

## AS FACES FEMININAS DE SUBVERSÃO E REVOLTA EM *MULHER NO ESPELHO*, DE HELENA PARENTE CUNHA

<https://doi.org/10.29327/210932.12.1-19>

Jacson Balduino Silva  
Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Linguísticos, Bahia - Brasil  
jacsonsilva@outlook.com  
<https://orcid.org/0000-0003-0106-6389>

Cleber Aragão Araújo  
Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Educação – Campus XIV, Bahia - Brasil  
clebberaragao@outlook.com  
<https://orcid.org/0009-0007-4296-1757>

**RESUMO:** A condição de sujeição e revolta vivida pelo eu feminino ao longo da história toma corpo na narrativa de Helena Parente Cunha. Assim, este artigo aborda essas condições vividas pelas múltiplas faces da mulher diante do espelho: *aquela que me escreve e aquela que diz eu*. Para entender um pouco dessa condição imposta à mulher, toma-se como fundamentação o livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir (1991), a partir da mulher casada e da mulher independente. Ao se apresentar a literatura de autoria feminina, tenta-se entender como o cenário literário mudou, no que corresponde à visão da mulher, quando autoras começaram a publicar. Nas faces da mulher, apresenta-se como a narrativa parenteana constrói a mulher na sua sujeição e revolta. E, por fim, algumas considerações sobre mulher no espelho mostram a presença de outros grupos periféricos dentro da narrativa de Helena Parente Cunha.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoria Feminina. Condição da Mulher. Conservação. Subversão. Helena Parente Cunha.

***THE FEMININE FACES OF SUBVERSION AND REVOLT IN MULHER NO ESPELHO, BY HELENA PARENTE CUNHA***

**ABSTRACT:** The condition of subjection and revolt experienced by the female self throughout history takes shape in Helena Parente Cunha's narrative. Thus, this article addresses these conditions experienced by the multiple faces of the woman in front of the mirror: the one who writes me and the one who says me. In order to understand this condition imposed on women, the book *The Second Sex* by Simone de Beauvoir (1991) is used as a basis, starting with the married woman and the independent woman. By presenting literature written by women, we try to understand how the literary scene changed in terms of women's views when female authors began to publish. The faces of women presents how the Parentean narrative constructs women in their subjection and revolt. And finally, some considerations about *Mulher no Espelho* show the presence of other peripheral groups within Helena Parente Cunha's narrative.

**KEYWORDS:** Female Authorship. Women's Condition. Conservatism. Subversion. Helena Parente Cunha.



## INTRODUÇÃO

Segundo ela [*a mulher que me escreve*], a diferença consiste apenas em nossas reações. Revolta e submissão.  
(Cunha, 2013, p. 42).

A condição do feminino é algo constante na literatura, desde a bíblica à mais pagã, em que as faces que o representam são diversas, e, neste trabalho, buscam-se apresentar duas delas, definidas como *a mulher revoltada* e *a mulher submissa*, a partir do romance *Mulher no espelho*, da autora baiana Helena Parente Cunha (2013), fundamentando-se nos escritos de Simone de Beauvoir (1991a, 1991b) sobre a condição da mulher, particularmente da casada, e do caminho de libertação empreendido por elas.

Neste trabalho, a proposta é analisar as faces da mulher no espelho-romance<sup>1</sup> de Cunha (2013), percebendo como a mulher se torna vítima e cúmplice de sua condição no percurso do *tornar-se mulher*, já que ninguém nasce mulher, mas são as condições às quais são expostas que fazem com que o ser feminino se torne isso que comumente chamamos *mulher* (Beauvoir, 1991a, 1991b). Em outras palavras, são as condições culturais que determinam o que é a *mulher* e o que é o *homem*, e não uma questão biológica como realidade *a priori*. Entre tantas literaturas que abordam a questão da mulher, Simone de Beauvoir publicou algumas obras sobre a condição do feminino, merecendo destaque os dois volumes de *O segundo sexo* (1991a, 1991b) que buscam desconstruir os mitos sobre o feminino (Beauvoir, 1991a) e relatar a experiência de vida do eu feminino (Beauvoir, 1991b).

Desse modo, a fundamentação teórica principal desta pesquisa reside no volume 2 da obra *O segundo sexo*, de Beauvoir (1991b), obra que aborda as experiências vividas pelo sexo feminino. Dentre essas experiências, destaca-se a condição de sujeição e revolta, representadas pela *mulher casada* e pela *mulher independente* – respectivamente.

E, como afirma o professor de literatura do Instituto Federal da Bahia Dr. Alexandre Fernandes (2013, p. 23), o romance “convida à reflexão e desafia a romper com o instituído, acolhendo a vertigem da experiência humano-existencial”.

Assim, apresentam-se, na próxima seção, algumas questões introdutórias em torno do romance *Mulher no espelho* (Cunha, 2013) e sobre os escritos reconhecidos como *literatura de autoria feminina*. Na terceira seção, discutem-se as faces da mulher presentes no romance parenteano e como elas representam e apresentam diversos olhares sobre o *eu feminino* como ser sujeito a algo e revoltado contra essa sujeição. Volta-se, na quarta seção, para a mulher libertada, que, após longas sujeições e um caminho de revolta, pode dizer *eu*, pois *aquela que diz eu* agora se torna uma mulher independente. Na quinta e última seção, ao se fazerem algumas considerações finais sobre o romance parenteano, mostra-se como, enquanto literatura de autoria feminina, a obra também apresenta personagens que ao longo da história foram silenciados, tais como o homossexual e o negro; concluindo-se que *Mulher no espelho* de Cunha (2013) traz nos seus diversos *eus* refletidos

1 *Espelho-romance* porque a narrativa permite ao leitor olhar para si mesmo e sua condição de *ser*.

uma crítica ao não reconhecimento dos diversos grupos colocados na periferia da história, da sociedade e da literatura – dos quais, o *eu feminino*.

### A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Não existe ser humano natural; o comportamento é modelado pela cultura. A forma como amamos e praticamos sexo é construída socialmente. Crenças, valores, expectativas determinam a conduta íntima de homens e mulheres (Lins, 2015, p. 12).

Nem sempre a relação entre homem e mulher foi estabelecida de forma hierárquica, uma vez que a submissão imposta à mulher começa, conforme Lins (2015), no período Neolítico<sup>2</sup>, pois, antes disso, “tudo indica ter havido uma sociedade de parceria, e não de dominação” (Lins, 2015, p. 21). Contudo, no decorrer da história, as condições mudaram para a mulher, sendo-lhe impostos papéis preestabelecidos e “obrigações”, como a falsa necessidade do homem, segundo a qual a mulher só seria reconhecida como *ser* se passasse pelo olhar de um outro que a autorizasse – e esse *outro* era o homem e/ou as instituições religiosas, como era o caso das freiras/religiosas (Beauvoir, 1991).

Entretanto, esse cenário começou a mudar a partir dos movimentos feministas que surgiram na segunda metade do século XIX, os quais fortaleceram a escrita feminina no Brasil, e a mulher começou a ganhar espaço e visibilidade no campo literário ao publicar e assinar suas produções, que têm buscado dar vez e voz ao feminino. A partir do século XX, as mulheres começaram a questionar a voz patriarcal que ditava (dita?) seu papel na sociedade e a se colocar como protagonistas da história, com o objetivo de quebrar estereótipos que foram atribuídos à condição feminina. Todavia, segundo Beauvoir (1991b, p. 166), “a época em que vivemos é ainda, do ponto de vista feminista, um período de transição”, isto é, as mulheres ainda estão conquistando espaço e remodelando o pensamento patriarcalista da sociedade.

