



**GENEALOGIAS FEMININAS EM O PENHOAR CHINÉS DE  
RACHEL JARDIM**

Lélia Almeida\*

Para Alba Olmi, das minhas genealogias.

*Hasta que entre madre e hija, entre mujer y mujer, a través de las generaciones, no se extienda una línea de amor, confirmación y ejemplo, las mujeres errarán siempre en el desierto.*

Adrienne Rich

**RESUMO**

A genealogia feminina têm sido tema recorrente na literatura de autoria feminina. Textos de Margaret Atwood, Laura Esquivel, Lya Luft e Rachel Jardim trazem a público uma maneira própria de interpretar essa tendência: a representação das mães e filhas, dentro de um *corpus* ficcional onde essa relação se apresenta sempre de forma complexa e particular.

**Palavras-chave:** gênero, teoria e crítica literária feminista, emancipação feminina, genealogias femininas.

---

\* Professora do Departamento de Letras da UNISC, Mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS, doutoranda em Literatura Hispano-americana pela Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

## RESUMEN

La genealogía femenina es un tema recurrente en la literatura de autoría femenina. Textos de Margaret Atwood, Laura Esquivel, Lya Luft y Rachel Jardim presentan una manera propia de interpretar esta tendencia: la representación de las madres e hijas, en un *corpus* ficcional donde esta relación aparece siempre de forma compleja y particular.

**Palabras-clave:** género, teoría y crítica literaria feminista, emancipación femenina, genealogías femeninas.

### 1 TECER E NARRAR: O QUE TECEM AS FILHAS DE PENÉLOPE?

O texto de Rachel Jardim, dividido claramente em três partes, trata de um diálogo entre uma mãe e uma filha que se dá depois da morte da mãe que deixa para a filha, como uma espécie de herança, de legado, uma carta, que constitui a parte central, o miolo do texto.

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

[...] O tempo o que é? [...] Tento recompor este tecido gasto trabalhando com a agulha mais fina para não ferir demais as fibras envelhecidas. Ajeito os óculos com mãos meticulosas, e me lembro de que, quando pegava o bastidor e sentava no sofá do lado oposto de minha mãe, o risco logo surgia nítido diante dos meus olhos, um traçado azul, mapa da viagem a ser iniciada. O tempo emprega os seus pequenos instrumentos de tortura, com os quais nos fere sem grandeza. A enlouquecida teimosia que me levou a retomar esse bordado quase impossível de ser recuperado é a mesma que me atrava na infância as empreitadas mais absurdas, pelo gosto de desafiar a ordem das coisas, a tirania das tramas secretas que conduziam nosso destino. (p. 3)<sup>1</sup>

Essa imagem inicial, a de uma mulher que borda, leva-nos a algumas reflexões que situam o romance de Rachel Jardim numa tradição de textos de autoría feminina e a uma concepção do tempo típica desses textos.

<sup>1</sup> JARDIM, Rachel. *O penhoar chinês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

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

No mito grego, no entanto, Penélope espera a volta de Ulisses, o herói conquistador que se perdeu por horizontes longínquos e tarda em voltar. Mas Penélope não tece para se distrair. Tece com o pretexto de enganar seus pretendentes, que, certos da morte de Ulisses, a pressionam contrair novas bodas. Ela decide então começar a bordar um tapete e só ao término do trabalho fará sua escolha, a escolha do pretendente. A estratégia de Penélope, como sabemos, era outra. O que ela tecia durante o dia, desfazia durante a noite, adiando indefinidamente o término do trabalho e a escolha do novo consorte. Mas Penélope esperava por Ulisses, sabia de intuição profunda que o marido, não só não havia morrido como haveria de voltar, e então sua longa espera seria recompensada e sua paciência estaria francamente justificada.

Esta é uma das mais claras e populares imagens de feminilidade, a da mulher que espera um consorte, um amor, espera seu amor, seu consorte e que, enquanto espera, pacientemente, borda, tece, junta os fios e as cores.

Um dos procedimentos recorrentes entre as autoras dos anos 70 e 80 do século passado é a releitura ou reinterpretação de mitos ou arquétipos femininos criados pela cultura patriarcal e que cristalizaram determinadas imagens femininas como estereótipos. O mito de Penélope, ícone indiscutível e adorado da cultura patriarcal, quer-nos fazer acreditar que o destino das mulheres é esperar por seus homens, e esperar pacientemente, o que as dignifica sobremaneira. E, além de esperar pacientemente, Penélope tece, como abelha industriosa, distraído-se produtivamente, enquanto tece. É este um dos tantos mandatos patriarcalistas sobre algumas condutas femininas ao longo da história do mundo: às mulheres cabe esperar pacientemente, labutar produtivamente e enquadrar-se passivamente à imagem do peito que acolhe o descanso do guerreiro.

Quando algumas autoras retomam e reescrevem alguns mitos ou reinterpretam alguns personagens literários, a história que nos é contada começa por mostrar a possibilidade de novas imagens de mulheres, correspondentes às novas condutas.

Nora, a protagonista de *A sentinela*, de Lya Luft<sup>2</sup> às vésperas da inauguração de uma empresa chamada Penélope e num momento da vida onde ela faz balanços e organiza contabilidades, apresenta-se assim: é a sensação de

<sup>2</sup> LUFT, Lya. *A sentinela*. São Paulo: Siciliano, 1994.

ter voltado para casa, fechado um ciclo, concluído uma fase importante de uma complicada tapeçaria (p. 12). E é no espaço da empresa, da velha casa familiar, que inaugura um novo ciclo da existência, onde ela reina absoluta: aos poucos, despontam os contornos do reino que amanhã será inaugurado: teares, romelões, e a liberdade de inventar (p. 13).

A referência à difícil trama dos tapetes, do desencontro dos fios e da combinação das cores, tanto nos repórtos aos acontecimentos da própria existência - tecidos por uma dolorosa memória - como nos fala de criação e invenção e a possibilidade de conhecer outros caminhos, através do texto, da tessitura, da tecelagem, da escritura.

Nora é uma mulher destes tempos, desfaz os pontos antigos, cria outros desenhos, novos matizes, à espera de si mesma, solta a voz, a palavra, a escrita:

[...] Cantava sem se importar com mais nada, cantava jorrando fios de música sobre as coisas todas, como tentáculos. E do seu canto foi brotando o mundo: dele nasceram as árvores e os carros e as casas; os caminhos dos amantes; as grutas da noite, e o ventre do dia; a morte nascia dessa música; e a vida também. (p. 163)

Em *Como água para chocolate*, da mexicana Laura Esquivel<sup>3</sup>, Tita, a protagonista, para proteger-se da culpa e da angústia que sente por desejar o noivo da irmã, decide começar a tecer uma colcha que abrigasse do frio e da solidão:

[...] O vazio que sentia no estômago não se aliviou. Pelo contrário, uma sensação de náusea a invadiu. [...] Como primeira medida cobriu-se com uma pesada mantilha e roupa de lã. O frio permaneceu igual. Então colocou sapatos de lã e outras duas mantilhas. Nada. Por último, tirou de sua caixa de costura uma colcha que tinha começado a tecer no dia em que Pedro lhe falou em casamento. Uma colcha como esta, tecida em tear, se termina aproximadamente em um ano. Justo o tempo que Pedro e Tita tinham pensado em deixar passar antes de contrair núpcias. Decidiu dar utilidade à lã em lugar de desperdiçá-la e raivosamente teceu e chorou e teceu, até que pela madrugada terminou a colcha e jogou-a sobre si mesma. De nada adiantou. Nem nessa noite nem em muitas outras enquanto viveu conseguiu controlar o frio. (p. 16)

A imagem de quando Tita é expulsa de casa por Mamãe Elena, por ser a única filha que desafiou a autoridade materna, é a de uma colcha de longuíssima extensão e que conta a história de uma vida, suas dores, dissabores, frustrações.

