

Adriana Aparecida Abrantes

Ecos da sociedade patriarcal em *Mulher no espelho*

Juiz de Fora

2008

Ecos da sociedade patriarcal em *Mulher no Espelho*

por

Adriana Aparecida Abrantes

(Aluna do Programa de Pós-graduação em Letras
Mestrado – Área de concentração: Teoria da Literatura)

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.
Orientadora: Profa. Dra. Márcia de Almeida.

UFJF

FALE

2. sem. 2008

FOLHA DE APROVAÇÃO (Banca examinadora)

ABRANTES, Adriana Aparecida.
*Ecoss da sociedade patriarcal em
Mulher no espelho.* (Dissertação
apresentada ao Programa de Pós-
graduação em Letras, Teoria da
Literatura, da Universidade Federal
de Juiz de Fora): Juiz de Fora:
FALE/UFJF, dez. 2008. 78 fls (digit).

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Márcia de Almeida – UFJF - Orientadora e Presidente
CPF: 514.917.026-72

Profa. Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira – CES – Membro externo
CPF: 571.059.289-72

Profa. Dra. Jovita Maria Gerheim Noronha – UFJF – Membro interno
CPF: 235.529.136-53

Prof. Dr. William Valentine Redmond – CES - Suplente externo
CPF: 018.021.432 - 20

Prof. Dr. Edimilson de Almeida Pereira – UFJF - Suplente interno
CPF: 546.100.876-34

Examinada em:

Conceito:

Às idéias silenciadas e desacreditadas.

A G R A D E C I M E N T O S

A Deus, pelas oportunidades.

Aos meus pais e irmãos, que contribuíram de forma imprescindível para a realização desse trabalho.

À profa. Márcia, pela orientação.

Aos professores Jovita, Nícea, Edimilson e William, pela participação na banca.

Aos professores do Programa de pós-graduação em Letras da UFJF.

A Ludmila, Anapaula e ao prof. José Luiz Ribeiro, pelas idéias e palavras.

Aos sempre queridos colegas da Funalfa, pela compreensão e permissão da flexibilidade no horário de trabalho.

Mais que agradecer, compartilho com as presenças constantes (ainda que distantes) a satisfação da conclusão dessa etapa de vida, que considero tanto profissional, quanto pessoal: Ludmila, Ana Paula, Elaine, Ana Maria, Jackie, Jeff, Bruno. Poder contar com vocês é um refresco que compensa as tardes de sábados e domingos sem cinema ou mesa de barzinho.

A Jorge, parceiro de roteiros com sintonia total. As paixões não podem deixar de serem escritas. Saudades eternas.

EPÍGRAFE

“O tempo é instrumento de decantação do cotidiano, transformando-o em produto simbólico na memória de um povo ou no fino vinho do mito que preenche com narrativas as fissuras do incompreensível”.

JOSÉ LUIZ RIBEIRO

“Tudo pode acontecer quando a feminilidade tiver deixado de ser uma ocupação protegida”.

VIRGÍNIA WOOLF

S I N O P S E

Estudo, a partir da literatura, dos valores culturais da sociedade patriarcal que determinaram a hierarquização dos papéis sociais entre homens e mulheres. Análise, em *Mulher no espelho*, de Helena Parente Cunha, da busca da identidade feminina e dos meios para a quebra das relações de poder que privilegiam o sexo masculino.

R E S U M O

A presente dissertação pretende identificar os ecos da sociedade patriarcal na literatura de autoria feminina, tendo como *corpus* de análise *Mulher no espelho*, de Helena Parente Cunha. Sob a ótica dos Estudos de Gênero (LAURETIS, 1994), que trouxeram um novo entendimento para a valorização desigual dos papéis atribuídos a mulheres e homens em nossa sociedade, buscamos investigar o percurso da protagonista rumo ao autoconhecimento e uma nova e libertadora definição identitária. E, através das novas perspectivas de leitura, advindas dos pressupostos da Crítica Feminista (SHOWALTER, 1994), objetivamos inserir esse romance em uma tradição de autoria feminina que denuncia e questiona a opressão da mulher.

A B S T R A C T

The present dissertation intends to identify the echoes of the patriarchal society in the literature of feminine authorship, taking *Woman in the mirror*, by Helena Parente Cunha, as analysis corpus. Under the optics of the *Studies of Gender* (LAURETIS, 1994), that have brought a new understanding to the unequal appreciation of the papers attributed to women and men in our society, we try to investigate the protagonist path to self-knowledge and a new and liberating identity definition. And, through new perspectives of reading, coming from the presuppositions of the *Feminist Critics* (SHOWALTER, 1994), we aim to insert this novel in a tradition of feminine authorship that denounces and questions oppression of women.

S U M Á R I O

1 INTRODUÇÃO	p.11
2 QUESTÕES DO FEMININO	p.16
2.1 TRAJETÓRIA DA ESCRITA E LITERATURA FEMININAS	p.17
2.2 MUDANÇAS NO CENÁRIO SOCIAL E LITERÁRIO FEMININO.....	p.24
2.2.1 Gênero – uma via de entendimento da divisão dos papéis	p.30
2.2.2 O papel da crítica feminista	p.34
3 RELAÇÕES ESPECULARES	p.39
3.1 O ESPAÇO DA MULHER	p.39
3.2 O ESPELHO: OPOSIÇÕES E DESCOBERTAS	p.50
3.3 A MULHER NO ESPELHO	p.59
4 CONCLUSÃO	p.71
5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.75

1. INTRODUÇÃO

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. Às 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

Rachel Jardim

No Brasil, a temática da mulher na literatura nunca esteve tão em voga como nos últimos anos, em flagrante desvio da tradição crítica que só tinha olhos para textos fiéis ao cânone e compostos no registro do masculino. Até os anos 1970, pouquíssimas figuras femininas haviam alcançado o reconhecimento literário e eram escassos os estudos relativos à mulher na literatura.

Foi por meio de sua escritura que autoras expuseram facetas da situação sócio-psicológica feminina na sociedade patriarcal. Sendo assim, nesta dissertação propõe-se analisar os reflexos dessa sociedade na condição da mulher e suas interferências na vida feminina no âmbito social, familiar e íntimo. Como também expor os caminhos encontrados por ela para transpor as barreiras a uma vida livre, tendo como hipótese que buscar o autoconhecimento – o que inclui a re-descoberta da sensualidade/sexualidade - seria uma via para quebrar as relações de poder na sociedade patriarcal. Tarefa nada fácil, visto que, a sociedade, em seu conservadorismo, parece continuar a querer punir a mulher por subverter regras estabelecidas.

Através da discussão sobre assuntos referentes à autoria feminina e à representação da mulher na literatura, pretende-se analisar mais especificamente as questões de gênero na literatura brasileira e investigar a mulher como personagem em *Mulher no espelho*, de Helena Parente Cunha.

Publicado em meados de 1980, a obra leva para o universo ficcional a representação de uma figura feminina que acaba de emergir de um contexto conflituoso de mudanças. No romance, a personagem mostra-se dividida entre a manutenção dos papéis definidos para si pela sociedade e o desejo de escapar daquela conjuntura escravizante. A cisão essencial é revelada por meio das posições invertidas da protagonista e de sua antagonista - espécie de alter ego, como se estivessem continuamente diante de um espelho. Uma é o reflexo da generalização do comportamento e da anuência à organização pautada nas desigualdades entre os sexos; a outra subverte o paradigma repressor.

Assim, no primeiro capítulo, *Questões do feminino*, serão tratados, no primeiro item, *Trajatória da escrita e literatura femininas*, a revisão do cânone e dos pressupostos teórico-metodológicos que nortearam os critérios de definição da historiografia literária brasileira; as dificuldades encontradas pelas mulheres para se afirmarem como autoras; e a divisão dos papéis sociais entre homens e mulheres que acabaram por influenciar nos obstáculos que as escritoras enfrentaram para se firmarem no campo literário.

Já no segundo subcapítulo, *Mudanças no cenário social e literário femininos*, abordaremos a repercussão do movimento feminista na re-distribuição das tarefas atribuídas aos sexos masculino e feminino e a contribuição dos estudos de gênero, assim como a importância da crítica feminista que, dentre outros enfoques, dedicou-se cada vez mais a desvendar os mecanismos de exclusão das autoras dos estudos de literatura, apontar as ligações entre exclusão literária e exclusão social e construir uma episteme feminista cuja estrutura de pensamento não estivesse pautada na polaridade que caracteriza o pensamento ocidental, diga-se androcêntrico.