A anulação da mulher não foi diferente na literatura. Durante muito tempo, o discurso que construiu a figura do feminino partiu de visões masculinas, uma vez que eram autores que assinavam os textos literários (prosas e poesias). Percebe-se, olhando para tempos passados (e atuais), que a voz da mulher era limitada, silenciada e ocultada por aqueles que tinham o lugar privilegiado do discurso – o homem, o patriarcalismo. Em decorrência disso, muitas mulheres poetisas, contistas e romancistas foram excluídas do cenário literário, pois a elas era vedada a arte literária.

Nessa perspectiva, nota-se que o espaço ocupado pela literatura feminina era secundário, visto que a determinação de quem deveria ou não ter notoriedade no campo literário partia da classe que detinha o poder econômico e o domínio social, e que era fundamentalmente patriarcal. Apesar das adversidades, muitas mulheres escreveram ao longo da história literária, mas, como afirma Deplagne (2021), tiveram suas vozes silenciadas. Esse silenciamento:

<sup>2</sup> Período da Pedra Polida, um período pré-histórico.

[...] é responsável pela importante lacuna existente em relação a pesquisas e estudos de obras escritas por mulheres no período medieval. Sabe-se que tal abismo bibliográfico não é exclusivo do período medieval, mas poderia se estender pela história literária em geral (Deplagne, 2021, p. 287).

Em consonância com Deplagne (2021), acerca da lacuna quanto à escrita feminina, a autora Regina Dalcastagné afirma que “de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja 72, 7%” (Dalcastagné, 2021, s.p.). Diante desses aspectos pontuados pelas autoras supracitadas, é nítida a desigualdade que existe no que diz respeito à autoria feminina; e não por uma questão de qualidade literária, mas em razão do gênero feminino das pessoas que assinavam os textos, pois muitas obras produzidas por mulheres foram reconhecidas socialmente quando assinadas por homens.

Ainda sobre o problema da representatividade, segundo Deplagne (2021), as fontes utilizadas pela historiografia tradicional para os estudos do período medieval são, em sua maioria, senão todas, documentos literários e religiosos de autoria masculina, chegando-se a pensar em uma *Idade Média masculina*. Para a autora, no presente momento, é preciso atentar-se para autores, mas, principalmente, para as autoras que contestam a visão predominantemente masculina, como Virginia Woolf, que, na primeira metade do século XX, chamou a atenção para a “distância entre a condição feminina na vida real e a imagem da mulher representada na literatura de autoria masculina, confrontando esses dois espaços patriarcais: o real e o ficcional” (Deplagne, 2021, p. 289).

Ao longo do romance parenteano, o olhar predominantemente masculino é subvertido: se antes a mulher precisava do homem para ser validada, agora é validada por outra mulher – ou por ela mesma –, por um ser de igual condição; pois, no romance, *a mulher que me escreve* é quem reconhece e “dá voz” e vez à *personagem* e *àquela que diz eu* – ainda que sejam reflexos de um mesmo ser feminino. Como afirma Houaiss:

Por isso, esse ser feminino é, aqui, a um tempo, a personagem, a mulher que escreve, a autora que simula comandá-las, as donas das várias faces espelhadas nos espelhos-dentro-dos-espelhos-dentro-dos-espelhos. Ó, velho Narciso, como era simples o teu narcisismo unispescular! Mas os vários seres femininos aqui são, no início, o que já não no antefim, para, no fim, serem o que já era, o uno – a variedade na unidade, a unidade na diversidade (Houaiss, 2013, p. 13-14).

Percebe-se, assim, que as múltiplas faces do eu feminino que aparecem são, na verdade, reflexos de uma única mulher – *daquela que diz eu*. Essa multiplicidade de eus evidencia as camadas sociais impostas à mulher, uma vez que as “personagens” apontam para faces de revolta e submissão ao longo de toda a narrativa, e exprime a necessidade de um reconhecimento do feminino por outro feminino, rompendo com um dizer sobre a mulher pela visão do homem.

Esse reconhecimento de um feminino por outro feminino é um movimento também presente na história literária, uma vez que, em meados do século passado, começaram a ganhar visibilidade no cenário literário – visto que já eram produzidos – textos assinados

por mulheres. No Brasil, entre essas mulheres, com maior destaque encontram-se Rachel de Queiroz, particularmente com *O Quinze* (2006), e Clarice Lispector, com uma vasta obra, mas principalmente com o seu romance inaugural *Perto do Coração Selvagem* (1980). Contudo, Clarice Lispector, em *A hora da estrela* (1995), parece fazer uma manutenção da visão masculina sobre a mulher, uma vez que coloca um homem, *Rodrigo S. M.*, para narrar Macabéa.

Para Dantas:

As escritoras começavam a soltar a voz soterrada por séculos e calada na traqueia de muitas mulheres pela tradição *falocêntrica*, pela repressão, pelo medo e pela culpa, as autoras pretendiam vivenciar seus momentos e fazer da literatura uma possível manifestação do amor, do erotismo e da sua liberdade. Uma vez que, ao povoar o imaginário de muitas produções literárias, feitas por homens, carregavam estereótipos como boa ou má, santa ou prostituta, na verdade elas sempre eram as causadoras dos males, e, sobretudo, tinham que ser submissas; a personagem feminina não tinha brilho, pois seus criadores sempre a ofuscavam (Dantas, 2021, p. 1).

A escritora baiana Helena Parente Cunha, com uma escrita que se aproxima à de Lispector – pelo seu caráter intimista, introspectivo e por sua narrativa em *Mulher no espelho*, apesar de ter uma personagem feminina, estar preocupada com o processo de subjetivação vivido pelo *eu* –, marca o cenário literário de autoria feminina no Brasil, e particularmente na Bahia, ao publicar a obra *Mulher no espelho*, romance vencedor do Prêmio Cruz e Souza, da Federação Catarinense de Cultura (FCC), em 1982 (Enciclopédia Itaú Cultural, 2021).

Nesse romance parenteano, o *eu-mulher* é tratado, como afirma Antônio Houaiss (2013, p. 11), com “uma pertinência, um conhecimento, uma revelação do feminino por dentro, endógeno, que só o fariam escritoras excepcionais”. Assim, a obra da autora é bem recebida no meio literário não pelo simples fato – se o for simples – de uma mulher assinar; é aceita e aclamada por ser Literatura – ainda que isso seja atravessado por outros elementos como raça e cor.

A obra constrói-se a partir de uma técnica terapêutica de questionamentos, na qual as personagens que estão envolvidas – na verdade, é apenas uma única personagem: *aque-la que diz eu* – são levadas, a partir da voz do “outro”, a questionar as suas atitudes, bem como sua condição de sujeição.

Será por ódio que eu amo a minha família? O que sinto quando amo?

*Você os odeia como jamais pensou que seria capaz. Há muito tempo, você se cansou da sua teoria de que viver é aprender a compreender e aceitar o outro. É preciso admitir que está dentro de você. Por que não ter coragem de assumir? Viver é também odiar. O massacre é uma lei universal.*

Preciso ver claro, mesmo sabendo que não verei claro. Onde está a verdade que não está? Por que a convivência é invariavelmente um esforço? Para aceitar o outro ou para negar. De qualquer forma somos infelizes. Indiscutivelmente, não

existe felicidade possível. Não suportamos a solidão nem a convivência (Cunha, 2013, p. 162<sup>3</sup>).