<sup>3</sup> ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

A colcha tecida por Tita era um amparo, um alento, um manto protetor:

[...] Chenchá, correndo e chorando a seu lado, apenas conseguiu pôr-lhe sobre os ombros a enorme colcha que ela havia tecido em suas intermináveis noites de insônia. Era tão grande e pesada que não coube dentro da carruagem. Tita se afezrou a ela com tal força que não houve mais remédio a não ser levá-la arrastando como uma enorme e caleidoscópica cauda de noiva que conseguia cobrir um quilômetro completo. Devido a Tita utilizar em sua colcha quanta lã caísse em suas mãos, não importando a cor, a colcha mostrava um amálgama de cores, texturas e formas que apareciam e desapareciam como por arte de magia entre a monumental poeirada que levantava à sua passagem. (p. 84)

A colcha que no final do romance cobria os três hectares que compreendiam a totalidade do rancho, queima junto com a casa e tudo o mais, e é encontrada como um extenso caminho de cinzas que, junto com os restos do caderno de cozinha de Tita, passam para as mãos da filha de Esperança, estabelecendo-se assim os laços desta genealogia.

Tita confecciona a colcha ao mesmo tempo em que a narrativa vai sendo tramada, contando a história de três gerações de mulheres. A colcha, para a protagonista, tem o objetivo de protegê-la, aquecê-la, num óbvio substituto materno já que a figura de Mamãe Elena, no romance de Esquivel, é absolutamente destituída de afeto e distante de suas filhas mulheres. Tita tece a colcha para cuidar de si mesma em seus piores momentos de solidão e, ainda que espere por Pedro toda sua vida, não tece porque espera, tece sua solidão, seu sentimento de abandono, de orfandade e rejeição.

Em *Antigua vida mía* da chilena Marcela Serrano,<sup>4</sup> Violeta Dasinski, depois de ser presa e absolvida pelo assassinato do marido, um crime cometido em legítima defesa, decide partir para Antigua, na Guatemala, lugar que lhe proporciona um encontro profundo consigo mesma, através da busca de uma identidade feminina, onde os papéis sexuais, culturais, impostos pela sociedade patriarcal, não estão mais em primeiro plano.

Este reencontro de Violeta com suas identidades escondidas, necessidadas inconscientes, desejos de que ela sequer suspeitava, acontecem quando ela rompe com sua situação de submissão e violência e procura suas raízes primeiras. A ida para Antigua, portanto, é uma ida ao encontro da mãe, já que lá é o lugar onde Cayetana, a sua mãe, está enterrada. Estabelecida em Antigua, Violeta borda e tece tapetes.

<sup>4</sup> SERRANO, Marcela. *Antigua vida mía*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1995.

A narrativa de Serrano, além da tecelagem dos tapetes de Violeta, usa de um procedimento narrativo, também recorrente nesses romances que tematizam as genealogias femininas, que é a leitura que Josefa Ferrer, melhor amiga de Violeta, faz de seus diários e cadernos íntimos, onde uma amiga vai descortinando-nos a vida da outra, num movimento francamente especular. Violeta que até a metade de sua vida era arquiteta, passa a tecer tapetes e conta para Josefa seus motivos e como tudo começou:

[...] ¿Leíste alguna vez la leyenda medieval de Filomena? Keats la llamó Philomel. Un caballero feudal, amo y señor, casado con una mujer mayor, se enamora de la hermana menor de su esposa. La cerca y al final la viola. Para que ella no lo cuente, le corta la lengua. La niña se encierra y a escondidas borda un tapiz donde narra la historia que le ha sucedido. Al descubrir el señor feudal este tapiz, decide matarla. Así lo hace. Y al morir ella se transforma en ruiseñor. Por eso el pájaro canta en las noches mientras los demás callan, para ser escuchado. [...] Tengo muchas historias que bordar. (p. 225)

A história da amizade entre Josefa Ferrer e Violeta Dasinski relatada no romance de Marcela Serrano, trata do tema das genealogias femininas, em que ambas, resgatando histórias pessoais com suas mães e filhas, revitalizam seu pacto de generosidade e solidariedade. O reencontro das duas amigas, agora em plena maturidade, é o momento em que renovam seus laços de afetos que duram desde a infância e devolvem assim, uma a outra, os sonhos esquecidos, que ambas, a partir deste momento, estão certas de poder cumprir. A despedida entre elas, quando Josefa volta para o Chile, depois de uma temporada em Antigua, na casa da amiga, é selada por um presente, um tapete bordado por Violeta e que representa para as duas o lugar no mundo, fantasiado por ambas, em que se pode ser como se é, aquilo que se é e que se quer ser, e que está representado pela figura do *último bosque*:

[...] Era un tejido rectangular de amplias medidas. ¿Cuántos momentos de los ojos de Violeta, de las manos de Violeta, estaban allí? ¿Cuánto de mi dulce vecina de la verde selva, arpillera azul, verde y granate? Se combinaban grandes manchas verdes, mil tonalidades de este color danzante y floral, con áreas pequeñas - siempre verdes - sobreponiéndose unas a otras. ¿Cuántos verdes encontró Violeta en la seda, en la lana, en el algodón? Unos tenues hilos dorados salpicaban el fondo con una luz de oro. Abajo, al lado derecho, casi bordeando el fin del tapiz, brillaban, apretadas, diversas flores con los colores de la artesanía antiguëña: azul, amarillo y verde. Los pétalos de cada flor arrinconaban a la vecina, penetrándose entre ellas sin darse respiro. Al centro de este manojito, com

sus grandes alas arqueadas, el pájaro huichol. Era como oír a Violeta, com voz cálida y entusiasta: es el que cierra las puertas del cielo, Josefa, para no dejar entrar el mal en la tierra. (p. 364)

Uma vez mais, bordar e narrar têm um caráter curativo, ordenador. Ao bordar, ao contar e reinventar um novo traçado para sua própria história, é possível mudar esta história, reinventar um novo desenho.

Em *Vulgo, Grace*, da canadense Margaret Atwood,<sup>5</sup> o próprio sumário do romance de quinze capítulos corresponde a quinze nomes de traçados de bordados típicos dos *patchworks* americanos e canadenses. Cada traçado conta uma história, tem uma concepção, quase sempre ligada a interpretações de fundo religioso ou moralista, para a boa educação feminina que, assim, bordando, vai cultivando o espírito. Exemplos de nomes desses padrões de bordados são Estrada de Pedras, Senhora do Lago, O Templo de Salomão, A Caixa de Pandora, A Letra X ou A Árvore do Paraíso, só para citar alguns. Cada um conta uma história representada, de forma padrão, no risco dos bordados e colchas que eram muito populares entre as moças da época e cada uma delas devia bordar a própria colcha, peça fundamental de seu enxoval.