No rastro das grandes transformações políticas, econômicas e sociais do século XX, as relações homem-mulher foram profundamente alteradas e provocaram mudanças no sistema familiar: a mulher transpõe os limites do lar e ingressa no mercado de trabalho para cumprir o novo papel que o sistema econômico exige. Esse novo cenário tem profunda influência sobre os rumos da literatura feminina.

A necessidade de rever o paradigma cultural se tornou impositiva para as mulheres devido, principalmente, às relações de poder que exacerbaram o despotismo androcêntrico em detrimento da alteridade. Nesse contexto, a literatura feminina dos anos de 1970 e 1980 tematiza, insistentemente, as conseqüências da sujeição da mulher ao poderio patriarcal. Na medida em que abre caminhos para revelar as representações culturais, a narrativa expressa o conflito da mulher que se conscientiza da escravidão mascarada de realeza nos domínios do lar e das barreiras encontradas na fuga da alienação. Uma mulher que toma consciência do abuso do poder e questiona a condição de desigualdade a que está submetida, começando a buscar a própria subjetividade, embora dividida entre os padrões vigentes e a urgência de liberdade.

A escrita que, por tanto tempo, foi uma atividade restrita aos homens e a uma minoria feminina, constitui no livro o ponto de partida para o desencadeamento de descobertas estritamente femininas. Ainda que, em meados de 1980, escrever constituísse uma atividade profissional comum entre as mulheres e essas já estivessem com certo espaço consolidado no mercado editorial, a forma como Helena Parente Cunha constrói sua protagonista não deixa de ser inovadora. Por meio d'“a mulher que me escreve” o embate entre as “duas personalidades” (a personagem e sua antagonista) vai se desenrolando através da interferência da opinião de uma sobre os atos da outra. Em diferentes momentos da narrativa,

ambas expressam pontos de vista diferentes ou analisam as mesmas situações vividas com uma percepção oposta à da outra.

A mulher que me escreve não percebe sutilezas e concessões de uma vida a dois. Não entende que se não insisto para termos vida social, é por respeitar os princípios morais de meu marido, que se choca ante os excessos e os desmandos da vida atual. *Os escrúpulos moralísticos de seu marido não o impedem de assistir a todas as pornochanchadas que os cinemas exibem nem muito menos de manter relações de amizade com gigolôs, prostitutas ou donos de cabarés de terceira categoria* (CUNHA, 1985, p. 17-18).

As vivências espaciais da mulher, situações que acabaram por determinar seu tipo de vida serão abordadas no subcapítulo *O espaço da mulher*, que faz parte do segundo capítulo, intitulado *Relações especulares*. A ideologia burguesa que estabeleceu como espaço feminino o privado e como masculino, o espaço público, vinha acompanhada de certa “valorização” da mulher através do culto da domesticidade, da criação do amor materno, do pedestal feminino e, finalmente, da inauguração do amor romântico (cf. MURARO, 1993, p. 121). No que diz respeito à história das artes e das culturas, a literatura, na modalidade oral e na escrita, foi um dos veículos de transmissão desses valores através das gerações.

Em *Mulher no espelho*, as particularidades de um mundo feminino reprimido são apresentadas por meio dos conflitos vivenciados pela personagem que se encontra imersa em uma vida social, familiar e pessoal sem perspectivas. Cercada por uma sociedade conservadora e arcaica, ela se vê aprisionada a um cotidiano medíocre na companhia de um marido de modos rústicos e indelicados, além de três filhos problemáticos. É o que podemos perceber nos seguintes fragmentos:

Quando ele chega, me quer junto dele. Para lhe dar o chinelo, preparar o aperitivo, conversar sobre problemas do escritório (CUNHA, 1985, p. 17). Sinto-me livre na minha escravidão voluntária. Meus filhos se revoltaram porque não tinham condições para aquiescer na obediência à autoridade paterna, como eu o fizera. A juventude de hoje segue outros padrões (CUNHA, 1985, p. 26).

No entanto, em determinado momento da narrativa, a personagem toma consciência de si, redefinindo-se como sujeito por meio de um processo de auto-reflexão. E a figura do espelho funciona como metáfora para a decisão da personagem de rever sua condição feminina: tema que será abordado no subcapítulo *O espelho: oposições e descobertas*, no qual, por conta das circunstâncias experimentadas, a personagem busca descobrir seu verdadeiro rosto, perdido, talvez, “(...) na miragem dos espelhos abertos para as máscaras que fecharam e esconderam a expressão de um ser que não pôde ser” (CUNHA, 1997, p. 129). Pois como define MDMagno (1986) sobre as possibilidades do espelho:

(...) O espelho é essa superfície uniface que vira pelo avesso o que está diante dela. Não vira ao contrário, vira pelo avesso, e, nessa operação de reviramento, se eu trazer para o lado de cá, o único lado para onde posso trazer, o que está no aparente lado de lá, tudo vai coincidir. Vai coincidir, mas sobra a operação de reviramento, que é a *operação sujeito*” (MDMAGNO, 1986, p. 184).

Vemos que a questão que mais motiva a personagem é descobrir quem realmente ela é em meio aos tabus da sociedade patriarcal com os quais ela foi obrigada a conviver, assim como todo tipo de censura que ela absorveu no passado.

Mas, ao tentar se rebelar contra os obstáculos da sociedade patriarcal, a personagem é tomada pela culpa e por um sentimento de auto-censura que ela também transfere para a sociedade, conforme observa “a mulher que me escreve”. A culpa é materializada nos ratos que roem os pés da personagem quando ela tem sentimentos que não gostaria de experimentar. “*Os ratos só existem na sua imaginação*” (CUNHA, 1985, p. 11). *Você pensa que os outros censuravam você, porque você mesma se censurava*” (CUNHA, 1985, p. 11). Assunto que será abordado no subcapítulo *A mulher no espelho* que trata as questões relativas ao corpo e os conflitos da personagem em relação a ele. Também nesse subcapítulo se

propõe a discussão das questões sociais que interditaram a vivência plena do corpo pela mulher.

2. QUESTÕES DO FEMININO

E vou começar a minha estória. Agora, na sua superposição de meus rostos, em convergência de datas. Aqui, no cruzamento de meu corpo com o espaço de minhas imagens. Tenho o que dizer, pois vou dizer-me a mim mesma, como qualquer pessoa que se põe diante da memória ou dos espelhos. Não, não vou escrever minhas memórias, nem meu retrato, 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, 1985, p. 7).

Já nas primeiras linhas do romance *Mulher no espelho*, Helena Parente Cunha procura de antemão deixar claro a seu leitor que trata-se de uma auto-análise de alguém diante do espelho. Uma história contada em flashbacks na qual uma mulher investigará a si mesma, sem a proposta, no entanto, de escrever suas memórias, seu retrato ou sua autobiografia. Por meio d'“a mulher que me escreve”, a protagonista, uma personagem anônima e ficcional, terá diferentes facetas de sua personalidade reveladas ao longo da narrativa.

Ao longo da obra, as interferências d'“a mulher que me escreve” são apresentadas por um tipo gráfico diferente dos momentos em que a narrativa se refere à protagonista: elas aparecem sempre em itálico. Assim, o(a) leitor(a) distinguirá o pensamento e falas de uma e outra ao longo da história.

As duas apresentam uma interdependência, sugerindo que uma não consegue existir sem a outra. É uma existência em que os rostos de ambas parecem se confundir. “Mas quando digo eu, não sou a mulher que está escrevendo essa página. Quando digo eu, eu apenas me imagino. Quem escreve é ela. E o meu rosto no espelho? Quem é?” (CUNHA, 1985, p. 8). Assim, a personagem se pergunta sobre a dimensão da presença da antagonista em sua vida.

Quem é a mulher que me escreve? Eu sei, porque eu a inventei. No entanto, ela não me sabe. Ela pensa que me tem nas mãos para me escrever como quiser. Que ela saiba, desde o início. Ela me escreverá na medida da minha própria determinação. Eu, personagem irremediavelmente encravada na vida dela. (...) Inevitável a projeção, mas não se dará no seu ângulo de ilusão. Melhor esclarecendo, seu ângulo de ilusão se abrirá na abertura de meus espelhos. Desde já, se estabeleça a separação. Ela é ela. Eu sou eu (CUNHA, 1985, p. 8).