Na narrativa do romance, os personagens não possuem nomes, sendo indicados por alguma característica subjetiva: *a mulher que me escreve, aquela que diz eu e a narradora*; projeções de uma única mulher, a protagonista – *aquela que diz eu*. Sobre isso, como afirma a própria personagem, é:

Indispensável delinear as fronteiras entre personagem, narrador e autor. A personagem aqui *sou eu*. O narrador é ela, *a mulher que me escreve*. O autor não tem nada a ver com a estória. Aliás, a autora. São três entidades que, por força das circunstâncias, se uniram. Aqui o narrador, ou seja, a mulher que me escreve é personagem da personagem. Minha personagem. O que invalida a diferença básica. Como disse antes, muitas vezes, ela é ela, eu sou eu. Quanto à *autora*, não sei quem é. não entra na história. Ou entra? Seremos projeções dos seus fantasmas? Não importa. Uma coisa é certa quando o autor entra no romance, passa a ser personagem. Neste livro, ela, *a autora*, seria a personagem da minha personagem. Portanto, a criação em terceiro grau. [...] Se eu dependo da *mulher que me escreve*, a autora depende de mim. Sem mim, não haverá este livro. Sem a *mulher que me escreve*, eu não me incorporo. E *a autora* não será, sem um sem outra. A interdependência dos planos. Tudo depende de tudo (Cunha, 2013, p. 129).

Assim, há na narrativa somente duas vozes: a da *mulher que me escreve*, considerada a narradora, e daquela *que diz eu*, a protagonista; sendo a autora apenas citada. Entretanto, como a narrativa aponta, há uma interdependência entre essas vozes, pois, assim como a imagem do espelho depende de quem está diante dele, uma só existe porque a outra existe. As vozes são projeções de uma única personagem que, “na superposição de meus rostos” (Cunha, 2013, p. 31), é a mesma pessoa diante de um espelho a vislumbrar seus eus. Ela tem “o que dizer, pois vou dizer-me a mim mesma, como qualquer pessoa que se põe diante da memória ou dos espelhos (Cunha, 2013, p. 31) – a mulher independente, empoderada, libertada, que fala do seu próprio *eu*, olhando para o passado numa construção histórica de memórias e espelhos. Mas deve se ter cuidado com *aquela que diz eu*, porque o que narra não são suas “memórias, nem seus retratos, nem minha biografia. Sou uma personagem de ficção. Só existo na minha imaginação e na imaginação de quem me lê. E, naturalmente, para a mulher que me escreve” (Cunha, 2013, p. 31).

A narrativa edifica-se nos *eus* reprimidos, sofridos, com desejos de liberdade e independência, de uma única personagem, representando um narcisismo moderno que desconstrói a ideia de um único reflexo apresentado pelo clássico mito de Narciso<sup>4</sup>. A *mulher que diz eu* é dona das várias faces refletidas nos espelhos, mas “a obsessão por si mesmo é sempre portadora de uma rejeição do outro transformada em ódio de si e, por-

3 Dentro da narrativa, a fala da *mulher que me escreve* é indicada em itálico. Considerando isso, o itálico nas citações é sempre grifo do texto original.

4 A psicanálise aqui não é utilizada como fundamentação teórica principal, mas apenas para ilustrar alguns processos narrativos sob os quais o romance se constrói; por exemplo, o conceito de *narcisismo* ilustra os vários *eus* da personagem. Dentro da psicanálise, segundo Laplanche e Pontalis (2001), “o termo narcisismo aparece pela primeira vez em Freud em 1910, para explicar a escolha de objeto nos homossexuais; estes ‘... tomam a si mesmo como objeto sexual; partem do narcisismo e procuram jovens que se pareçam com eles, e a quem possam amar como a mãe deles os amou” (p. 287). Divide-se em narcisismo primário e secundário: naquele a criança se encontra em um estado precoce no qual “investe toda a sua libido em si mesma. O narcisismo secundário designa um retorno ao ego da libido retirada dos seus investimentos objetais” (p. 290).

tanto, em ódio pela presença do outro em si” (Roudinesco, 2006, p. 52); *aquela que diz eu odeia aquela que me escreve* porque vê nela aquilo que queria ser – por isso a criou:

Novamente *a mulher que me escreve* não quer mais me escrever. Enredada em seus nós. Mas terá que me escrever, pois para este fim a inventei. Com a minha força de personagem de ficção. A personagem principal. A heroína, eis o que sou. A heroína do fracasso cotidiano, do sofrimento anônimo, da miséria sem remédio. *A mulher que me escreve*, além de me escrever, é minha antagonista. Enredada de nós, perdeu a força para me contestar (Cunha, 2013, p. 189).

A escrita de Helena Parente Cunha (2013) traz uma marca da utilização incomum dos sinais gráficos e das construções dos períodos muito presente na literatura contemporânea, como se percebe em *Memória de elefante* (1979), de Lobo Antunes, e *Ensaio sobre a cegueira* (1995), de José Saramago:

O cego levantou-se Espera, disse a mulher, deixa-me curar primeiro esse dedo, desapareceu por uns momentos, voltou com um frasco de água oxigenada, outro de mercurocromo, algodão, uma caixinha de pensos rápidos. Enquanto tratava perguntou-lhe, Onde foi que deixaste o carro, e subitamente, Mas tu, assim como estás, não podias conduzir, ou já estavas em casa quando, Não, foi na rua, quando estava parado num sinal vermelho, uma pessoa fez o favor de me trazer, o carro ficou aí na rua ao lado, Bom, então descemos, esperar à porta que eu o vou buscar, onde foi que puseste as chaves, Não sei, ele não mas devolveu [...] (Saramago, 1995, p. 19).

Assim como nesse fragmento do romance de Saramago (1995), na narrativa parenteana, muitas vezes, as vozes se misturam, sendo um pouco difícil a distinção para um leitor desatento. Segundo Luciana Stegagno Picchio (2013, p. 20), professora emérita da Universidade de Roma La Sapienza, essa “essencialidade sintática” é o que possibilita, na escrita intimista e epifânica de Helena Parente Cunha, a “inclusão do discurso do outro no discurso do eu da autoanálise, sem sinais gráficos diferenciadores indicando separação” (Picchio, 2013, p. 20).

Pode perceber-se esse mecanismo de escrita no fragmento abaixo, em que *aquela que diz eu* fala sobre seus cadernos de escritos; é dentro da sua fala que seus filhos ganham voz na narrativa:

[...] os meninos achando graça nos meus escritos, escarpa de cardos, os meus poemas não são engraçados, os meus contos são muito tristes, como foi mesmo hein, mamãe? uma coroa de quarenta e três anos tem um filho? um filho feito com o porteiro do edifício, essa não, mãe, ele veio consertar o cano e passou o canudo nela, não foi? a dona da casa estava mesmo na pior, a dona da casa, não, o porteiro, virgem aos quarenta e três anos de idade? somente um porteiro muito necessitado para ter coragem de cair em cima de um bofe que em quarenta e três anos de vida não encontrou nenhum trouxa para passar o ferro nela (Cunha, 2013, p. 137).

A essencialidade sintática de Helena Parente Cunha pode aparecer nas vozes dadas ou negadas aos personagens. Com isso, dentro “do discurso do outro no discurso do eu”

(Picchio, 2013, p. 20), a voz masculina tem poucas chances de se manifestar. Em alguns momentos da narrativa, a voz do *eu masculino* fica subentendida, mas não ganha espaço dentro da narração, uma forma de ressaltar a importância *daquela que diz eu*, em detrimento da figura do homem, como no fragmento abaixo:

Você gosta do meu vestido? Por que ser mais discreta? Quem tem medo dos outros é você, eu não, eu sou livre, eu. Sim. Não. Quero que você me apresente àquele seu amigo pintor. Quero que você me apresente àquele seu amigo poeta. Não. Sim. Telefone para quem eu quiser. São meus amigos. Hoje nós vamos à conferência de. Hoje nós vamos ao cinema [...]. Eu bebo quanto eu quiser. Sim. Não. A sua mulher. Anda chorando muito? Isso é natural, ela não estava preparada psicologicamente, depois ela se acostuma. Você deixará sua mulher. Ou eu ou ela. Não. Sim. Ou fica tudo acabado entre nós. Ou eu ou ela, não faço por menos. Tudo acabado? Por que não pode ser de uma hora pra outra? Pois eu lhe digo que tem de ser de uma hora pra outra (Cunha, 2013, p. 212).