O romance que nos narra um extenso diálogo entre a protagonista Grace Marks e o médico Dr. Simon Jordan, no qual ela vai narrando sua história, é também a história dos assassinatos de Thomas Kinnear e Nancy Montgomery, supostamente cometidos pela protagonista e James McDermott, em 1843. Os fatos verídicos ocorreram no Canadá e foram ficcionalizados por Atwood. McDermott é enforcado depois do julgamento e Grace Marks fica reclusa por trinta anos, enquanto a comunidade debate se ela era um anjo ou um demônio, uma vez que nunca houve provas conclusivas de sua participação efetiva no crime. Especulava-se também a possibilidade de ela ter sido vilmente induzida pelas mãos de McDermott a uma situação de cumplicidade, vítima da inexperience de sua pouca idade, já que na data dos acontecimentos a protagonista contava com apenas dezesseis anos.

Grace Marks fica órfã de mãe ainda muito menina, quando a família migra da Irlanda do Norte para o Canadá. A mãe morre doente na viagem e Grace tem de tomar conta do pai alcoólatra e de numerosos irmãos pequenos. Aos treze anos de idade, liberta-se da estrutura familiar e vai trabalhar em casa de famílias como empregada, como serviçal, e em dois diferentes empregos encontra aquelas que serão, para sempre, as suas grandes amigas. Amigas e figuras importantes de seu afeto, um pouco uma mistura de mães, amigas, irmãs, filhas.

<sup>5</sup> ATWOOD, Margaret. *Vulgo, Grace*. Tradução de Maria J. Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1977.

As moças, todas destituídas de famílias e proteção, cuidam-se entre si, formando também uma genealogia possível, já que, neste caso, não são os laços de sangue que contam.

Os sentimentos de amor, solidariedade e perda que orientam as ações futuras de Grace Marks têm como ponto de partida, a perda de sua amiga amada, Mary Whitney - nome que em algum momento da história Grace toma para si, num procedimento simbólico, típico das histórias genealógicas. Quando Mary Whitney morre, vítima de um aborto mal feito, depois de ser abandonada pelo amante, filho de seus patrões, Grace vê-se irremediavelmente sozinha no mundo. A perda de Nancy Montgomery, pela qual Grace não se sente diretamente responsável, também é significativa para Grace, já que as duas, Nancy e Mary, são as únicas amigas que ela encontra em toda a sua acidentada vida.

Depois de libertada da prisão, aos quarenta e poucos anos, tendo passado a maior parte da sua vida reclusa, Grace Marks casa e pode finalmente tecer a sua colcha de mulher casada, para sua própria casa, ela que tecera inúmeras colchas para mocinhas casadoiras, tanto quando era empregada, quanto depois de presa, uma vez que no presídio realizava tarefas domésticas. Grace Marks agora casada e esperando seu primeiro filho, borda uma colcha que tem o seguinte desenho:

[...] Enquanto estou sentada aqui na varanda nas tardes, costuro a colcha que estou fazendo. Apesar de já ter feito muitas colchas, esta é a primeira que faço para mim mesma. É uma Árvore do Paraíso; mas estou mudando um pouco o padrão para se adequar às minhas próprias idéias. [...] O padrão desta colcha se chama Árvore do Paraíso, e quem quer que tenha dado esse nome ao padrão disse mais do que sabia, já que a Bíblia não diz Árvore. Diz que havia duas árvores diferentes, a Árvore da Vida e a Árvore do Conhecimento; mas acredito que tenha havido apenas uma e, que o Fruto da Vida e o Fruto do Bem e do Mal eram um só. Ese você o comesse morreria, mas se não o comesse morreria também; mas se o comesse seria menos ignorante quando chegasse o momento de sua morte. Tal arranjo parece ser mais como a vida realmente é. (p. 436)

Grace Marks borda uma colcha para contar a história dela e a de suas amigas. Sua genealogia feminina não se estabelece através de uma mãe, avó, bisavó, que é o mais comum. Como muitas mulheres pobres e marginalizadas, que perdem suas famílias penosamente muito jovens, Grace Marks tem de inventar sua própria genealogia, mulheres em quem ela se espelha, com quem ela se compara e que passam a ser suas irmãs, suas mães e suas filhas. A história desse universo afetivo, de sua genealogia, inventada está desenhada, disposta, contada, narrada desta maneira:

[...] Na minha Árvore do Paraíso, pretendo pôr uma borda de cobras enroscadas; elas ficarão parecidas com vinhas ou simplesmente com um padrão de amarras para outros, pois farei os olhos muito miúdos, mas para mim serão cobras; já que sem uma ou outra cobra a parte principal da história se perderia. Alguns dos que usam esse padrão fazem várias árvores, quatro ou mais num quadro ou círculo, mas estou fazendo só uma árvore grande, num fundo branco. A própria Árvore é feita de triângulos, de duas cores, escuro para as folhas e de uma cor mais clara para os frutos; uso púrpura para as folhas e vermelho para os frutos. Agora existem muitas cores brilhantes, com as tinturas químicas que surgiram, e acho que ficará muito bonita. Mas três dos triângulos da minha Árvore serão diferentes. Um será branco, da anágua que ainda tenho de Mary Whitney; outro será amarelo desbotado, da camisola da prisão que pedi como lembrança quando saí de lá. E o terceiro será de um algodão claro, com botões de rosa, cortado do vestido que Nancy usava no primeiro dia em que cheguei na casa do Sr. Kinneary, e que usei no barco para Lewiston, quando estava fugindo. Ao redor de cada um vou bordar pontinhos vermelhos, para misturá-los como parte do padrão. E assim todas ficaremos juntas. (p. 437)

Para cada uma dessas autoras, o bordado, o tecido, a lembrança, a função do resgate da memória podem ter diferentes significados. Mesmo no romance de Rachel Jardim, o bordado e o ato de bordar têm significados diferentes ao longo do relato. Mas as narrativas genealógicas, contadas ao ritmo do vai-e-vem da linha e da agulha, tratam, na maior parte das vezes, de um padrão comum: histórias de mulheres de uma mesma família, suas necessidades de espelhamento e proximidade, por um lado, de diferenciação e distância, por outro, na construção dos complexos caminhos da conquista de uma identidade própria.

## 2 GENEALOGIAS FEMININAS: A HISTÓRIA DE UMA RELAÇÃO DELICADA

No texto, *O penhoar chinês*, de Rachel Jardim, um pano, um tecido para bordar estende-se como um cordão umbilical entre uma mãe e uma filha, batizadas, como a bisavó da última, com o mesmo nome, Elisa. O bordado tem motivos orientais, e a filha, ainda menina, numa associação de lembranças, relaciona o exotismo dos motivos a uma palavra ouvida furtivamente na sala de costuras, - amante - que se lhe apresenta como plena de segredos e, essencialmente, feminina.

O que mãe e filha bordam conjuntamente? O que, diferentemente de Penélope, tecem elas? Tecem uma genealogia. Uma genealogia feminina, uma identidade de mulheres.