Publicado em 1985, o livro insere no contexto de uma década na qual os estudos acadêmicos empreendiam constantes reflexões acerca de uma tradição literária de autoria feminina pautada nos questionamentos da mulher em relação a sua representação social construída pela voz masculina, que estabelecia lugares e papéis sociais a serem desempenhados por homens e mulheres. A ficção produzida pelas escritoras se tornaria o espaço por excelência para as discussões sobre os interditos sociais impostos às mulheres, assumidos de forma conflituosa, na prosa, pela voz da personagem, assim como na poesia, pela voz poética.

Dessa forma, o espaço da escrita se tornou um meio para a libertação. Nele, a mulher vai além de seu sexo. Ela pode transgredir a lei, expor o desejo ou desabafar o sofrimento da opressão. A liberação do corpo feminino, tema que se torna muito presente na literatura, vem acompanhada de uma liberação da linguagem. A mulher escritora, na medida em que toma posse do próprio corpo, fala dele, ainda que haja o temor da culpa, do medo ou da repressão por parte da sociedade e da crítica literária.

2.1 Trajetória da escrita e literatura femininas

Analisando a situação em um contexto histórico brasileiro, durante muitos anos as mulheres não tiveram acesso ao estudo e quando começaram a ter, muitos

dos ensinamentos eram prendas domésticas. O destino da mulher, até então, era ser mãe e esposa. É o que afirma, por exemplo, Jean B. Debret:

Desde a chegada da Corte ao Brasil tudo se preparara, mas nada de positivo se fizera em prol da educação das jovens brasileiras. Esta, em 1815, se restringia, como antigamente, a recitar preces de cor e a calcular de memória, sem saber escrever nem fazer as operações. Somente os trabalhos de agulha ocupavam seus lazeres, pois os demais cuidados relativos ao lar são entregues sempre às escravas (*apud* LEITE, 1984, p. 68).

E é o próprio Debret que nota mudanças a partir de 1820, quando a educação começou a tomar impulso de tal modo que “não é raro encontrar-se uma senhora capaz de manter uma correspondência em várias línguas e apreciar a leitura, como na Europa” (*apud* LEITE, 1984, p. 69). Quanto às mulheres negras ou de classe social inferior, ocupavam-se do trabalho doméstico ou em oficinas, sem receberem qualquer instrução, em uma situação que haveria de se prolongar por muito tempo.

A primeira legislação brasileira referente à educação feminina apareceu apenas em 1827, assegurando os estudos primários. E o ingresso de mulheres na Escola Normal de São Paulo aconteceu só em 1876, embora desde os anos 40 essa escola recebesse alunos de sexo masculino, conforme observa June E. Hahmer, em *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas (1850-1937)* (1981). São do século XIX os primeiros textos escritos por mulheres brasileiras que têm alguma divulgação entre o público letrado. Até lá, nos tempos coloniais, a mulher pouco ou nada escreveu. Os escritos dessa época que chegaram ao conhecimento público apareceram como exceção, entre uma maioria quase absoluta de textos escritos por homens. Muitas autoras, inclusive, faziam uso de pseudônimo masculino ao assinarem suas publicações.

As dificuldades das mulheres para o exercício da atividade literária são analisadas por Virgínia Woolf em *Um teto todo seu* (1929), no qual relata as

condições sociais e familiares inerentes à vida das mulheres na Inglaterra até o século XIX que as impossibilitavam de se dedicar à literatura. Segundo a escritora inglesa, a mulher deveria ter um lugar reservado para si no qual pudesse se concentrar e produzir seus textos, além de possuir renda própria.

No entanto, a ausência de uma renda financeira e de um “teto todo seu” constituíam o reflexo de uma situação bem mais ampla para a mulher da época. Sendo os lugares sociais, historicamente demarcados, elaborados por homens e direcionados a eles, as mulheres permaneciam intelectualmente invisíveis, tidas como objeto ou sujeito passivo às instituições sociais: família, igreja, legislações civis.

A condição cotidiana da personagem de *Mulher no espelho* se assemelha à situação da maioria das mulheres até meados do século XX. Voltadas à reclusão doméstica, o destino das mulheres era cuidar do bem-estar do marido e dos filhos. Algumas ainda dependiam financeiramente de seus maridos, pais ou irmãos, e aquelas que trabalhavam, além de geralmente só receberem uma renda ínfima, não costumavam ter grande reconhecimento de seu trabalho.

Essa situação parece historicamente motivada visto que, conforme observa Woolf, até meados do século XVI, a mulher não tinha sequer autonomia para gerir seus próprios recursos, cuja administração ficava a cargo de algum homem. Impossibilitada de dar o destino que lhe conviesse ao seu dinheiro, não poderia, por exemplo, enviar doações para a manutenção de uma faculdade exclusiva para mulheres, como muitos homens fizeram no passado, favorecendo o estudo de seus pares. Tal situação acabou por contribuir para uma formação intelectual deficiente para as mulheres.

Em relação à afirmação literária, em *Um teto todo seu*, Virgínia Woolf cria uma irmã fictícia para Shakespeare, Judith, a fim de demonstrar como seria trágico se ela decidisse seguir os mesmos passos do irmão e como seria difícil para uma mulher nascida no século XVI superar as condenações sociais às quais estaria exposta caso fizesse essa escolha de vida.

E ao falar das dificuldades que Judith enfrentaria ao escolher trilhar o mesmo caminho do irmão, Woolf prevê uma infeliz história para a irmã do grande artista, que vai da falta de instrução às surras paternas, como castigo por não aceitar casar-se com o pretendente escolhido pela família; da fuga para Londres às dificuldades para inserir-se na carreira artística; dos preconceitos, que teria que enfrentar, à gravidez e ao suicídio – e chega à conclusão de que “(...) teria sido impossível, completa e inteiramente impossível, a qualquer mulher ter escrito as peças de Shakespeare na época de Shakespeare” (WOOLF, 2004, p. 53).

Ainda a respeito das primeiras escritoras, Woolf destaca também os empecilhos à produção literária das mulheres provocados pelo moralismo da época em relação à sexualidade feminina.

(...) pois a castidade tinha então – e tem ainda agora – importância religiosa na vida de uma mulher (...) Levar uma vida livre na Londres do século XVI teria significado para uma mulher que fosse poetisa ou dramaturga um colapso nervoso e um dilema que bem poderiam matá-la. Se sobrevivesse, o que quer que houvesse escrito teria sido distorcido e deformado, fruto de uma imaginação retorcida e mórbida. (...) Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo já no século XIX. Currel, George Eliot, George Sand, todas vítimas do conflito interno, como provam seus escritos, buscaram inutilmente esconder-se atrás de nomes de homens (WOOLF, 2004, p. 57).

Já o século XVIII ficou marcado pelo distanciamento da mulher da esfera pública e do homem do espaço doméstico. Assim os homens burgueses encontravam-se livres para que acumulassem bens e, ao mesmo tempo, enclausurassem, mais ainda, as mulheres, nos restritos limites do lar. A formação da

família burguesa propiciou e exigiu a delimitação clara dos espaços: aos homens competia o espaço público, às mulheres, o doméstico.

É dentro desse espírito que se formulou o discurso sobre a natureza feminina, o qual definia a mulher, quando maternal e delicada, como a força do bem – o anjo do lar. Por outro lado, ela passa a ser a potência do mal, quando sai de sua esfera privada ou usurpa atividades que, culturalmente, não lhe eram pertinentes na época. Esse discurso que naturalizou a mulher colocou-a aquém e além da cultura.

Por tais motivos, podemos perceber que a mulher se viu, por muito tempo, praticamente excluída do cenário da criação. Porém, esteve presente como personagem principal de diversos textos escritos por homens, ainda que haja enorme contraste entre a figura feminina retratada nas obras e a situação da mulher na vida real, conforme observa Woolf:

Um ser muito estranho, complexo, emerge então. Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Ela atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Ela domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler, quase não conseguia soletrar e era propriedade do marido (WOOLF, 2004, p. 50-51).

De acordo com Luiza Lobo (2006) não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos a mulher foi excluída do mundo da escrita, só podendo introduzir seu nome na história europeia, por assim dizer, através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever.