O romance de Helena Parente Cunha representa um perigo à posição da mulher construída pelos discursos religiosos, sociais e familiares. Um romance que, ao romper com esse lugar preestabelecido da mulher, tenta mostrar que “ninguém nasce mulher. Torna-se mulher [...] [que ser mulher não é um] destino biológico, psíquico, econômico [...] [mas] é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (Beauvoir, 1991b, p. 9). Diante disso, como afirma Beauvoir (1991), a mulher é definida por ser “castrada”<sup>5</sup> e esse ser só é inferior quando comparado com o homem; como a menina que se percebe como tal e perde todas as suas regalias diante do nascimento do irmão:

Quando meu irmãozinho nasceu, a minha ama, que era a minha ama, passou a ser ama do meu irmão [...]. Afastaram a minha cama, que ficava ao lado da cama dos meus pais. Deslocaram-me para o canto extremo do quarto.  
*A partir daí começa a expulsão. Do quarto e do colo. Você desejava matar seu irmão* (Cunha, 2013, p. 113).

Assim, a narrativa envolve o leitor a tal ponto que, “quando falo, as pessoas pensam que pensam que falam comigo, porque se confundem com as imagens exteriores, sempre iguais ou semelhantes e, de alguma forma, fixas” (Cunha, 2013, p. 31), quando colocadas dentro do tempo, seja de um dia, de um ano, e por que não dizer de séculos diante da condição submissa da mulher imposta por uma tradição machista e falocêntrica<sup>6</sup>. Ou seja, as vozes femininas que ressoam no romance como reflexos de uma única mulher

5 Segundo Roudinesco e Plon (1998, p. 105), “num texto de 1908, consagrado às teorias sexuais infantis, Freud observa que a primeira das teorias sexuais elaboradas pelas crianças ‘consiste em atribuir a todos os seres humanos, inclusive os femininos, um pênis como o que o menino conhece a partir de seu próprio corpo’ [...]. [Assim, o complexo de castração é caracterizado pela ausência de representação psíquica do sexo feminino, organizando-se a diferença sexual em torno da posse ou não do falo: ‘A oposição’, escreveu Freud, ‘enuncia-se nisto: órgão genital masculino ou castrado’ [...]. O complexo de castração compõe-se de duas representações psíquicas. Por um lado, o reconhecimento, que implica a superação da renegação, inicialmente observada, da diferença anatômica entre os sexos. Por outro, como consequência dessa constatação, a rememoração ou atualização da ameaça de castração, no caso do menino, ameaça esta que é ouvida ou fantasiada, particularmente por ocasião de atividades masturbatórias, e que assim vem manifestar-se a posterior”.

6 O termo falocentrismo “pertence ao vocabulário freudiano e se apóia (*sic*) na tradição greco-latina, segundo a qual as diversas representações figuradas do órgão masculino organizavam-se num sistema simbólico [...]. Depois da Segunda Guerra Mundial, com o desenvolvimento do movimento feminista, a palavra falocentrismo adquiriu uma significação pejorativa, na medida em que foi assimilada a uma doutrina decorrente da ‘falocracia’, isto é, de um modo de poder sexista, baseado na desigualdade e na dominação das mulheres pelos homens” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 221).



questionam uma longa construção histórica do que é o feminino, desde a concepção freudiana de ser que se ‘percebe’ castrado à posição subalterna da esposa no casamento – construção histórico-social importante para a tecitura da narrativa

### AS FACES DA MULHER: AS REAÇÕES DE SUJEIÇÃO E REVOLTA

As infinitas faces dos espelhos quebrados. As arestas de vidro por onde ferimos o nosso olhar em chamas.  
O que existe atrás dos espelhos?  
(Cunha, 2013, p. 159).

As faces da mulher – observe-se que se utiliza no singular, uma vez que são projeções de um mesmo *eu* – presentes no romance-espelho de Cunha (2013) apresentam olhares diversos sobre o *eu-feminino*, ora visto numa posição de sujeição, ora numa posição de revolta, pois há diferença entre as faces femininas no romance parenteano:

Ela [*a mulher que me escreve*] não me segue, sem tentar me turvar com explicações. Para ela, meu sentimento de culpa [*aquela que diz eu*] me tornou subserviente. [...] Ela guarda no peito a revolta que lhe engrossa o sentimento de culpa, disfarçado em arrogância e cinismo. Ela não se libertou dos problemas da infância. [...] Ela se sente muito confusa. Tropeça onde se enredou. O pai. O pai autoritário que eu super-amei e ela super-odiou. Na verdade, cada um tem seu pai. Segundo ela, a diferença consiste apenas em nossas reações. Revolta e submissão (Cunha, 2013, p. 41-42).

A revolta e a submissão são elementos constitutivos do *eu-feminino* parenteano na narrativa de *Mulher no Espelho* (Cunha, 2013); sem elas, a narrativa não se constituiria como é. Assim, a face da mulher sujeitada predomina na voz *daquela que diz eu*, com seus medos, frustrações, angústias, recalques e conflitos, enquanto a face da mulher revoltada, que busca romper com a condição imposta à mulher pela cultura falocêntrica<sup>7</sup>, é apresentada pela *mulher que me escreve*.

Para Lílian Lima (2014), as mulheres foram submetidas ao domínio do homem ao longo da história, e sua educação as leva para, quase que consequentemente, à submissão. Contudo, algumas mulheres assumem o papel de reforçar essa condição aprendida, enquanto outras vivem conflitos autoaniquiladores como consequência das verdades ensinadas socialmente sobre o papel da mulher; mas há também aquelas que rompem com esse papel preestabelecido e “exibem altivez e segurança num território diferente daquele difundido pelas instituições mantenedoras da dominação masculina, da lógica falocêntrica. [E] é essa diversidade de mulheres que domina a cena da narrativa parenteana” (Lima, 2014, p. 95).

Em *Mulher no espelho* (Cunha, 2013), as condições de reforço e revolta, diante de uma cultura machista e falocêntrica, estão conflitantes dentro da personagem, porque, enquanto no início da narrativa *a mulher que me escreve* é responsável por romper com a

<sup>7</sup> Entendida aqui como a cultura que se centraliza no *falo* (ver nota 6) enquanto elemento constituinte de um poder masculino *sui generis*. As recentes lutas feministas têm buscado alterar o discurso falocêntrico para também alterar a sorte das mulheres na sociedade, uma vez que o *falo* está culturalmente ligado ao homem e ao seu poder.

tradição falocêntrica, no final será ela que assumirá o papel de submissa, e se encerrará entre “as paredes do lar que será encarregada de administrar [...] [isso porque] o ideal de felicidade sempre se materializou [para a mulher] na casa, na choupana” (Beauvoir, 1991b, p. 194-195). Isso é percebido no fragmento que se segue:

A mulher que me escreve, há pouco tempo andou pensando em se casar. Vejam só. A gata velha. Queria encontrar um homem que a quisesse. Queria construir um lar e toda aquela estrutura familiar que todo mundo sabe. Dificil desejo. Os homens que ela conhecia, conheciam sua devassidão, assumida e proclamada. Ela quer casar (Cunha, 2013, p. 249).