Orbach e Eichenbaum<sup>6</sup> chamam a atenção para a importância dos afetos femininos - desde as genealogias mais próximas, como mães, avós, bisavós, filhas e netas, como madrinhas, amigas, tias, irmãs, etc. - na existência das mulheres e apontam para a tensão natural existente nessas relações entre a necessidade de uma simbiose e a necessidade de uma ruptura, tensão permanente ao longo da biografia das mães e das filhas que constroem e estruturam dessa maneira, suas personalidades.

Chamam de *amor agrídice* (p. 59) a relação entre mãe e filha e atentam para a tensão permanente da necessidade entre parecer e diferenciar-se, o que provocaria uma sensação de inconsistência na relação entre as duas, tendo em vista os desencontros existentes entre as necessidades de uma em relação às de outra. A natureza dessa relação, que as autoras denominam de *ligazón por fusión* (p. 61) é ambivalente e apresenta-se de forma especificamente acentuada na relação mãe-filha - (diferentemente da relação mãe-filho), na medida em que *la madre se ve en la hija*. (p. 62)

A mãe, também ela originária de uma relação semelhante com sua mãe, em que a subjetividade feminina expressa-se sempre no sentido de estar em relação com outrem e, fundamentalmente, esquecendo ou deixando suas próprias necessidades de lado, estabelece como herança para sua filha mulher uma ética do cuidado e do sacrifício, recebida como uma naturalidade. Assim, mãe e filha recebem como legado de suas antecessoras uma missão que é sempre cuidar, cuidar dos outros. E nunca cuidar de si mesma.

A história da genealogia feminina, portanto, é a história dos cuidados com os outros sem que as mulheres praticamente encontrem no mapa de suas próprias vidas um modelo, uma figura de autoridade feminina que possa conferir-lhes valor e importância.

A genealogia masculina se dá através da linhagem paterna e é, historicamente, assegurada de homens para homens. Sua representação mais visível aparece na herança do nome do pai para o nome do filho (sobrenome paterno e do filho homem) que se repete, assegurando assim os laços de consanguinidade, de continuadores da família. A genealogia feminina, embora a relação mãe e filha seja crucial para as duas, não tem importância e não aparece na história das sociedades patriarcais.

Às mulheres foi negada historicamente a sua genealogia feminina. A identidade das mulheres se constrói, em sua associação primeira, a partir do nome

<sup>6</sup> ORBACH, Susie; EICHENBAUM, Luise. *?Amigas? Cómo encarar los sentimientos de amor, envidia y rivalidad en las relaciones entre las mujeres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987. Há também a edição da editora Grijalbo: ORBACH, Susie; EICHENBAUM, Luise. *Agrídice*. El amor, la envidia y la competencia en la amistad entre mujeres. Barcelona: Grijalbo, 1989.

e sobrenome que lhes é dado pelo pai e que, com o casamento com outro homem, é acrescentado ou substituído por outro sobrenome masculino que indica o caráter de pertencimento desta mulher a um homem, quando ela passa a ser esposa de alguém. A construção da identidade feminina, portanto, levando-se em consideração somente o dado genealógico, constrói-se em relação a alguém, a alguém historicamente masculino. E aqui, sim, cuidada e protegida por uma figura masculina, a mais exemplar da nossa cultura, o bravo Ulisses, a paciente Penélope grega vê justificada e premiada sua longa espera.

Adrienne Rich<sup>7</sup> pergunta-se como e quando as mulheres perderam-se de suas genealogias e remete-nos aos gregos que teriam inaugurado um modelo de pares e relacionamentos que excluía sumariamente da mitologia e da história literária o par mãe e filha, destituindo-lhe assim, não só a visibilidade, mas também como o poder. Os pares de relacionamentos valorizados e amplamente avalizados, tanto pela mitologia quanto pela literatura são os de mãe e filho, pai e filha, pai e filho, irmãs, irmãos, só para citar alguns exemplos:

[...] Para la madre, la pérdida de la hija, y para la hija, la de la madre, constituye la tragedia femenina esencial. Reconocemos a Lear (escisión padre-hija), Hamlet (hijo-madre) y Edipo (hijo-madre) como las encarnaciones más importantes de la tragedia de la humanidad, pero hasta ahora no existe reconocimiento alguno de la pasión y ruptura entre madre-hija. (p. 342)

A importância do par mãe e filha foi banida das representações porque essa tornou-se secundária ao ser desqualificada, desvalorizada e destituída de um verdadeiro significado para as mulheres. Por que afinal, o que poderiam herdar as mulheres de outras mulheres - avós, mães, filhas, bisavós, tias, madrinhas - quando elas não são senhoras sequer de seus próprios nomes, destinos, menos ainda de suas vontades ou de um patrimônio?

Barbara Ozieblo<sup>8</sup> cita Virginia Woolf quando esta fez-se a pergunta fundamental ao perceber a total ausência de autoras nas bibliotecas universitárias e entendeu que as mulheres, herdadas de suas mães uma história de miséria e desvalor. A linhagem feminina não tem importância, não tem valor, não tem dinheiro e, portanto, não existe:

<sup>7</sup> RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer*. La maternidad como experiencia e institución. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976.

<sup>8</sup> OZIEBLO, Bárbara (Ed.) *El vínculo poderoso: Madres e hijas en la literatura norteamericana*. Granada: Universidad de Granada, 1998.

[...] Virginia Woolf ya nos lo había dicho: nos volvemos hacia nuestras madres para el modelo a seguir; y ella misma exclamó, frustrada: ¿"Pero, qué estuvieron haciendo nuestras madres que no nos dejaron riqueza ninguna?" Woolf se refería a la riqueza material que había permitido la fundación de los "colleges" masculinos de Oxford y Cambridge; en cuanto a la riqueza cultural, hoy conocemos el proceso que silenció la voz de la mujer y hemos recuperado una gran parte del testimonio de nuestras madres. (p. 10)

Com a possibilidade de as mulheres controlarem contraceptivamente suas capacidades reprodutivas, assenhorando-se assim de seus corpos e de sua sexualidade e podendo movimentar-se de forma mais livre no que se refere à escolha do pai dos seus filhos, essas antigas representações sobre o feminino começaram a se modificar.

Produtos do período pós anos 60 do século passado, tanto o Movimento Feminista como a literatura de autoria feminina dão conta de uma necessidade imperiosa, a da criação de uma história das mulheres, em que as suas necessidades, desejos, fantasmas, sonhos, projeções, projetos, tenham um lugar para ser e para existir.

Os romances e contos que tratam das genealogias femininas, chamados por Ciplijauskaitė,<sup>9</sup> de *novelas de la maternidad*, aparecem neste primeiro momento, nos anos 50 e 60, como denúncia das dificuldades e frustrações históricas herdadas pelas filhas de suas mães e assim sucessivamente, numa espiral ao contrário. Mães e filhas aqui são quase inimigas, opõem-se, e as responsáveis pela repressão e sentimentos de desvalor das filhas, segundo a visão destas, é claro, são as mães que, aliadas aos mandatos patriarcais, desqualificaram sumariamente as mulheres.

A literatura de autoria feminina escrita neste primeiro momento denominou-se *matrofobia* e consistia, nestas narrativas, numa representação de filhas mulheres que rejeitavam veementemente suas mães como modelos identitários.