Talvez os primeiros espaços em que ocorreram manifestações da escrita feminina tenham sido os conventos. Embora pareça paradoxal que esse impulso libertário tenha lugar justamente nos limites do claustro, o fato se explica porque as internas, ainda que reclusas a um ambiente onde o acesso ao mundo era restrito,

aprendiam a ler e escrever e se dedicavam à criação de textos com o objetivo de louvar a Deus.

Assim acontece, por exemplo, com a freira Hildegard de Bingen (1098-?), na Alemanha e com a Madre Francisca Josefa del Castillo (1671-1742), na Colômbia. Já no México, a freira Sórora Juana Inês de la Cruz (1648?-1695), apesar de sua inteligência privilegiada, precisou declinar da possibilidade de um casamento ou trabalho de dama de companhia na Corte do Vice-Reinado para ter a liberdade de escrever e estudar na sua cela no Convento das Dominicanas. E na França, a primeira escritora francesa, a poetisa Marie de France (antes de 1170-?) só foi alfabetizada devido a sua alta posição social na corte do rei Henrique II e da rainha Eleanor de Aquitânia.

Com relação ao ingresso no campo literário, as escritoras trilharam caminhos diversos, com diferentes temáticas, entre elas: conflitos familiares, reflexões introspectivas, e, também, o amor e a sexualidade. Um dos gêneros privilegiados pelas primeiras escritoras é a escrita de si, que inclui diários, cartas, memórias, autobiografias, ou seja, uma escrita típica do espaço privado.

Juntamente com as autobiografias, as cartas e os diários compunham um subgênero conhecido como “literatura do íntimo”. As cartas pessoais, por serem uma manifestação característica do espaço privado, tiveram, conseqüentemente, sua escrita associada às mulheres. É nesse contexto que vemos cada vez mais publicadas obras literárias de autoria feminina.

De acordo com Woolf, a condição que favoreceu essas temáticas, principalmente nos romances do século XIX, foi que, restritas ao ambiente da sala de estar, as mulheres encontravam aí seu manancial de inspiração. Estar ali expostas ao convívio das pessoas e sentimentos humanos constituía um bom

material para os enredos e, provavelmente, esses textos não seriam tão prejudicados pelas interrupções constantes pelas quais elas passavam.

De mais a mais, a formação literária que uma mulher recebia no início do século XIX era concentrada na observação do caráter, na análise da emoção. Sua sensibilidade fora cultivada durante séculos pelas influências da sala de estar comum. Os sentimentos das pessoas estavam sempre diante de seus olhos. Por conseguinte, quando a mulher da classe média dedicou-se a escrever, naturalmente escreveu romances (...) (WOOLF, 2004, p. 75-76).

No contexto inglês, entre mulheres que começaram na atividade literária nos séculos XVII e XVIII, Woolf cita Lady Winchilsea, nascida em 1661, e sua contemporânea Margareth de Newcastle; mas, principalmente, Aphra Behn, a primeira escritora profissional na literatura inglesa.

Centenas de mulheres começaram, com o decorrer do século XVIII, a contribuir para o dinheiro das despesas pessoais ou ir em socorro da família, fazendo traduções ou escrevendo inúmeros romances de má qualidade que deixaram de ser registrados até mesmo nos compêndios, mas que podem ser obtidos nas caixas de quatro pence na Charing Cross Road. A extrema atividade mental que se revelou entre as mulheres no final do século XVIII – as conversas, as reuniões, a redação de ensaios sobre Shakespeare, a tradução dos clássicos – baseou-se no sólido fato de que as mulheres podiam ganhar dinheiro escrevendo (WOOLF, 2004, p. 73).

Se na Inglaterra a possibilidade de ganhar algum dinheiro representou um impulso decisivo à atividade literária feminina, no Brasil, ainda em 1930, poucas brasileiras ingressavam com sucesso na carreira literária, conforme Marcia Cavendish Wanderley (2004). Raquel de Queiroz, Dinah Silveira Queiroz, Madame Leandro Dupré, como era conhecida literariamente a romancista de *Éramos seis*, e outras menos conhecidas, foram exceções privilegiadas com a aprovação de um público leitor e até de uma crítica literária então predominantemente masculina.

Aos poucos, porém, ao se inserirem nas diversas manifestações da escritura, em um processo que se inicia pela correspondência para chegar à literatura e à imprensa, as mulheres brasileiras acabaram atingindo e exercendo alguma

influência sobre o espaço público, que, mais do que um espaço material, é uma esfera modelada pela circulação da palavra.

Assim, podemos dizer que a análise e a divulgação de textos mostram que a literatura feminina no Brasil se viabiliza como um campo fértil de investigação que vem contribuir para, mediante o diálogo interdisciplinar, ampliar e aperfeiçoar a discussão de questões que envolvem o ser no campo mais geral da cultura brasileira, principalmente aquelas que concernem à condição da mulher na sociedade.

2.2 Mudanças no cenário social e literário femininos

“Enquanto ainda lhe cumpre lutar para se tornar um ser humano, não lhe é possível ser uma criadora” (p. 482). Assim Simone de Beauvoir resume as implicações que as restrições a uma educação formal e os costumes sociais impuseram à mulher, restringindo suas possibilidades de domínio sobre o universo e sua afirmação com escritora.

Também Nadilza Moreira, em “A condição feminina revisitada...” (2003) comenta as condições históricas das mulheres no séc. XVIII, momento esse em que elas são confinadas no interior da família, enquanto aos homens ficavam reservados os espaços públicos. Essa distinção homem/mulher era produto de um discurso utilizado pela sociedade da época que se baseava em questões político-econômicas.

No entanto, gradativamente, esse cenário foi passando por transformações. Detentoras do conhecimento, as mulheres começavam a investigar seu verdadeiro papel na sociedade, rompendo com o modelo androcêntrico imposto pelos homens.

Com a tomada de consciência de seu potencial e com a sua inserção no mercado, a força de trabalho feminina remunerada abalou a legitimidade da dominação masculina de base econômica. Em função da condição histórica de submissão feminina, vários movimentos de mulheres existiram ao longo do tempo. Em 1792, a britânica Mary Wollstonecraft publica o livro *A vindication of the rights of women*, na Inglaterra, que provocará consideráveis transformações entre as mulheres em diferentes lugares do mundo.

Nos Estados Unidos, como logo cedo elas tiveram acesso à educação por meio da doutrinação religiosa, dada oportunidade às americanas brancas e de classe média, ainda que por vias indiretas, do contato com livros e o aprendizado da língua, apesar de viverem em uma sociedade culturalmente patriarcal. As americanas, organizadas em grupos, reivindicaram o sufrágio universal e utilizaram a obra de Wollstonecraft como fundamentação filosófica.

No Brasil, os reflexos das idéias expostas em *A vindication of the rights of women* se percebem quando, em 1832, uma nordestina do Rio Grande do Norte, Nísia Floresta Brasileira Augusta, traduz o mesmo livro, sob o título de *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*.

Na virada para o século XX, uma atmosfera criada pelas sufragistas permitia às mulheres vislumbrarem caminhos para novos perfis femininos. E, em 1919, um grupo de mulheres organizado e liderado pela bióloga Bertha Lutz funda o Movimento Feminista Brasileiro.

Nesse primeiro momento, as brasileiras objetivavam alcançar o direito ao voto e o acesso à instrução, mas a militância sufragista permitiu às mulheres marcar, a partir de então, o espaço público também como lugar de atuação. Pode-se dizer que

o movimento de mulheres ganhou força para se estruturar não apenas em passeatas e protestos, mas também através de publicações de jornais, revistas e livros.

Ainda que as idéias feministas já se fizessem presentes, mesmo que de forma desestruturada, o movimento ganhou força e projeção mundial a partir da década de 60 do século XX, por constituir uma combinação das mudanças na economia e no mercado de trabalho, associadas ao ingresso feminino no campo da educação; aos avanços médicos e tecnológicos que favoreceram o controle sobre a gravidez e a reprodução humana; e à cultura globalizada que promoveu a intercomunicação de vozes femininas de várias partes do mundo, além da divulgação dos ideais feministas.

Como bem observa Helena Parente Cunha, as temáticas recorrentes nos textos femininos dessa época tinham a preocupação de expor e discutir problemas pertinentes à realidade particular da mulher na sociedade.