Revoltada, impetuosa, revolucionária, *a mulher que me escreve* aceita a vida de casada, porque a mulher só é reconhecida socialmente como alguém quando se casa: não pode permanecer celibatária, ou casa-se ou vira freira (Beauvoir, 1991b). Segundo Beauvoir (1991b, p. 165), “o destino que a sociedade impõe tradicionalmente à mulher é o casamento [...] [e que neste as mulheres buscam] uma expansão, uma confirmação de sua existência” (Beauvoir, 1991b, p. 168). A mesma mulher que disse que era “preciso ter consciência dos próprios direitos, sobretudo nos dias de hoje [...]. [Que] a mulher deve reagir, não se permitir levar por caprichos e exorbitâncias da família” (Cunha, 2013, p. 44), é a mulher que agora espera o marido retornar a casa:

Quando ele volta para casa, depois da aula, tira o paletó e a gravata, veste o pijama de listinhas. Ela, muito solícita, aqui está seu chinelo, você quer leite ou água? Ela prepara o jantar como ele gosta, pouco tempero, nenhuma gordura, comidinha de dieta, por causa da úlcera dele. Depois do jantar, vão ver televisão, sentados juntinhos no sofá da sala. De vez em quando ela pergunta se ele quer um copo de leite. Estão morando em Brotas, casinha afastada, cortininha branca nas janelas, capinha de crochê cobrindo o liquidificador, coraçãozinho pendurado na porta de entrada, seja bem-vindo, paninho guarnecido de renda para a cestinha de pão, tudo feito por ela, uma gracinha. Só falta agora um bebezinho, para completar a alegria do casal. Felicidade completa (Cunha, 2013, p. 251).

*A mulher que me escreve*, depois de toda a sua revolta, assume o lugar de doméstica e reprodutora, encarnada pelo olhar do homem, como que aceitando um “lugar” sócio-histórico de predestinação da mulher. *Aquela que diz eu* foi educada por sua ama para ser uma menina boazinha, ouvindo histórias de princesas. Esses momentos “lúdicos” da narrativa, os quais a personagem faz questão de relembrar várias vezes, ressaltam que a condição da mulher parte da sua educação, pois, como afirma Beauvoir (1991b, p. 464), a mulher é “educada no respeito à superioridade masculina, é possível que estime ainda que cabe ao homem ocupar o primeiro lugar [...]” – e isso também faz parte da dita cultura falocêntrica.

Assim, como afirmam Beauvoir (1991a, 1991b) e Lins (2015), percebe-se que as diferenças entre os sexos são uma questão de educação, de cultura, e não um fator puramente biológico, natural. E foi diante dessa educação que a menina boazinha nutria desejos de fratricídio, que se manifestavam em seus sonhos:

Um dia, sem saber como, lá estava eu, no fundo do quintal, à beira da cisterna, olhando para ele afogado em meio às fitas e aos bordados, boiando na água suja, fitas e bordados flutuando em volta dele, os olhinhos fechados, eu olhando do alto, ele lá embaixo. Eu sabia que, se pegasse a vara de pescar do meu pai, poderia empurrar o corpinho do meu irmão para debaixo da água e nunca mais ninguém me diria que eu já estava grande para sentar no colo da minha mãe (Cunha, 2013, p. 113).

Os desejos reprimidos da menina a fazem sonhar com a “feliz” morte do seu irmãozinho, a qual lhe devolveria o trono roubado. O pai é o responsável na narrativa por trazê-la ao mundo real, pois foi ele quem lhe disse ter “sonhado, [e que] não deveria ter medo. [Mas] se ele soubesse meu sonho” (Cunha, 2013, p. 114).

Os desejos reprimidos do *eu* levam-na ainda a jogar o anel na cisterna, simbolizando seu desejo de suicídio, muito presente no romance – pois ao longo da narrativa a personagem dá indícios da vontade de se suicidar, além do sonho de um dia afogar seu irmão na cisterna. É a mulher libertada, *a mulher que me escreve*, com seus questionamentos terapêuticos, que a faz perceber sua condição, porque “você está morta. Há muitíssimo tempo você se afogou na cisterna. Você se atirou com o seu anel” (Cunha, 2013, p. 117)<sup>8</sup>. Esses elementos apontam para uma cultura na qual o homem sempre terá a primazia, independentemente se ele é de fato o primeiro. A personagem teve seu “trono” roubado por um outro que, somente pelo fato de nascer homem, teve direito a tudo que era dela e ganhou o primeiro lugar sempre.

As culpas, dores, sofrimentos, frustrações d'*aquela que diz eu* são simbolizados na narrativa pelos ratos. Ao longo de todo o romance, a protagonista reclama dos ratos que roem seus pés, mas que são vistos somente por ela – e por mais ninguém.

Eu queria uma estória, uma só, mas estava na hora de meu irmão tomar banho e meu pai já tinha chegado [...]. Escutava meu pai brigar com minha ama, reclamando porque o menino ainda não tinha mudado a roupa. Mas iozinho. Meu irmão jogava água no chão, as medalhas tilintavam nervosamente eu chorava baixinho, os ratos vinham e roíam os meus pés, eu chamava minha mãe. Ela não ouvia [...]. Eu não chamava minha ama. Ela estava dando o jantar do meu irmão. Eu chorava baixinho, ouvindo o barulho seco dos ratos (Cunha, 2013, p. 53-54).

Os ratos são uma parasitose ilusória por parte da protagonista, consequência do seu sentimento de culpa e autopunição, e funcionam como mecanismos responsáveis por lembrar a mulher sua condição submissa e que, se não o for, será punida. Os ratos apareciam no sótão e em outros momentos nos quais a personagem se sentia culpada ou inferior à figura masculina. Nesses momentos, *aquela que diz eu* ouve também o barulho do mar, simbolizando a liberdade, mas os ratos imaginários dela não a deixam:

<sup>8</sup> Essas atitudes são, para a psicanálise, consequência de um recalque inconsciente. Assim, “tudo o que é recalcado [...] tem, necessariamente, que permanecer inconsciente, mas queremos deixar claro, logo de saída, que o recalcado não abrange tudo o que é inconsciente. É o inconsciente que tem a maior extensão entre os dois; o recalcado é uma parte do inconsciente’[...]” (Roudinesco; Plon, 1998, p. 377).

Não aceito desculpas nem justificativas para os meus erros, mesmo se praticados em criança. Errei. Assumi. O sótão era escuro, eu sentia muito medo, principalmente quando ouvia o barulho dos ratos. Encolhia-me toda, para eles não roerem os meus pés. Um pouco mais longe, o barulho do mar, atirando búzios na areia. Gostava de molhar os pés na água do mar. Apanhar búzio entre os sarçaços, na beira da praia. O barulho dos ratos. Os ratos. Começaram a me roer os pés (Cunha, 2013, p. 36).

Os ratos apareceram logo depois do nascimento do irmão, mostrando, como foi dito, que a chegada de um novo filho macho – sendo redundante e enfático – foi o elemento que subjuguou a mulher na narrativa. Os ratos introduzem *aquela que diz eu* na realidade nua e crua de sua condição:

Quando eu era muito pequena, não tinha medo de ratos. Eu nem sabia que havia ratos. Os ratos vieram depois. Quando eu era muito pequena, o meu irmãozinho ainda não havia nascido. Eu reinava sozinha na minha casa. A minha casa. O meu pai. A minha mãe. A minha ama. As coisas que eu tinha eram minhas meramente. Só quem quebrava as minhas coisas era eu; é verdade que o meu pai havia querido um menino quando eu nasci, em vez de menina.

*Esta foi a sua primeira sensação de culpa. Por causa desta decepção primordial que você deu a seu pai, você procurou sempre, inútil tentativa, compensá-lo pela perda. A partir daí, você começou a traçar o seu caminho de obediência e submissão* (Cunha, 2013, p. 109).