Para Adrienne Rich,<sup>10</sup> uma das primeiras teóricas sobre o tema,

[...] La matrofobia, como la ha denominado la poeta Lynn Sukenick, no es sólo el miedo a la propia madre o a la maternidad, sino a 'convertirse en la propia madre'. Miles de hijas consideran que sus madres, que han ejemplarizado la resignación y el autodesprecio de los que las hijas están luchando por liberarse, han sido las transmisoras forzadas de las restricciones y degradaciones características de la existencia femenina. Es

mucho más fácil rechazar y odiar abiertamente a la madre que ver, más allá, las fuerza que sobre ella actúan. Pero en un odio a la madre que llegue al extremo de la matrofobia, puede subyacer una fuerza de atracción hacia ella, un terror de que si se baja la guardia, se produzca la identificación completa con ella. Una adolescente puede vivir en guerra con la madre, pero usar sus perfumes y vestidos. Su manera de llevar su propia casa, una vez abandonado el hogar familiar, puede ser la negación del estilo de su madre: no hacer nunca las camas o dejar los platos sin lavar; es decir, un reverso inconsciente de la casa immaculada propia de una mujer de cuya órbita necesita salir. (p. 339)

Um pouco mais adiante afirma que:

[...] La matrofobia se puede considerar la escisión femenina del yo, el deseo de expiar de una vez por todas la esclavitud de nuestras madres, y convertirnos en seres libres. La madre representa la víctima que hay en nosotros, a la mujer sin libertad, a la mártir. Nuestras personalidades parecen mancharse y superponerse peligrosamente a la de nuestra madre. (p. 340)

No Brasil, alguns contos de Tânia Faillace e alguns romances de Lya Luft são representativos dessa tendência que nos relata a total incomunicabilidade entre mães e filhas, em que esta relação, desastrosa para ambas, é liberadora quando o vínculo se desfaz ou arrefece.

Esgotado esse primeiro momento onde a revolta, a raiva, as frustrações, os sentimentos de impotência e desvalor são expressos pelas personagens das filhas em relação a suas mães, a literatura de autoria feminina começava a tomar outros rumos no que se refere à temática genealógica e ao par mãe-filha.

O que Barbara Oziębło<sup>11</sup> denominou de um *vínculo poderoso* entre mães e filhas, Antonia Domínguez Miguéla<sup>12</sup> chamou de *Literatura Matrilínea*, aquela em que *la estrecha relación que surge entre distintas generaciones de mujeres se desvela por medio de sentimientos de admiración, ambivalencia y rechazo* (s.p.) Para ambas as autoras nas narrativas genealógicas aparece um projeto comum de recuperar a linha feminina de que as protagonistas são herdeiras. Antonia Domínguez Miguéla, citando Naun Bauer Maglin, caracteriza a literatura matrilínea da seguinte maneira:

- [...] 1. the recognition by the daughter that her voice is not entirely her own;  
2. the importance of trying to really see one's mother in spite of or beyond

<sup>11</sup> Oziębło, op. cit.

<sup>12</sup> MIGUELA, Antonia Domínguez. *Esa imagen que en mi espejo se detiene*. La Herencia Femenina en la Narrativa de Latinas en Estados Unidos. Huelva: Universidad de Huelva, 2001.

<sup>9</sup> CIPLIJAUŠKAITĖ, Birutė. *La novela femenina contemporánea* (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1988.

<sup>10</sup> Rich, Op. cit.

- the blindness and skewed vision that growing up together causes;  
 3. the amazement and humility about the strength of our mothers;  
 4. the need to recite one's matrilineage, to find a ritual to both get back there and preserve it;  
 5. and still, the anger and despair about the pain and silence born and handed on from mother to daughter. (258) (p. 33)

O trabalho realizado por Domínguez Miguéla baseia-se na leitura de centenas de obras escritas por autoras latinas que vivem um universo específico nos Estados Unidos. No entanto, muitas de suas observações em relação à literatura matrilinear podem ser aplicadas a outros relatos de autoria feminina.

Outra observação interessante do ensaio de Domínguez Miguéla é sua abordagem da figura materna como personagem central, muitas vezes idealizado, que ela denomina *musa familiar*, e que teria uma orientação absolutamente oposta à idéia da *matrofobia*, resgatada por Adrienne Rich anteriormente:

[...] Podemos afirmar que casi siempre la primera obra escrita por una mujer latina gira en torno a las relaciones femeninas más íntimas dentro de su propia comunidad. Como ocurre en gran parte de la literatura escrita por mujeres, la figura materna se convierte con frecuencia en musa familiar, ya que en sus historias y en su voz reside el impulso creador, el germen literario. En su famoso ensayo "In Search of Our Mother's Garden", Alice Walker recoge esta percepción de la madre que ya se observaba en la narrativa de Virginia Woolf, y la extiende a las mujeres afro-americanas de bajo nivel social, e incluso analfabetas pero llenas de creatividad. Las autoras latinas, al igual que Walker y otras muchas escritoras étnicas, recuperan la imagen de la madre como artista y creadora que las inspira aun cuando esse arte materno no haya sido reconocido por el canon artístico tradicional. Por su parte, el arte femenino tradicional se acerca a la artesanía, es un arte útil que forma parte de la vida diaria y desvela la enorme creatividad de las mujeres, incluso de las más alejadas de ambientes académicos o artísticos. Su creatividad llega a tomar multitud de formas; el arte de cuidar un jardín, de cocinar, de coser y hacer punto, de cantar y de contar historias. (p. 38)

Sejam elas malditas ou benditas, mães e filhas vêem atualizados seus afetos e conflitos na literatura de autoria feminina no mundo inteiro, nas décadas de setenta e oitenta do século passado. Diversas autoras fazem do tema o centro de suas obras, de seus relatos, numa tentativa de, através da linhagem e herança femininas, expandir o universo dos afetos femininos, dar-lhe genealogia, modelos, identidades possíveis além dos meros estereótipos.

### 3 UM PENHOAR CHINÊS BORDADO A QUATRO AMOROSAS MÃOS

Na literatura brasileira de autoria feminina, o texto que melhor representa esta tendência, a das genealogias femininas, é, sem sombra de dúvida, o surpreendente *O penhoar chinês*,<sup>13</sup> da autora mineira Rachel Jardim, de 1984

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

O penhoar chinês, o pano, o tecido, a tessitura aparecem numa construção analógica ao texto, à narrativa, ao relato, à história que está sendo contada, numa trama que possibilita o resgate da memória, do passado e da revelação de segredos familiares.

O diálogo entre mãe e filha aparece na voz de Elisa, a filha, em primeira pessoa, e na voz da mãe, que aparece numa carta póstuma que a filha encontra junto ao bordado interrompido.

Elisa, a escritora, que deixara Palmas ainda jovem, volta à casa materna, onde foi construída Vila Elisa, por motivo da morte da mãe. A volta à casa materna possibilita uma reavistação do passado, com o objetivo de reformular condutas e valores do presente e do futuro.

A feitura do bordado apresenta, também, a cumplicidade existente entre mãe e filha:

[...] Olhava minha mãe obliquamente do outro lado do sofá. Que corrente secreta percorria os nossos pensamentos ao preenchermos o risco que ela mesma traçara sobre o pano azul, que pressentimentos, que sensações, que fantasias? Éramos umas naquele momento, nossas mãos aprisionadas no círculo traçado pelos bastidores, e nosso sangue familiar também percorria as veias azuis riscadas na fazenda fina. Oh, mãe, tantos anos são passados, consegui retornar o bordado, e tudo mais se transforma num imenso vazio, que como esse traçado na fazenda, vou preenchendo com as figuras por tanto tempo armazenadas na memória, quase esquecidas, agora despertadas e refeitas uma a uma, com a mesma precisão com que recomponho esse trabalho. (p. 4)

<sup>13</sup> Ibidem.