Quase todos os trabalhos se centralizaram no predomínio temático da busca de identidade das personagens femininas, ansiedade que até os anos 60 não costumava perturbar a cabeça da imensa maioria das mulheres brasileiras. Elas não podiam se dar conta da sua dependência da ordem patriarcal nem da anulação como sujeito, num país que, mesmo nos tempos da República, ainda conservava a herança autoritária, advinda dos costumes coloniais (CUNHA, 1997, p. 108).

Seguindo esse processo de estruturação, destacam-se mais dois nomes de relevo e influência como articuladoras das idéias feministas por intermédio da palavra escrita. São considerados atualmente como clássicos dos estudos sobre o feminino *O segundo sexo* (1949), da francesa Simone de Beauvoir e *A mística feminina*, da americana Betty Friedan (1963). Ambas defenderam os postulados do que viria a ser o movimento feminista, fortalecendo e dando corpo a iniciativas que só encontrariam ecos na América Latina nas décadas seguintes.

Considerado uma das obras de referência para o movimento feminista, o segundo volume da obra de Beauvoir inicia-se com a famosa frase “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (p. 9), que transmite a idéia de que a feminilidade é uma construção social e que as condições em que vivem as mulheres e o que se espera delas são estabelecidos culturalmente pela sociedade. No livro, a escritora francesa fala da necessidade da mulher de conquistar o seu lugar no mundo e tomar o seu destino nas mãos. Critica veementemente o casamento e a idéia de que a mulher necessariamente tem que ser mãe, práticas que limitariam sua vida, não deixando espaço para que estudasse ou tivesse interesse pela política, cultura e tecnologia. Dessa forma, a mulher nunca iria se equiparar ao homem econômica, intelectual e socialmente. Uma das saídas era o trabalho feminino, que poderia assegurar certa liberdade, ao menos econômica. A obra também causou escândalo por tratar do corpo da mulher e da sexualidade feminina.

Esses aspectos foram sistematizados e denunciados em pesquisa desenvolvida por Betty Friedan que, em 1963, publica, nos EUA, *A mística feminina*, ainda considerada a causadora do mais surpreendente movimento feminista de todos os tempos. Na metade do século XX, havia um descontentamento diante da vida, do cotidiano das mulheres, diagnosticado por Friedan como “o problema sem nome”.

As americanas, que formaram o grupo de amostragem de Friedan, não sabiam nomear o mal-estar que sentiam diante do cotidiano que lhes era imposto, ou seja, o de funcionarem sempre a serviço dos demais membros da família, cuja rotina girava em torno das necessidades dos filhos e do marido; suas próprias vontades, seus próprios desejos eram secundários, até então. A mulher cumpria – para isto fora criada e educada – o papel, simplesmente, de esposa, de mãe e dona-de-casa, supostamente, feliz em satisfazer a todos. Ela própria, com seus anseios, era marginalizada (MOREIRA, 2003, p. 33).

A pesquisa de Friedan desencadeou um processo sem volta na desconstrução do mito acerca dos papéis femininos concebidos como “naturais”,

além de desmitificar a imagem perfeita das norte-americanas - esposas, donas-de-casa e mães felizes - revelando, assim, uma profunda insatisfação feminina quanto ao seu papel na sociedade. O estudo também trouxe à tona os mecanismos culturais e sociais que constroem a mística feminina cerceadora, que imobiliza e manipula as mulheres.

No Brasil, as temáticas predominantes nos textos femininos dessa época eram a crítica de costumes, as relações familiares e os papéis destinados à mulher na sociedade, até então patriarcal, privilegiando como cenário o seu mundo privado. Tais abordagens praticamente transformaram a produção literária feminina em sinônimo de um interminável e lamuriante discurso de um mundo muito particular.

Em outra vertente, reivindicações do movimento feminista passaram a ser incorporadas pela literatura de autoria feminina. Conseqüentemente, a produção de algumas autoras foi rotulada de literatura feminista pela abordagem de temas como a universalização do direito ao voto, o acesso ao mercado de trabalho, a liberação do aborto, a equiparação salarial com os homens, o fim da violência sexual e doméstica, uma maior participação na vida política, entre outros.

Os novos papéis da mulher na sociedade e no mundo contribuíram para o amadurecimento de sua consciência crítica, o que determinou uma transformação na escrita realizada pela mulher: dos primeiros textos de conteúdo sentimental e emotivo das escritas íntimas, como comentamos, passa-se àqueles com abordagem de assuntos antes tidos como não-femininos, mudança observada pelos diferentes segmentos da recepção – críticos, leitores, editores – tanto na prosa quanto na poesia.

O que é certo, porém, é que além disso, sem problemas com a censura e auxiliada pelo crescimento da indústria cultural, a prosa de ficção feminina encontrou

um caminho aberto para expandir-se. Nos anos de 1960, ela cresce timidamente para avançar extraordinariamente a partir de meados de 1970.

Conforme observa Moreira, ao final de 1960 e início de 1970, um *revival* do movimento se espalha pela Europa e irradia-se para o resto do mundo. Assim, a segunda "onda" do feminismo se caracterizará pelo engajamento de mulheres mais instruídas. Essa situação acontece como reflexo de outras lutas e de conquistas anteriores assimiladas, aliadas a um contexto sócio-político. A atitude questionadora e a contestação em relação a qualquer tipo de autoridade de forma sistemática são, de fato, reflexos da revolução de costumes de 1960. Considerando o percurso histórico do movimento, é possível compreender, então, a multiplicidade de vertentes que o feminismo assumiu, constituindo-se de forma polifônica e multifacetada em diferentes partes do mundo.

Que as mulheres começaram a ocupar estes espaços, disto não se tem a menor dúvida. A literatura foi um dos campos mais visados, tendo por representantes mulheres dos setores médios, algumas delas já tendo se instalado no espaço universitário. O mesmo ocorreu no mercado editorial, no qual as mulheres vieram a disputar com os homens o *status* de escritoras nas diversas categorias literárias: romance, contos, poesia e ensaio.

A conscientização das escritoras quanto a sua liberdade, sua autonomia e sua possibilidade de trabalhar e criar sua independência financeira através do trabalho jornalístico, diplomático e do professorado foi uma das conseqüências desses novos papéis assumidos pela mulher na sociedade. Diante desse cenário e com as transformações da economia e do mercado de trabalho, as mulheres se lançaram como mão-de-obra e garantiram poder de barganha também em casa, por contribuírem no sustento familiar. O controle da gravidez e os avanços nos estudos

sobre a reprodução humana também deixaram suas marcas em um novo perfil familiar, em que a mulher não ficava obrigatoriamente atrelada a afazeres domésticos e ao cuidado dos filhos.

Por conta dessa e de outras significativas mudanças no panorama mundial, os posicionamentos sociais de homens e mulheres também sofreram alterações. A inserção das mulheres no mercado de trabalho reforçou a condição feminina como sujeito na sociedade, reivindicação antiga, presente já na produção literária do século XIX, na qual as autoras já haviam começado a declarar a opressão e/ou a subverter a ordem social na escrita de contos, romances, peças teatrais e poemas.

Contraditoriamente ao grito de liberdade dado na década de 1960 pelo movimento feminista, inicia no Brasil nesse período, o Regime Militar. Durante a Ditadura (1964-1985), muitas mulheres se organizaram, independentemente de partidos políticos, idade ou classe social, para formar uma militância contra o regime. Assim, o movimento feminista que se engajou na luta contra a ditadura, posteriormente, participou da redemocratização social nos anos de 1980. E a literatura também foi empregada como forma de manifestar certa resistência política ou ideológica.

A década de 1980 também foi importante para outro campo de atuação das feministas: as universidades. Começaram a ser desenvolvidas pesquisas que favoreceram uma maior visibilidade para mulheres no mundo acadêmico e suas publicações ganharam mais espaço no mercado editorial. Muito disso só foi possível porque a literatura classificada pela crítica como feminina era considerada um gênero “menor”, sem maiores perigos, “coisa de mulher” e, portanto, não era alvo do olhar incisivo dos censores.

2.2.1 Gênero – uma via de entendimento da divisão dos papéis

Podemos afirmar que a distribuição hierarquizada dos papéis masculinos e femininos constituiu uma configuração histórica que, como veremos, foi motivada culturalmente, conforme analisado por Teresa de Lauretis (1994), no artigo “A tecnologia do gênero”, sobre o sistema sexo-gênero.