O pênis parece constituir um privilégio para o menino/homem/macho (Beauvoir, 1991a, 1991b) e coloca a mulher em uma condição inferior, como um ser castrado. Socialmente, o pênis é valorizado como “símbolo de uma virilidade” (Beauvoir, 1991b, p. 21), mas, na “verdade, a influência da educação aqui é imensa [...]”; aos meninos obrigam a ultrapassar essa fase, libertam-no de seu narcisismo fixando-o no pênis; ao passo que a menina é confirmada na tendência de se fazer objeto” (Beauvoir, 1991b, p. 21). Essa condição de objeto da mulher é percebida na narrativa pelo fato de *aquela que diz eu* ter de estar sempre impecável, arrumada e cheirosa, precisando até passar por uma inspeção:

Se meu marido não admite a hipótese de me ver uma velha, rosto encolhido, pele riscada, isso é motivo para eu me sentir valorizada. É verdade que este, às vezes, se torna um problema mais que sério que tenho a enfrentar. Quando ele põe os óculos, puxa meu rosto para debaixo de uma luz forte e começa a examinar minha pele, em volta dos olhos, ao redor da boca, perto do queixo, debaixo do pescoço, perto da orelha você precisa dar um jeito. Sim, preciso dar um jeito. Massagens, cremes, máscaras de beleza, evitarei sorrir o mais que possa, deixarei de chorar, dormirei de barriga pra cima. Hei de dar um jeito (Cunha, 2013, p. 66-67).

O castigo do sótão, local no qual os ratos começam a roer-lhe o corpo, é consequência de uma justa vingança<sup>9</sup> da menina. Seu irmão quebrou a boneca *daquela que diz eu*, mas, ao dar queixa, seu pai disse que o irmão dela era pequeno, e não sabia o que fazia. E

9 Entenda-se “justa” como o direito que a menina tinha de vingar-se do seu irmão, já que seu pai não o puniu.

por isso ela vingou-se, quebrando “o elefantzinho de meu irmão. De propósito, na frente dele. Fiquei de castigo, presa no sótão” (Cunha, 2013, p. 35-36).

Diferente do seu irmão, ela foi punida por lhe ter quebrado um brinquedo, mostrando que ao homem tudo é desculpado, à mulher não. A mulher revoltada tenta fazer com que o *eu* perceba que “não errou, admita que o seu comportamento foi normal para uma criança de oito anos, privada do brinquedo favorito” (Cunha, 2013, p. 36); mas, *aquela que diz eu*, com seu sentimento de culpa e autopunição, não aceita desculpas ou justificações.

Junto com o casamento, vem um pacote de serviços que é socialmente imposto à mulher: ela tem de cuidar de si, do marido, dos filhos e da casa. E, segundo Beauvoir (1991b), essa condição não é uma escolha para a mulher, somente para o homem, porque para aquela é uma condição imposta, já que, em uma sociedade patriarcalista, ela só “existe” socialmente enquanto casada, passando pelo olhar do homem.

Um outro ponto sobre o casamento, numa perspectiva católico-cristã, é a concepção de legitimidade do ato sexual, uma vez que, para a religião católica, o sexo fora do casamento se constitui como pecado. Contudo, segundo Lins (2015), ao contrário do que se pensa, o objetivo do casamento não é tornar legítimas as ações práticas entre quatro paredes, mas tentar suprimi-las – no sentido de controlar a vida sexual do sujeito. A ideia inicial do casamento era de que se casava para viver um “casamento continente – totalmente sem sexo” (Lins, 2015, p. 13) –, com a ideia de que se deve “tocar prudente e austeramente na mulher, de medo de que, excitando-a demasiado lascivamente, o prazer a faça perder a cabeça” (Aristóteles *apud* Beauvoir, 1991b, p. 178). Jorge Amado (1975), de forma geral, discute isso quando deixa entender que se devia sentir prazer com as putas, e não com as mulheres casadas, pois estas deveriam ser puras de corpo e alma, utilizadas apenas para procriação, e não para o prazer da carne.

A mulher é enganada nesse contrato: se fora do casamento o sexo é pecado, dentro também o é:

E o meu sexo enganado, na solidão desse encontro? Sem resistência nem barreiras, deixo-me arrebatado e doer. Desejo de engano. Minha carne e meu sangue ardem, na ânsia de ser cortada e rasgada pela selvageria de um impulso que me esmagasse e quebrasse. O homem que eu tenho, nunca o tive nem ele nunca me teve. Quando ele me esmaga na cama, é ao peso do seu corpo obeso e suado que não me vence nem dói [...]. Ele me entra e me sai, como se não me entrasse e saísse. Na sua obesidade suada e de mau cheiro [...]. Meus seios solitários, minhas nádegas vazias de carícias, meu sexo ermo. Em chamas (Cunha, 2013, p. 79).

Ao ter esses desejos, a mulher é considerada uma “puta” (Cunha, 2013, p. 80), julgada e condenada pelos seus desejos naturais e primários, pois, conforme Laplanche e Pontalis (2001, p. 476), a sexualidade é “um comportamento pré-formado, característico da espécie” humana, logo natural. Diante disso, concorda-se com Kierkegaard (*apud* Beauvoir, 1991) que o casamento é uma invenção anormal, já que muitas vezes tenta suprimir o que é natural no ser humano, e o mais excêntrico é que passa pela livre vontade

de duas pessoas. No entanto, como ficou dito, essa ideia de “livre” vontade não se aplica cem por cento à mulher, uma vez que é quase que predeterminada ao casamento.

*Aquela que diz eu* tenta negar, primeiramente, que os desejos da *mulher que me escreve* são também seus desejos: “totalmente perdida de desejos sem respostas” (Cunha, 2013, p. 81), já que não são saciados pelo seu marido obeso. Depois reconhece que os desejos daquela são também os seus desejos, porque “agora sim, tenho a certeza. Este rosto é meu. O meu rosto. Meu rosto? Não, não. Este rosto é ela, a despudorada. Fecho os olhos. Fecho os punhos. Avanço. Contra quem?” (Cunha, 2013, p. 81); nisso se percebe que a personagem protagonista, no seu narcisismo moderno, tenta negar um dos seus reflexos pelo fato de não aceitar que aquele reflexo a represente como puta – ela rejeita a si mesmo: *aquela que diz eu* avança sobre o espelho, contra si mesma na sua face despudorada, e suas “mãos sagrando sobre os pedaços dos espelhos pelo chão” (Cunha, 2013, p. 81) a fazem sentir a dor de ser o que é.

Olhando para o seu corpo, *aquela que diz eu* se decide por seguir outro rumo. O olhar para si como mulher a faz assumir a sua face despudorada, revoltada, liberta; até mesmo seus pés são agora vistos como realmente são:

Olho os meus pés longamente. Não estão roídos de ratos. Estão inteiros. Sim, profundamente inteiros [...]. Levanto os ombros e, com os ombros, a cabeça. Vislumbro um ar de sorriso no meu rosto envelhecido. Não. Não está envelhecido [...]. Tiro a roupa. A calça comprida cai sobre os meus pés inteiros. Tiro a blusa. Estou nua. Solidariamente nua, diante de mim mesma [...]. Sinto o arrepio bom que estremece o meu sexo e me sobe até as narinas palpitantes. Nua diante dos meus espelhos. Mas porque nunca eu me havia posto assim? Nua, nuíssima, absolutamente nua, sem medo, sem pudores. Sou eu, eu, muitíssimo eu, gritam infinitamente as imagens assomadas em todas as direções (Cunha, 2013, p. 190).