Em seu ensaio, *O tempo das mulheres*: a dimensão temporal na escrita feminina portuguesa, Isabel Allegro Magalhães<sup>14</sup> formula a hipótese de que o tempo feminino, tanto na narrativa escrita por homens como por mulheres, é um tempo parado, circular, enquanto que o tempo masculino se apresenta como um tempo fluente (p. 8)

Essa concepção de um tempo feminino diferente de um tempo masculino aparece já no início da narrativa quando Elisa, a protagonista, procurando a arca de costuras da mãe, encontra a “caixa do tempo” do avô relojoeiro, Herr Rommel. As duas caixas, aparecem, assim, como referências à necessidade de controlar, aprisionar, entender o tempo:

[...] Quando encontrei esse bordado no fundo do baú ao vasculhar a casa materna há tanto tempo por mim abandonada, meu coração bateu descompassado e senti um calor desusado no rosto. Remexi sofregamente a arca, as mãos atabalhadas, atirando no chão, sem cuidado, os velhos guardados. Conheço essa obstinação fanática que me toma às vezes e sei de onde ela vem. O bisavô alemão apaziguava-se consertando relógios e sempre senti que era uma paixão cega que o impelia, não a paciência dos relojoeiros. Aquele capacidade de aprisionar e regular o tempo punha nos olhos dele um brilho metálico, que vi repetido nas nossas próprias pupilas. (p. 5)

Se o tempo masculino é um tempo que se move, e o tempo feminino é um tempo aparentemente estagnado, é este que propicia o resgate das lembranças, da memória. Magalhães identifica o tempo de Penélope como um tempo circular e cíclico (p.19), e podemos associá-lo ao movimento cíclico das protagonistas que, através de experiências e memórias comuns, criam uma circularidade típica também das narrativas genealógicas. A circularidade dá-se também na escolha dos nomes das três mulheres, todas se chamam Elisa, como se fossem uma só, como se a herança do mesmo nome garantisse semelhanças, legados, continuidades.

[...] Que mais herdei de minha mãe? Fico pensando. Voltarei à Vila Elisa antes de terminar este bordado. Meu tempo agora é lento, estou ficando velha, a vida fragmenta-se em pedaços que busco degustar (p. 79)

<sup>14</sup> MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O tempo das mulheres*: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1987.

[...] Então, com as mãos concentradas no trabalho, eu soltaria os fios da memória, que nos conduzem também ao mundo dos sonhos. Pois é o mundo da memória o que mais se parece com o dos sonhos, já que ambos escapam ao nosso autocontrole e se baseiam em dados que escapam à nossa atenção. Sabia que, ao executar o bordado, imagens armazenadas em escaninhos secretos ou desconhecidos, aflorariam ao sabor da noite. As rugosidades dos pés do pavão me trouxeram, de repente, a mão de minha avó Elisa pegando a fazenda e, ao mesmo tempo, sua voz dizendo: “Elisa, você precisa apertar um pouco mais o ponto!” E vejo nitidamente um *lorgnon* de cabo de tartaruga, cuja lente ampliava o tecido. (p. 51)

A percepção da circularidade do tempo é percebida pela protagonista desta maneira:

[...] Habitua-me, como todo o mundo, a contar o tempo como se fosse uma linha reta na qual carminhávamos para frente, o passado ficando para trás, como uma perda irrecuperável. Não descobrira ainda que o tempo é composto de círculos interligados dentro dos quais giramos, que não nos foi dada faculdade de perder nada, de abandonar nada, e que isso pode ser tanto uma vitória, quanto uma maldição. Eu me agarrava insaneamente ao passado sem saber que, na verdade, ele nunca me abandonaria e que nem estaria em mim poder me libertar dele. (p. 55)

Concordando com Magalhães sobre as diferentes maneiras como personagens femininos e masculinos vivem o tempo, podemos considerar que cabe às mulheres viver o tempo, vivê-lo intensamente, num movimento circular ditado e marcado por sua própria biologia cíclica: ciclos menstruais, nove meses de gestação, etc. Enquanto que aos homens cabe vencer o tempo, numa luta frenética, desigual, através das guerras e outros rituais sintomáticos que revelam um evidente pavor da morte.

Assim, o tempo parece também corresponder, no imaginário literário, a determinadas funções preestabelecidas pelas normas e regras da sociedade patriarcal. O tempo manso, quieto, lento das mulheres cria um espaço para as lembranças, para a revisitação do passado.

Tanto o espaço como o tempo, correspondem, nesses romances de autoria feminina, genealógicos, às funções prescritas aos modelos de como homens e mulheres devem portar-se. Magalhães observa como a mistura do tempo e do espaço feminino se constroem numa estranha inversão:

[...] Avaliada através destas personagens - homens e mulheres - a relação espaço/tempo surge-nos como inversamente proporcional. O espaço circunscrito, limitado, onde se movem as mulheres, conduz às grandes

viagens femininas através do tempo: viagens em direção ao passado - quase sempre - e, nas últimas décadas sobretudo, também em direção ao futuro. Inversamente, o espaço cada vez mais conhecido e conquistado dos homens, por eles objectivamente percorrido, parece absorver o espírito predominantemente no presente da História real e do futuro pragmático a construir. Trata-se, no caso das mulheres, do matrimônio que celebra Starobinski entre a interioridade espacial e a permanência temporal. O aberto (masculino) e o fechado (feminino) emergem nestas obras como grande oposição binária. (p. 509)

Para Elisa, instalada num tempo passado, tentando entender sua vida, sua história, tempo e espaço também se misturam e este tempo feminino que parece não mover-se, amplia-se através do tempo das lembranças e do vasto território da memória:

[...] Temos vários espaços dentro de nós e podemos inseri-los uns nos outros, jogar com eles como peças de um jogo. O que difere essa realidade subjetiva, da outra, objetiva, é que a primeira não é estática mas, ao contrário, muito flexível. Podemos levar os nossos espaços para tempos diferentes, pois o tempo atribui mobilidade ao espaço. Assim, neste momento, ao escrever estas páginas percorro, ubiquamente, vários lugares em momentos distintos. E por incrível que pareça, é a minha própria imagem que parece mais diluída e mais difícil de enxergar. (p. 39)

Bernardo Salles, o pai de Elisa, é o engenheiro bem-sucedido que amplia a extensão e o horizonte de Palmas com edificações reais, concretas, enormes. O tempo e o espaço do mundo do pai configuram-se como um tempo e um espaço de liberdade, liberdade de escolhas e de ação. É este homem empreendedor, que constrói para a mulher como presente de casamento, a bela mansão chamada Vila Elisa, uma espécie de capricho, de jóia rara plantada numa colina, sobre a cidade. Nesta casa, Dona Elisa, superprotégida e mimada, terá de expandir ela também em seus limites e espaços internos para crescer e construir sua própria identidade longe dos cuidados do marido.