O conceito de gênero foi um dos meios usados por diferentes áreas do conhecimento para se estudar características e comportamentos associados ao masculino e ao feminino. Nas práticas culturais e nos escritos feministas das décadas 1960 e 1970, o conceito de gênero como diferença sexual ocupava um lugar central nas discussões da crítica da representação, nas narrativas culturais, na releitura de imagens e nos questionamentos teóricos da leitura, da escrita e da recepção.

No entanto, Lauretis chama a atenção para a necessidade de que o conceito de gênero não esteja preso à diferença sexual a ponto de se confundir com ela, fazendo com que o gênero seja considerado uma derivação direta da diferença sexual.

Tal dificuldade, ou seja, a imbricação de gênero e diferença(s) sexual(is), precisa ser desfeita e desconstruída. Para isso, pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucautiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 1994, p. 208).

Para tanto, Lauretis esclarece, em linhas gerais, que gênero seria uma representação com implicações concretas ou reais na vida material cotidiana das pessoas e na formação de sua subjetividade. E esses conceitos assimilados seriam uma construção social influenciada pela mídia, pela escola, pela comunidade intelectual, pelas práticas artísticas e, até mesmo, pelo feminismo.

Segundo a autora, essa atribuição de papéis ao homem e à mulher vem de relações pré-existentes ao indivíduo e tem como uma das conseqüências a geração de *status* e privilégios sociais a um, em detrimento de outro.

Sendo assim, o gênero é criado pelos indivíduos e nos indivíduos, mediado pelas práticas discursivas, e estando sujeito às pressões que os papéis socialmente esperados exercem em cada comunidade e época.

Portanto, partindo do pressuposto de que a diferença comportamental entre os sexos e as características ditas masculinas ou femininas são construções sociais, o fato de alguém ter nascido “macho” ou “fêmea” da espécie humana não implica necessariamente ser homem ou mulher em se tratando estritamente do contexto social. Por ser uma construção social e ligar-se às identidades culturais, o gênero encontra-se em freqüente processo de des-re-construção sob influência de cada sociedade e época. Outro questionamento lançado por Lauretis a partir de colocações de Wendy Hollway é:

o que irá persuadir as mulheres a investirem em outros posicionamentos, em outras fontes de poder capazes de alterar as relações de gênero, quando elas já assumiram a posição em questão (a da parte feminina do casal) exatamente porque tal posição já lhes garante, como mulheres, um certo poder relativo? (LAURETIS, 1994, p. 224).

Acreditamos que uma das razões seja a busca da identidade. É importante ressaltar que a identidade é constituída por diversos fatores como a linguagem, o corpo biológico, a história, a cultura, as interações com o outro, as representações sociais, os sistemas simbólicos, o gênero, entre outros. Todos esses fatores vão influenciar, em maior ou menor intensidade, no desenvolvimento da identidade de cada pessoa, notando que todos estão interagindo entre si e que a cultura é o pano de fundo desse processo. Enquanto um dos elementos constitutivos da identidade

das pessoas, a categoria de gênero também está sendo reformulada frente à chamada “crise de identidade” na pós-modernidade.

Neste trabalho, se tomará, como parâmetro, gênero enquanto categoria ligada à construção do masculino e do feminino em sentido cultural, o que implica uma condição social. Demonstra-se essa condição social através de diferenças de papéis ou funções atribuídas a mulheres e homens em uma dada sociedade. Não se deve, entretanto, confundir papéis sociais com a categoria de gênero, ainda que estejam relacionados entre si. Gênero é um dos componentes de que se constitui a identidade dos sujeitos, estabelecendo relações com outros elementos identitários como a classe social, a etnia, a cultura, a religião, dentre outros.

O entrecruzamento de estudos de gênero e literatura, principalmente em torno das questões relativas à mulher, favorece o surgimento de um profícuo campo de pesquisas. Assim, ocorreu o desenvolvimento de estudos em universidades e outras instituições de referência científica com o objetivo de compreender e explicar a invisibilidade atribuída historicamente às mulheres. Nesse sentido, formaram-se, nacional e internacionalmente, grupos de estudo sobre as questões de gênero e a produção de teorizações sobre o assunto.

No que diz respeito aos estudos de textos de autoria feminina, cresceu a importância de se considerar a influência do contexto social notadamente repressor em relação às mulheres. Assim, como atestam as palavras da pesquisadora Elódia Xavier, em *Tudo no feminino* (1991), a perspectiva social dos gêneros enriquece as análises literárias, visto que uma abordagem interdisciplinar de qualquer objeto de estudo acrescenta novas dimensões a seu conhecimento.

No caso do Brasil, a aproximação dessas duas áreas vem-se consolidando de forma mais significativa desde meados de 1980. Nesse contexto, a criação, em

1986, do grupo de trabalho “A mulher na literatura”, ligado à Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - ANPOLL, demonstra a consolidação desse campo de estudos nas universidades brasileiras.

Algumas dessas pesquisas revelam que os indivíduos são ensinados, desde cedo, a ocupar “seus” lugares sociais, muitas vezes por práticas que passam despercebidas por terem sido culturalmente “naturalizadas”. No que diz respeito à conceituação de gênero, adotaremos nesta abordagem a proposta de que os sujeitos estão em um processo no qual a cultura influencia na construção dos papéis sociais e da identidade de homens e mulheres.

2.2.2 O papel da crítica feminista

Nos últimos vinte anos, um dos fenômenos mais notáveis no âmbito dos estudos universitários é o crescente interesse pelas pesquisas do mundo feminino, tal como ele se revela no registro histórico e/ou literário do passado, ou como pode ser captado, fragmentadamente, na literatura feminina do presente. O porquê desse interesse é evidente. Tais pesquisas se multiplicaram empenhadas em descobrir, por um lado, o que as *mulheres de ontem* pensavam e diziam delas próprias, contrariando o que a sociedade dizia ou lhes exigia. E, por outro lado, o que as *mulheres de hoje*, através de sua escrita literária, revelam acerca do processo de auto-conscientização de sua condição feminina em um mundo em acelerada mutação.

Conforme observação de Maria Consuelo Cunha Campos, coube à crítica feminista uma investigação mais criteriosa quanto à participação feminina na História da Literatura, assim como a relevância concedida a obras de autoria de mulheres:

A análise do estabelecimento do cânone pela crítica feminista revela o desprezo sistemático pela contribuição da mulher, marcado pela exclusão de escritoras em geral ou de determinadas escritoras; (...) A predominância do elemento masculino no cânone ocidental dá-se como resultado da assimetria social entre os dois sexos e como decorrência de uma ideologia sexista, enquanto propagadora do papel tradicional da mulher. Compete à crítica feminista equacionar alternativas para desfazer essa predominância, e, ao mesmo tempo, propor atitudes críticas ao cânone vigente (CAMPOS, 1992, p. 115-116).

Assim, a década de 1970 caracterizou-se pela busca de uma metodologia que fornecesse ferramentas teóricas à crítica feminista para atingir seus objetivos e avaliar seu objeto de estudo.

De acordo com Elaine Showalter (1994), existem duas formas de crítica feminista. A primeira seria a *ideológica*, que diz respeito à mulher como leitora e oferece interpretações feministas de obras que levam em consideração as imagens e os estereótipos das mulheres na literatura. A outra forma seria a *revisionista*, que questiona modelos conceituais já existentes estruturados a partir de “teorias críticas masculinas” (teorias baseadas unicamente na experiência de autores), e busca resgatar o trabalho de escritoras esquecidas ou silenciadas pelo cânone, tradicionalmente valorizador de obras de autoria masculina.

Com a percepção de que o estudo sobre uma literatura de autoria feminina deveria se apoiar em uma produção de teorias escritas por mulheres, a partir da década de 1980, a escritora pontua que “a crítica feminista mudou gradualmente seu foco das leituras revisionistas para uma investigação consistente da literatura feita por mulheres” (SHOWALTER, 1994, p. 29). Assim, em uma primeira fase, pregava-se o entendimento da mulher como escritora e leitora com atitudes e pensamentos diferenciados do masculino a respeito da experiência literária.