Com o reconhecimento na *mulher que me escreve*, ambas se fundem, gerando uma mulher liberta, mas que não se esquece da sua antiga condição, pois “é esse conflito que caracteriza singularmente a situação da mulher libertada. Ela se recusa a confinar-se em seu papel de fêmea porque não quer mutilar-se, mas repudiar o sexo seria também uma mutilação” (Beauvoir, 1991b, p. 452). Os seios, aquilo mais visível que caracteriza a mulher, são os responsáveis pela “integração” entre os eus:

Caminho em direção a um espelho. As pontas dos meus seios recuam ao toque daquele frio liso. Avanço e recuo e avanço e recuo. Avanço. Para que o meu corpo se encontre inteiro com o meu corpo, viro a cabeça de lado e me colo ao espelho [...]. Uma sensação boa de liberdade percorre minhas imagens. Apalpo os meus seios, apalpo o meu sexo [...]. Detenho-me no meu sorriso lúbrico e me reconheço. Não, não é a mulher que me escreve quando me acenava de outras vezes e me assustava. Sou eu, eu mesma, sem susto, sem medo” (Cunha, 2013, p. 191).

A mulher do romance, conforme Leiro (2003, p. 2), “empodera-se porque ela mesma conta a sua experiência e também se afirma porque toma consciência da sua ‘unida-

de' fragmentária". Em outras palavras, *aquela que diz eu* toma autoconsciência, desidentificando-se com os papéis sociais preestabelecidos para a mulher.

### A MULHER LIBERTA DE HELENA PARENTE CUNHA

Por que não dar a você mesma uma oportunidade? Vá embora. Deixe seu marido. Basta de humilhações. Você não pode fazer mais nada por seus filhos. Está na hora de conceder uma nova modalidade de vida [...]. Coragem, mude de vida. Você sabe como conseguir um trabalho. Vá embora. Não queira depender do seu marido pra sobreviver. Mostre a você mesma que você pode decidir sua vida. Parta agora. Ou será tarde demais.

(Cunha, 2013, p. 163).

Liberta da sua condição submissa, *aquela que diz eu* agora se torna uma mulher independente. Não há mais na sua vida a condição "primária" da obediência, pois, desde que a mulher reconhece a sua não dependência do homem e se empodera, percebe que "entre o universo e ela não há mais necessidade de um mediador masculino" (Beauvoir, 1991b, p. 449). Mas, como afirma Dantas (2021, p. 10), "como uma mulher liberta ela ainda se sente deslocada, porém ela irá se transformar numa nova mulher a qual sempre esteve adormecida nos seus pensamentos".

Ela se sente perdida ainda sobre como fazer, pois, para ela:

[...] os dias se passam lentos, indolentes. Por onde começar? Entre o querer e o fazer, se vaza o enigma do abismo. Qual o primeiro passo? Se eu ainda não sei, tampouco minha autora sabe [...] (Cunha, 2013, p. 195).

Por onde começar? Há uma semana que digo amanhã eu começo. Por onde? Por que não consigo utilizar francamente a liberdade que me permite a minha situação privilegiada de personagem? (Cunha, 2013, p. 197).

As atitudes da *mulher que me escreve*, condenadas pelo seu eu, são agora assumidas por *aquela que diz eu*: até mesmo a autora "jamais faria o que vou fazer nas próximas páginas [...]. Eu vou virar a mesa. De agora por diante estou livre de todo e qualquer preconceito. Necessito de gozar da vida da qual fui banida" (Cunha, 2013, p. 196) <sup>10</sup>.

A mulher liberta muda as suas roupas, procura um emprego, pinta os cabelos; atitudes que parecem indicar um divórcio, já que seu marido a queria bela, sem ser vulgar, e seu pai lhe ensinara que, mulher que se dava ao respeito, não pintava cabelo ou usava batom – na sua infância seu pai tirou-lhe o batom dos lábios aos esfregões, chegando a pintar-lhe os lábios de sangue (Cunha, 2013). O primeiro dos vários homens com que se relacionará é o amigo do seu marido que "sempre guardava para mim certos olhares que me confundiam, me faziam desviar o olhar, encabulada" (Cunha, 2013, p. 198); e a campainha toca:

Mas não abro a porta imediatamente. O espelho me garante mais uma vez que estou muito bem. Boa noite. Ele quase não me reconheceu. A surpresa. O meu penteado. O vestido provocante. O seu olhar contundente em penetrações verti-

<sup>10</sup> A narrativa de *Mulher no espelho* (Cunha, 2013) pode ser dividida em três grandes partes: a história da mulher submissa; um passeio pela condição do negro; e a história da mulher revoltada. Por isso a personagem diz "nas próximas páginas".

cais. [...] Como você está bonita. Você parece outra pessoa. Você toma uísque? Ele prefere champanha para brindar a nova mulher que eu sou (Cunha, 2013, p. 199-200).

*Aquela que diz eu* permite-se agora viver os prazeres da carne; ela se torna a “puta” (Cunha, 2013, p. 80) que outrora não queria ser e/ou condenava, sem medo ou pudor, e vive uma “alegria que nunca suspeitei pudesse existir, alegria plena de ser mulher e me sentir desejada, totalidade na entrega a um homem que não é balofo, nem sua, nem baba no orgasmo [...]” (Cunha, 2013, p. 200). O marido a molhava de baba, o *amigo do marido* a molha de prazer; ela não está mais preocupada com os:

[...] zelos e pruridos em nome dos bons costumes e da moralzinha burguesa, onde me criei, toda preocupada com as aparências, com o recato da mãe de família, com o donzelismo das filhas. Como se as mães e as filhas não tivessem sexo nem ardessem de legítimo desejo ante o macho sadio e normal. Ora, eu que durante toda a minha vida procurei agir e reagir como se não tivesse sexo, envergonhada e confusa quando estremecia por causa de cenas eróticas em filmes e livros, eu a mãe de família exemplar, a filha obediente e abnegada, a esposa casta e cheia de virtudes, eu, a tímida e pura, a inocente e a ingênua, eu, eu proclamo a legitimidade do prazer praticado por livre vontade e com a pessoa escolhida, independente dos vínculos matrimoniais (Cunha, 2013, p. 203).

A mulher libertada rompe com os papéis de filha, esposa e mãe, assumindo seu eu como pessoa, sem importar-se com aquilo que dizem o que ela deveria ser. Assim, “pela primeira vez na minha vida, pude sentir-me livremente, integralmente, plenamente fêmea” (Cunha, 2013, p. 204). E com isso não quer prender-se “a ninguém. Os laços afetivos estabelecem novas modalidades de sujeição” (Cunha, 2013, p. 204). No entanto, essa mulher revoltada não é aceita por aqueles que se construía em cima dela, como seu filho, que tenta matar um dos homens com os quais ela se relacionava, porque todos diziam que a mãe dele tinha se tornado uma puta. Sobre isso, a personagem fala:

Pare de repetir que sua mãe, depois de velha, virou puta. Não lhe dou este direito. Não admito [...]. Cansei de lutar por você. Por você e seus irmãos. Me sacrifiquei. Me imolei. Virei cinza. Agora basta. Eu, sua mãe, faço o que eu quero e não admito que filho meu venha me dizer o que é certo e o que é errado [...]. E se eu estou andando com muitos homens, é problema só meu. Você não tem nada a ver com este caso. O que é isto, menino? Quem lhe deu este revólver? Vá para o seu quarto, já disse. Não faça bobagem, meu filho (Cunha, 2013, p. 239-240).

E seus filhos:

[...] se sentem envergonhados ante os seus procedimentos de mulher libertina e licenciosa, que faz do sexo não um motivo de prazer, mas um modo de afirmação [como os homens], para provar a você mesma que é capaz de interessar os homens todos que aparecem na sua frente. Você quer chocar todos através de uma vida dissoluta que prejudica você e seus filhos (Cunha, 2013, p. 234).