Tanto para a mãe como para a filha, casa e corpo materno são uma coisa só, uma mesma entidade, como se a casa fosse uma quarta protagonista que, nesta genealogia, também se chama Elisa:

[...] A Vila que, segundo Bernardo, era esguia, leve e graciosa como eu própria, nunca chegou a ter sua construção encerrada [...] Incorporarei-me à casa desde o primeiro momento em que a vi, quase terminada, no alto da colina [...] Com o tempo, a casa e eu fomos ficando cada vez mais parecidas. Como eu, ela não envelheceu mal, mas apurou-se [...] Por isso digo que ela,

cada vez mais, foi ficando parecida comigo, tomando nós duas, cada qual à sua maneira, a forma espiritual da outra (p. 153)

Elisa, ao voltar à casa materna por motivo da morte da mãe, recompõe sua própria história: seu casamento com Pierre, o nascimento de seus filhos, a ida para o Rio de Janeiro que a afasta da proteção segura de Vila Elisa e da mãe, a carreira de advogada e depois, de escritora, e a participação na efervescente história política do Brasil de seu tempo. Tudo foi vivido, experimentado, e escrever, acima de tudo, configura-se como sua vocação, seu destino, seu ofício,

[...] Meu encantamento não foi decorrente do sucesso. Foi de ter conseguido descobrir minha forma de expressão. Nunca me imaginara escritora, embora isso fosse fácil de suspeitar, pela maneira com que desde criança, procurava palavras que aprisionassem a vida. Ou pela minha forma peculiar de transformar tudo em literatura [...] Só mais tarde descobri o quanto isso nos isola do mundo pois exige de nós uma vida paralela, fazendo-nos viver com a atenção dividida. Descobri também com o tempo, que nossa linguagem, para nós tão importante, interessa a pouquíssimos seres no mundo, que a forma como escrevemos e o que temos a dizer tem, na verdade, pouquíssima repercussão. Pensei que ser escritor era a maravilha das maravilhas e não me julgava digna. Hoje sei que fazemos um grande esforço para muito pouco, mas temos que continuar a fazê-lo, porque não podemos ser diferentes. E também, esse poder que tem a palavra de aclarar a vida, me faz prosseguir teimosamente, porque sei que esta é a forma de que disponho para alcançar alguma verdade. (p. 68)

De volta à casa materna, Elisa tenta retomar o bordado que iniciara com a mãe e que significava para as duas um ritual de aproximação, de cumplicidade, de simbiose. A mãe, para a filha, aparece como uma figura altamente positiva, idealizada, encarnando o que Domínguez Miguela chamou de *musa familiar*, como vimos anteriormente. Musa familiar, figura essencial na vida de Elisa:

[...] Quantas vezes parei, sem respiração, interrompendo o bordado, diante da beleza de deusa de minha mãe e, nesses momentos, iluminado pelo lampião, seu rosto adquiria um mistério que me desafiava (p.12) [...] Minha mãe parecia concentrar todos os mistérios, era a esfinge que eu procurava avidamente devorar. (p. 118)

O contraponto é também correspondente, Dona Elisa ao lembrar da filha ainda menina e, ao reconhecer os talentos de escritora da filha e sua sensibilidade, a descreve com o mesmo olhar amoroso,

[...] Mas sua bravura, desde menina, me espantava, me espantava, fazendo-me sentir tibia em sua presença. Olhava as pessoas nos olhos, sem medo (p. 137) [...] Por fim, instalei minha luneta, para ver de perto as estrelas e me entrou pela varanda toda uma cosmogonia. Nesses momentos me sentia mais perto de você, que voara alto demais, tornando-se, também, uma estrela. Nem isso me faltou, ver de perto as estrelas e ser mãe de uma. (p. 153).

Vila Elisa guarda assim um verdadeiro gineceu (p.61), uma casa construída para mulheres, uma casa com nome de mulher. Convivem na casa, também, Germana, a empregada de toda uma vida familiar, e Lúcia, uma prima distante de Dona Elisa que será, ao longo de suas existências, sua grande amiga, cúmplice, confidente. É Lúcia quem entrega as chaves para Elisa, quando ela volta para a casa materna. Como uma Héstia, deusa protetora do lar, entrega-lhe as chaves da casa, as chaves de segredos e histórias silenciadas, guardadas e também a carta escrita por Dona Elisa para a filha, que estava junto do pano do penhoar chinês.

Um segredo é então revelado. Numa tarde, enquanto mãe e filha bordavam, um telefonema anônimo revela a Dona Elisa que o Dr. Bernardo Salles tem outra mulher, Helena Dias, numa relação que já dura há alguns anos e que eles têm um filho. Para Dona Elisa, portanto, o significado do bordado e a história circunscrita nela é diferente dos significados que tem para Elisa. Para a mãe:

[...] Eu me senti orgulhosa de você, de mim, da casa, de seu pai, de tudo. Ao tecer o bordado era como se tecesse a malha de minha própria felicidade, minha própria sorte construída em pontos mínimos, perfeitos, apertados, com maestria. Sentia, nesse momento, que todos os meus pressentimentos podiam ser dissipados, todas as dissidências vencidas, toda a deterioração abolida. (p. 138)

[...] Agora quero falar do nosso bordado. Nunca mais o retomei. Deixei de ser aquela mulher que ia vestir o penhoar chinês. E, no entanto, enquanto o bordávamos, tudo me parecia tão perfeito! A casa, os objetos, os filhos, a ordem doméstica, um marido a quem estava ligada para a vida inteira. Não pedia mais nada à vida e dispunha de todas as garantias. Olhei para meu pavão pela metade e pensei: um momento perfeito! [...] Cheguei a pensar um dia em retornar o trabalho, não mais para compor com ele um penhoar [...] Você ainda o encontrará por aí, a fazenda rota, pois quanto tempo se passou depois disso? (p. 156)

Para Elisa, diferentemente da mãe, bordar e o bordado têm inúmeros significados, todos relacionados, de forma afirmativa e amorosa, com a figura materna, bordar é como escrever: [...] *Aprendi, hoje, a manipular palavras e essa tarefa exigiu de mim a mesma ciência das bordadeiras* (p. 11). Bordar

é dar forma, é *conhecer a insidiosa sedução de criar* (p. 12), bordar é tentar recompor a história de vida de sua própria mãe (p. 13). O bordado é um elo entre elas, como a casa (p.19), o bordado é um desenho de liberdade [...] eu sabia que a liberdade dele (do pai) o conduzia a lugares que não me interessava conhecer, nunca à China que minha mãe e eu traçáramos na fazenda (p. 27). Escrever é desconexo como viver, diferente de bordar:

[...] Minha narrativa é desconexa; ao contrário do nosso bordado chinês, não obedece a nenhum risco [...] Minha narrativa também é matizada e aguardo, com a mesma expectativa que sentíamos pelo final do nosso bordado, o seu resultado. Assim como esperávamos ver no fim a China retratada pelos nossos imperceptíveis pontos, espero também chegar a ver o desenho de minha vida e entender alguma coisa (p. 38).