Nesse momento, o gênero foi usado como uma categoria mais apropriada e mais abrangente do que simplesmente sinônimo de *sexo feminino*, com o objetivo de evidenciar a situação das mulheres em todos os níveis: econômico, político, social,

etc. O interesse fundamental estava voltado para a condição feminina na sociedade ocidental: sua submissão, a violência que sofria e o contexto cultural que favorecia tal situação.

A segunda fase, batizada por Showalter como *ginocrítica*, tem como base apenas os paradigmas femininos, buscando sua temática e enredo. Na verdade, a crítica feminista continua com o seu principal objetivo: o que caracteriza a escrita feminina.

Ver os escritos femininos como assunto principal força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a redefinir a natureza do problema teórico com o qual deparamos. Não é mais o dilema ideológico de reconciliar pluralismos revisionistas, mas a questão essencial da diferença. Como podemos considerar as mulheres como grupo literário distinto? Qual a diferença nos escritos das mulheres? (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Dentro dessa perspectiva da *diferença*, surgem duas correntes epistemológicas: a linha francesa, vinculada à psicanálise, e a linha anglo-saxônica, que privilegia as experiências culturais de leitoras e/ou autoras nos discursos de representação.

Influenciada pela Teoria da Desconstrução de Jacques Derrida e pela psicanálise de Jacques Lacan, a crítica francesa trabalha no sentido da identificação de uma possível subjetividade feminina, por meio do conceito de *différance* (a diferença da escrita feminina estaria situada na psique da autora e na relação do gênero com o processo criativo) e em busca da definição de uma *écriture féminine*. Esse termo foi cunhado e introduzido nos meios crítico-literários europeus pela francesa Hélène Cixous que o definia como escrita do corpo pela mulher. A idéia foi considerada revolucionária, pois sugeria que a escrita feminina seguia parâmetros análogos à sexualidade feminina, sendo ambas múltiplas, difusas e não centradas.

Já a corrente anglo-saxônica denuncia os aspectos arbitrários das representações da imagem feminina na tradição literária e tem como compromisso a

denúncia da ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional. Também propõe o desenvolvimento de uma arqueologia literária que tem como propósito resgatar trabalhos de mulheres silenciados ou excluídos da História da Literatura.

Na atualidade, as teorias da escrita das mulheres se apóiam em quatro modelos de diferença: *biológico*, *lingüístico*, *psicanalítico* e *cultural*. Cada um representa uma tentativa de definir e diferenciar as particularidades da mulher escritora e seus textos. Cada modelo constitui também um segmento teórico da crítica feminista ginocêntrica, com seus textos, estilos e métodos próprios, com idéias que se sobrepõem e se complementam.

No entanto, a teoria baseada na cultura da mulher revela-se um modelo mais adequado para se basear a análise desses estudos, pois incorpora as idéias a respeito do corpo, da linguagem e da psique feminina e as interpreta em relação a contextos sociais nos quais elas ocorrem. Uma vez que as práticas por meio das quais as mulheres conceptualizam seus corpos, suas funções sexuais e reprodutivas, a temática de seus textos e a forma de expressá-las sofrem a influência do ambiente cultural no qual acontecem. Há que se considerar também que essa teoria reconhece a existência de diferenças internas entre as mulheres escritoras, a saber: classe social, raça, nacionalidade e história são determinantes literários tão significativos quanto gênero.

Em “A crítica feminista no território selvagem”, Showalter retoma um diagrama proposto pelos antropólogos Shirley e Edwin Ardener para analisar a cultura segundo gênero, e percebe que esses teóricos usaram duas esferas em sobreposição para ilustrar os papéis, as atividades, os comportamentos e os gostos considerados apropriados para os homens e para as mulheres. Dessa forma, há uma parte comum aos dois círculos e uma outra pequena área tanto da esfera

masculina quanto da feminina acessível apenas a cada um dos grupos. Para algumas críticas feministas, o espaço feminino externo à esfera dominante (masculina) é considerado a zona selvagem, “(...) o lugar de uma crítica, uma teoria e uma arte genuinamente centradas na mulher, cujo projeto comum seja trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar” (SHOWALTER, 1994, p. 48-49).

Conforme também enfatiza Showalter, a zona selvagem constitui o espaço para a escrita feminina fora do universo patriarcal, onde a mulher se lança para a auto-descoberta.

A escritora/heroína, frequentemente guiada por outra mulher, viaja para o “país natal” do desejo liberado e da autenticidade feminina; cruzar para o outro lado do espelho, como Alice no País das Maravilhas, é geralmente um símbolo da passagem (SHOWALTER, 1994, p. 49).

E é exatamente nesse contexto que a trajetória da personagem anônima de *Mulher no espelho* se encaixa, a descoberta de si, pela via especular, no momento em que decide romper com os limites do patriarcado.

3. RELAÇÕES ESPECULARES

A referência ao espelho nas obras de autoria feminina poderia fazer apelo a um senso comum que costuma associar a mulher à vaidade. Vemos, porém, que o recurso ao espelho se dá, na verdade, como um impulso investigatório e um desejo de autoconhecimento.

No caso de *Mulher no espelho*, já a partir do título, configura-se essa busca identitária que se desenvolve através da análise do passado da protagonista, da sua percepção de uma divisão espacial segundo gênero e da constatação de uma

hierarquia sexual. É também diante do espelho, que ela (re)descobre seu corpo e antevê novos e múltiplos caminhos.

3.1 O espaço da mulher

Em *Mulher no espelho*, a protagonista, ao investigar seu passado em busca do autoconhecimento e de uma redefinição identitária, percorre vários espaços, desde o colo dos pais e da ama até a sua atual residência e, finalmente, o contato com a rua. Podemos perceber que a análise desses espaços resulta em uma valorização que vai além de sua classificação como simples cenários.

Ao focalizar sua infância, em um primeiro momento, a protagonista percebe-se pertencente a um território e com grande liberdade para ocupá-lo.

Quando eu era muito pequena, habitava livremente o colo de meu pai. O colo de minha mãe era meu. O colo de minha ama não tinha metade. Espaços plenos, sem divisões, nem fronteiras. O quintal também era pleno. E livre (CUNHA, 1985, p. 59).

Por meio de uma das lembranças da personagem, tomamos conhecimento de sua dificuldade em lidar com o nascimento do irmão. Apesar de se descrever como uma menina meiga - “Eu, boa menina, obediente, os amigos de meus pais me gabavam” (CUNHA, 1985, p. 9) – a personagem se sente preterida quando a atenção de todos está prioritariamente voltada para o irmãozinho que acabou de chegar. Antes, todos os cuidados dos pais e da ama eram reservados a ela. “*Você não podia ficar contente. Ele tomou o colo que até então era somente seu*” (CUNHA, 1985, p. 10).

Como vemos, o nascimento do irmão não provoca apenas a perda do colo da mãe, da ama e do pai. O irmão ganha regalias não apenas porque é o caçula, mas também porque é homem, e o pai desejava um filho do sexo masculino. Outra consequência é o deslocamento da personagem no espaço físico da casa, como

vemos na seguinte passagem. “(...) Afastaram a minha cama, que ficava ao lado da cama dos meus pais. Deslocaram-me para o canto extremo do quarto” (CUNHA, 1985, p. 61). Podemos perceber que o percurso espacial se dá do centro para a margem. O berço do irmão no quarto desloca a cama da menina, que fica relegada ao canto do aposento, o que é interpretado pela “mulher que me escreve” como expulsão. “*A partir daí começa a sua expulsão: Do quarto e do colo. Você desejava matar seu irmão*” (CUNHA, 1985, p. 62).

Diante dessa situação, “a mulher que me escreve” insinua que a vontade da personagem seria furar o órgão genital do irmão. É sintomático quando ela quebra o elefantinho do irmão, uma vez que a tromba remete a um símbolo fálico, mas a protagonista tenta justificar sua atitude: “Eu brincava com meu irmão e quando me zangava, logo me arrependia. Mas uma vez, ele quebrou a minha boneca de louça. (...) então eu quebrei o elefantinho de meu irmão. De propósito, na frente dele” (CUNHA, 1985, p. 10).

Sentindo-se inadaptada a essa situação, a protagonista de *Mulher no espelho* protesta, mas tem suas reivindicações menosprezadas. Tal situação pode ser constatada quando, ao ter a boneca quebrada pelo irmão, o pai não lhe dá atenção: “Fiz queixa a meu pai, seu irmão é pequeno, não sabe o que faz” (CUNHA, 1985, p. 10).

