Maria: Uma história social da Pia União*. (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.

CAPPELARI, Nunes. Falando de compras: Como o consumo transformou o ideal de feminino na década de 1950. *Revista Moda Palavra E-periódicos*. Ano 6, n.9, p.146-157, jan-jul 2012.

CASTANHEIRA, Cláudia. *Escritoras Brasileiras: Percursos e percalços de uma árdua trajetória*. Disponível em: < <http://www.unig.br/cadernosdafael/ARTIGO%20CADERNOS%208%20CLAUDIA%22CASTANHEIRA.pdf>>. Acesso em 10 dez 2012.

GIDDENS, A. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades*. São Paulo: UNESP, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do amor confluyente ou o retorno ao mito do amor romântico? *Estudos Feministas*, Florianópolis, 15 (3), p.609-627, 2007.

OLTRAMARI, Leandro castro. Amor e conjugalidade na contemporaneidade:uma revisão de literatura. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v.14, n.4, p.669-677, outo/dez. 2009.

PÊCHEUX, M. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1983.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: EDUSC, 2005.

RAJAGOPALAN K. A construção de identidades e a política de representação. In: FERREIRA, L; ORRICO, E.G. D (orgs.) *Linguagem, Identidade e Memória Social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p.45-53.

HUMPHREY, Robert. *O Fluxo da Consciência*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

STERNBERG, Robert. Love as a Story. *Journal of Social and Personal Relationships*, n.12, p.541-546, 1995.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In:_____. *Texto/contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p.75-97.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Sempre Bela. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. *Nova História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.

STUDART, Heloneida. *A Primeira Pedra*. São Paulo: Saraiva, 1953.