O bordado é substituído pelas palavras: [...] Neste momento, o bordado está pousado em cima do console e o interrompi para escrever, substituindo a tessitura dos pontos pela das palavras, o que me parece um exercício bem mais difícil (p. 48). Bordar e escrever é como lutar:

[...] Assim, neste momento, enceto duas lutas: com as linhas e com as palavras, mas tenho a certeza de que, desta vez, estou querendo chegar a um resultado semelhante a descobrir ao fim do bordado e ao fim desse texto, algo delicado, recôndito e imperceptível sobre o meu próprio destino e sobre o destino dos seres que me rodeiam (p. 48).

Bordar e escrever servem para preencher o vazio (p. 69), bordar é viajar: [...] Vou ter meu lugar, em solidão. Conheci a China muito jovem e depois disso familiarizei-me com os lugares. Estou bordando agora, na minha própria sala e vejo minha mãe na Vila Elisa, há muitos anos (p. 73). Bordar é como olhar-se no espelho: [...] Busquei a mim mesma na trilha do bordado, de repente, perdi-me nos meandros. Sou tantas que não me reconheço (p.73). O bordado é como um livro de recordações e um álbum de fotos velhas:

[...] Álvaro morreu num Domingo, em casa, sem adoecer. Fazia tanto silêncio quando soube da notícia! Como se só o silêncio lhe sobrevivesse. Feito minha mãe, ele é também personagem do meu bordado chinês. Tinha que ser assim. Eu sobrevivi para bordar. (p. 116)

Bordar é feminino como escrever, e escrever é ofício feminino:

[...] O ofício de escrever, creio, é herança feminina, embora possa ser tão

bem exercido pelos homens, em estilos chamados masculinos. A herança de escrever é feminina, trabalho de infinita paciência, aprendido no ventre da mulher. As mulheres não foi dado durante séculos escrever. Elas traçavam sinais de criação usando linhas enfiadas em finos orifícios, em teares, manipulando pequenos instrumentos de fabricação caseira. Com isso transfiguravam o mundo, escrevendo signos que substituíam as palavras (p.82).

Aprender a bordar é como aprender a escrever:

[...] Aprendi a bordar com cinco anos e minha escritura não pode ignorar isso. [...] Meu estilo de escrever, nasceu quem sabe, aí, pois o pensamento acompanhava a mão. Nunca tinha antes, pensado nisso. Estou começando a afirmá-lo agora que minha mão volta a adestrar-se na arte de bordar. Minha cabeça, enquanto isso, divaga, como a de minha mãe fazia. Não é só a mão que borda. A cabeça também. (p.82)

O risco do bordado é também o fio condutor das diferentes gerações, a caminho da imortalidade: [...] o seu fio de Ariadne percorria todos os caminhos [...] mas estávamos todos entrelaçados, ligados, como o risco do bordado (p. 200)

A leitura da carta, além das identidades já citadas anteriormente, as converte em co-autoras da mesma história. Já que mãe e filha se encontram através da escritura e leitura da carta e de seu enorme amor pelas palavras. As genealogias de Elisa, conhecedora agora dos segredos da mãe, se estendem em outras direções, para Lúcia, Germana e Marie, a filha que se parece com ela, e com Elisa também.

Elisa recebe uma incumbência da mãe, a de procurar Bernardo Zerbini, seu meio-irmão, que ela descobre ser um arquiteto, construtor como o pai, com quem ela vai dividir segredos, descobertas, revelações e afinidades. O resgate da figura paterna, através do irmão que será convidado a dividir com ela a Vila Elisa, é pouco comum nos romances genealógicos de autoria feminina, onde os homens sempre são personagens secundários ou ausentes.

A alusão que Elisa faz à condição secundária de Helena Dias, mãe de Bernardo Zerbini e companheira fiel de seu pai por toda uma vida, em que a compara com sua mãe, considerando as duas como mulheres presas às difíceis circunstâncias de seu tempo, aquém de suas potencialidades, (p.195) mostra sua postura de solidariedade com outras mulheres. Uma postura de solidariedade quando ela deseja para si e suas genealogias - diretas ou indiretas - tempos melhores para todas.

Mãe e filha resgatam uma aliança com suas figuras masculinas - Dona

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

Cabe, portanto, às mulheres buscar um caminho próprio, abrir um caminho seu, com suas próprias mãos e neste movimento de expansão, elas devem abrir caminhos umas às outras, como figuras especulares, modelares, onde mulheres inteiras e plenas aprendam entre si sobre a experiência e a possibilidade de se realizarem como figuras centrais de suas próprias existências.

Elisa agora já pode retomar sua história, como uma Penélope que já não espera passivamente, mas que toma em suas mãos o desenho do mapa do seu próprio destino:

[...] São nove horas e termino o jantar. A casa se expande, fazendo-me sinais, emitindo os ruídos que eu, em criança, apreendia. Dentro da caixa do relógio de Herr Rommel, o tempo aprisionado movimenta-se. Como numa fração de segundos, eu passara a ser a dona, a herdeira dos mortos. Não sei mais neste momento o que está visível ou invisível. Encaminho-me para a sala de visitas, acendo os lampiões de luz opalinada, arrumo as almofadas do sofá, abro o estojo de xarão pousado em cima do console. Retiro a fazenda esmaecida, apreendo-a no círculo do bastidor. Ajeito os óculos, escolho a linha nas meadas, enfito a agulha, puxo o fio, faço um pequeno nó com o polegar e o indicador, mergulho a agulha na asa matizada do pavão chinês. Começo a bordar. (p.201)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A reflexão sobre a necessidade de resgatar as genealogias femininas é ainda recente nos estudos literários no Brasil. A genealogia feminina não é somente um tema das escritoras mulheres, ela é também objeto teórico das críticas que buscam, de maneira especular, conhecer como escrevem as mulheres que escrevem sobre as mulheres.

O texto *O penhoar chinês*, de Rachel Jardim, apresenta-se, no Brasil, como um texto de igual complexidade e qualidade como os das autoras citadas neste trabalho, Laura Esquivel, Lya Luft ou Margareth Atwood. Mas podemos afirmar, sem dúvidas, que o texto da autora mineira é precursor e paradigmático em nossas letras.

Diferentemente de Penélope que tecia tempos de espera e paciência num universo masculino, as filhas, netas e bisnetas da heroína grega, como bem nos



mostram os textos analisados, tecem, na atualidade, seus próprios destinos, seus próprios sonhos e desfazem, assim, a cada dia, suas falsas ilusões.

## REFERÊNCIAS

### Obras de Ficção:

- ATWOOD, Margaret. *Vulgo, Grace*. Tradução de Maria J. Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1977.
- ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- JARDIM, Rachel. *O penhoar chinês*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1984.
- LUFT, Lya. *A sentinela*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SERRANO, Marcela. *Antigua vida mía*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1995.

### Teoria e Crítica:

- CIPLJAUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea* (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona: Anthropos, 1988.
- MIGUELA, Antonia Domínguez. *Esa imagen que en mi espejo se detiene*. La Herencia Femenina en la Narrativa de Latinas en Estados Unidos. Huelva: Universidad de Huelva, 2001.
- ORBACH, Susie & EICHENBAUM, Luise. *¿Amigas? Cómo encarar los sentimientos de amor, envidia y rivalidad en las relaciones entre las mujeres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- OZIEBLO, Bárbara (Ed.) *El vínculo poderoso: madres e hijas en la literatura norteamericana*. Granada: Universidad de Granada, 1998.
- RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976.