Contudo, mesmo diante de todas as dificuldades encontradas, *aquela que diz eu* continua “firme e forte, senhora das minhas guerras, dona do meu corpo e da minha sorte”



(Cunha, 2013, p. 267). Portanto, como afirma Leiro (2003), essa mulher tem a incumbência de dar à mulher um novo status, um novo lugar social.

### ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE *MULHER NO ESPELHO*

*Mulher no espelho*, de Helena Parente Cunha, convida à reflexão e desafia a romper com o instituído  
(Fernandes, 2013, p. 29).

Como literatura periférica, *Mulher no espelho* (Cunha, 2013) dá também voz em sua narrativa a personagens que ao longo da história, seja civil, seja literária, foram silenciadas, tais como a mulher e o negro. Esse “movimento” literário traz à vida personagens vividas “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (Santiago, 1978, p. 28). A Literatura é, por assim dizer, um fenômeno capaz de enriquecer a percepção que o sujeito tem de si e do mundo.

Assim, é válido dizer que a narrativa de *Mulher no espelho* (Cunha, 2013) permite ao leitor refletir, a partir das vozes das personagens – *a mulher que me escreve e aquela que diz eu* –, sobre os discursos socialmente construídos acerca do *eu feminino*, bem como sobre as imposições que lhes foram colocadas. Para tanto, como ficou demonstrado, há, na constituição dessa narrativa, um conflito existencial da(s) personagem(ens) entre ser submissa e ser independente.

Helena Parente Cunha (2013) marca o seu texto a partir e nessa ambivalência existencial, empreendendo um roteiro cativante para o leitor que, de forma magistral, se permite caminhar pelo mundo da imaginação, utilizando-se do que Antônio Candido chama de “o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor” (Candido, 2006, p. 22); é dessa liberdade ficcional que a autora constitui duas personagens a partir de um único *eu*.

O romance, ao fazer menção à “estória do seu povo no navio negreiro” (Cunha, 2013, p. 172), apresenta também a condição do negro na sociedade baiana, para onde príncipes de tribos eram trazidos e submetidos a duros trabalhos, como se nem homens fossem; há ainda a presença da “fumaça do incenso” (Cunha, 2013, p. 244) e com ela um pouco mais da presença do povo negro com sua religião, pois “da casa de meu pai, eu ouvia o bater de um candomblé, inundando a noite, confundindo o meu sono” (Cunha, 2013, p. 255). Cunha (2013) constrói ainda uma espécie de intertextualidade com o Canto IV do poema *Navio Nегreiro*, de Castro Alves (2007), ao parafrazeá-lo: “era um sonho dantesco, o tombadilho que das luzernas avermelha o brilho, em sangue a se banhar, tinir de ferro, estalar de açoites, legiões de homens negros como a noite, por quê? Senhor Deus dos desgraçados” (Cunha, 2013, p. 172).

Outro grupo representado, ainda que uma única vez, é o dos homossexuais, com o menino que “desmunheca levemente e responde que vai ser doutro. Queria comprar uma

grande casa pra mãe” (Cunha, 2013, p. 244). Pode-se perceber, a partir da condição do menino, um vendedor ambulante de amendoim cozido e, com o uso do verbo *desmunhecar*, uma crítica à não aceitação vivida por pessoas com tal orientação sexual.

Destarte, o percurso deste estudo pautou-se em ressaltar os modelos estabelecidos no que concerne às figuras daqueles que foram excluídos socialmente, tendo em vista que, histórica e culturalmente, bem como no campo literário, mulheres, negros e homossexuais foram destinados à subalternidade, ao apagamento e ao silenciamento de suas vozes. Para isso, fez-se uma discussão acerca da imagem da mulher sob a lente do sistema patriarcal, salientando como o discurso opressor contribuiu para a anulação da mulher no campo literário.

No chão deste pensar, apresentaram-se também reflexões pertinentes acerca das faces da mulher presentes no romance parenteano. Nota-se, diante de uma das vozes que dão vida à personagem, o peso dos discursos construídos socialmente acerca do ser feminino. Assim, pode-se dizer que a autora, de forma perspicaz, traz a reflexão de como pode ser conflitante romper com a condição imposta à mulher. O que desencadeia o pensamento de que, no mundo real, muitas mulheres sacrificaram seus desejos por medo, vergonha ou até mesmo remorso de mostrar-se como realmente gostariam de ser. E, com o propósito de romper com este sistema opressor, Helena Parente Cunha (2013) traz, para dentro de sua narrativa, uma voz marcante, potente e expressiva que questiona, com revolta, a cultura falocêntrica.

Assim, é oportuno dizer que a representação de mulher independente e liberta – o *outro eu feminino* –, na narrativa apresentada pela autora, tem o propósito de romper com estereótipos historicamente construídos acerca daqueles e daquelas que foram excluídos socialmente. Portanto, *Mulher no espelho* (Cunha, 2013) apresenta, nos seus diversos *eus* refletidos no espelho, uma crítica ao não reconhecimento dos diversos grupos colocados à periferia da história, da sociedade e da literatura, principalmente da mulher.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, C. **Navio Negreiro**. São Paulo: Saraiva, 2007.
- AMADO, J. **Gabriela, Cravo e Canela**. 51ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1975.
- ANTUNES, L. **Memória de Elefante**. Portugal: Viegas, 1979.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991a.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991b.
- CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CUNHA, H. **Mulher no espelho**. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- DALCASTAGNÉ, R. **Literatura, um território contestado**. Disponível em <https://suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/71-ensaio/773-literatura-um-territorio-contestado.html>. Acesso em 02 jul. 2021.
- DALCASTAGNÉ, R. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.
- DANTAS, P. P. **Helena Parente e a Mulher no Espelho**. Disponível em <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2384403.pdf>. Acesso em 29 jun. 2021.

- DEPLAGNE, L. C. **Palavras em ato**: a literatura de autoria feminina na Idade Média. Disponível em <http://www.ufpb.br/evento/index.php/17redor/17redor/paper/download/405/200>. Acesso em 29 jun. 2021.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Mulher no espelho**. Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20029/mulher-no-espelho>. Acesso em 29 jun. 2021.
- FERNANDES, A. Prefácio da 10ª Edição: Ratos, fantasmas, espelhos. *In*: CUNHA, H. **Mulher no espelho**. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- HOUAISS, A. Prefácio da 1ª Edição. *In*: CUNHA, H. **Mulher no espelho**. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, B. **Vocabulário de psicanálise**. Tradução Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LEIRO, L. T. **A família na literatura baiana de autoria feminina contemporânea**: um estudo feminista sobre as narrativas de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2003.
- LIMA, L. A. O. **Meninas, jovens e velhas**: personagens tecidas na narrativa de Helena Parente Cunha. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica: Porto Alegre, 2014.
- LISPECTOR, C. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LISPECTOR, C. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- LINS, R. N. **O livro do amor**. Vol 1. Rio de Janeiro: BestSeller, 2015.
- PICCHIO, L. S. Prefácio da 4ª Edição: Mulher no espelho quase vinte anos depois. *In*: CUNHA, H. **Mulher no espelho**. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- QUEIROZ, R. **O Quinze**. 82ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: **Uma Literatura nos Trópicos**: Ensaio sobre Dependência Cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**: romance. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROUDINESCO, E. **A análise e o arquivo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ROSÁRIO, Â. B.; MOREIRA, J. O. Culpa e narcisismo na tragédia moderna. *Analytica*, São João del-Rei, v. 1, n. 1, p. 73-89, jul./dez. 2012.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de Psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.