Analisando o contexto histórico, a narrativa é ambientada na década de 1970, notamos que era legítimo aos homens a autoridade não apenas nas decisões que envolviam situações da casa, mas também o poder sobre as mulheres, já que eles eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos, como vemos na seguinte passagem: “Meu pai era um homem do interior, filho de coronel dono de

terras, acostumado a mandar, chicote na mão, espora nos pés, ele também por criação e temperamento sabia fazer-se obedecer” (CUNHA, 1985, p. 51).

Em um “universo de leis invioláveis”, a fala da personagem denota uma aceitação, desde pequena, do espaço relegado à mulher. Um espaço restrito, de extrema submissão. O comportamento da personagem se adequa ao contexto social naquele período, no qual a mulher era definida a partir dos papéis femininos tradicionais – ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido – e de características atribuídas à feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura, como ela própria revela: “Se eu fizesse questão, mandaria eu (no irmão). Se eu fizesse questão e se meu pai deixasse, bem entendido. Mas um homem é um homem e a mulher deve saber o seu espaço”. (CUNHA, 1985, p. 15).

No livro de Helena Parente Cunha, o pai condensa os significados e reflexos da sociedade patriarcal. E a personagem estabelece com a figura paterna uma relação de amor e ódio, quando diz: “Um pai muito grande para os meus olhos pequenos. (...) Não levantava a cabeça para falar com ele. Se ele não se abaixasse até o meu temor, eu não veria a ruga que se afundava no meio de sua testa” (CUNHA, 1985, p. 15).

Quanto à mãe, esta é apresentada com um comportamento distante em relação à protagonista, principalmente após o nascimento do segundo filho. Nessa época, a ama, uma empregada negra, é a pessoa que ampara a personagem em momentos de angústia nos quais ela sente necessidade de proteção. No entanto, a protagonista afirma amar a mãe e tê-la como paradigma de comportamento. Tais atitudes, porém, são desmitificadas pela “mulher que me escreve”, que relata os “verdadeiros” sentimentos dela.

Aprendi a agir como ajo com minha mãe. Minha mãe viúva, que eu amo e admiro. A sua voz pouca e leve. O seu silêncio denso. O altíssimo silêncio seu.
Se você assumiu um comportamento semelhante ao de sua mãe, isto se deve a um desejo de se identificar com ela, um modo que você encontrou em criança para estar com seu pai. Você diz que ama sua mãe e, no entanto, não a visita nunca nem a recebe em casa, apesar de morarem tão perto (CUNHA, 1985, p. 24-25).

Além disso, o exemplo, vindo da mãe, também é de submissão, silêncio, resignação. Silêncio que pode ser traduzido em aceitação de ordens, em um ambiente que determinava a dimensão de mundo da personagem e descrito como: “A casa de meu pai, abrigo certo, minha dimensão de mundo” (CUNHA, 1985, p. 21).
A respeito da mãe e de sua influência, ela diz:

Ali minha mãe se inscrevia, em silêncios e sussurros. Às vezes, quando meu pai não estava em casa, eu a ouvia cantar, em voz baixa, suspiros e olhar perdido” (CUNHA, 1985, p. 21).

Minha mãe limpava os sapatos de meu pai e não se impacientava (CUNHA, 1985, p. 23)

Aceito e acolho, refugiada em não fazer perguntas. Aceitei meu pai com a boca em linha reta. Com a boca esvaziada de porquês, aceito meu marido e meus filhos. Aprendi a agir como ajo com minha mãe (CUNHA, 1985, p. 24).

Ainda no contexto da narrativa, havia uma clara definição da distribuição de papéis entre homens e mulheres. Tarefas domésticas como cozinhar, lavar, passar, cuidar dos filhos e limpar a casa eram considerados deveres exclusivamente femininos. O que competia aos homens era o trabalho fora de casa, atividade remunerada para o sustento da família. De acordo com Mary Del Priori (2000), o destino natural das mulheres era ser mãe, esposa e dona de casa, uma ideologia ainda herdada dos Anos Dourados da década de 1950. Em suas palavras: “A vocação prioritária para a maternidade e a vida doméstica seriam marcas de feminilidade, enquanto a iniciativa, a participação no mercado de trabalho, a força e o espírito de aventura definiram a masculinidade” (PRIORI, 2000, p. 609-610). Assim

também conclui Simone de Beauvoir a respeito das expectativas sociais diferenciadas em relação ao masculino e ao feminino. Segundo a autora, as convenções sociais prevêm para o masculino a transcendência, ou seja, a atividade, a ultrapassagem de limites; enquanto que para as mulheres estaria prevista a imanência: a passividade e a manutenção do estabelecido (BEAUVOIR, 1980).

A outra mulher, a ama, também sofre o cerceamento do seu espaço. Nesse caso, à questão de gênero alia-se a questão de classe e, sendo a ama apenas a empregada da casa, não parente, por todas essas razões, se vê obstaculizada em sua liberdade. Ela sofre restrições para freqüentar os lugares que diziam respeito a sua crença, e para cumprir os ritos da religião que professava. E sofre, como atestam as lembranças da protagonista:

Quando tinha festa da Mãe d'Água, meu pai não deixava eu ir à praia com a minha ama. Bem em frente ao portão, eu via as baianas passando, vestidas de branco, anáguas engomadas, colares de muitas contas coloridas, torço na cabeça. Elas levavam flores e presentes. Por quê? A minha ama olhava, olhar perdido nas ondas do mar. Quem é Iemanjá? Quem é Oxum? Venha pra dentro, anjinho. Mas a minha ama não arredava o pé do portão, olhar perdido nas ondas do mar (CUNHA, 1985, p. 61).

Vista como local de cerceamento, a casa da infância não traz boas recordações à protagonista. Ela diz sentir até náusea quando passa perto da antiga morada. A náusea se dá, conforme fala d'"a mulher que me escreve" pelos "pequenos anseios" não atendidos, pois, apesar da resignação, ficou a lembrança desagradável da repressão.

Hoje de manhã precisei ir ao Rio Vermelho. Passei pela casa onde eu nasci, onde cresci, onde vivi a minha infância, a minha adolescência, a primeira juventude. Olho para a minha antiga casa, hoje quase em ruínas. Afirmar que não me emociono, é falso. Sinto um nó na garganta, gástura, respiro fundo, procuro vencer a vontade de vomitar (CUNHA, 1985, p. 79).

Todas as vezes em que você passa pela casa da sua infância, você não pode sentir saudades daquele tempo. Você só pode ter muita vontade de vomitar. E sabe por quê? A revolta reprimida. O nojo de uma estrutura familiar completamente insensível aos seus pequenos anseios, os minúsculos sonhos (CUNHA, 1985, p. 83).

O espaço da casa atual da personagem é um reflexo da casa do Rio Vermelho e repete a sua desarmonia. Os filhos apresentam problemas de comportamento com os quais a personagem não sabe lidar, uma vez que durante a infância ela só aprendeu a obedecer sem questionar. Na passagem a seguir, “a mulher que me escreve” comenta sobre a situação dos filhos da personagem em tom de crítica, enfatizando a postura submissa da protagonista. Ela descreve a situação limite de cada um dos filhos da personagem e ressalta que eles se comportam dessa maneira porque o pai não se importa e a mãe não tem autoridade suficiente perante eles. Para ela, o autoritarismo do pai não se faz presente na hora de educar os filhos e cria-se uma lacuna que a mãe também não ocupa, porque não se sente com autoridade para tanto.

O mais velho já foi preso uma vez, por causa de droga. O do meio é homossexual e uma vez quis trazer o amiguinho para morar com ele na própria casa. O mais novo, quando vem dormir em casa, chega tão embriagado que dificilmente encontra o caminho da cama e amanhece atirado no chão, em qualquer canto. (...) Os seus filhos estão perdidos. O pai não tem força moral sobre eles. A mãe nunca soube se impor. Você se mostra tão fraca e impotente que seus filhos não a levam a sério. Você fracassou. Seus filhos estão perdidos (CUNHA, 1985, p. 89).

A ausência de autoridade vem da anulação da personagem. Ela se sujeita a abrir mão de seus desejos, suas vontades. Limita seu espaço ao corpo, um corpo ao qual ela nem sequer permite o prazer pleno, como admite: “Despojei-me de todas as vontades, despi-me de todo e qualquer pedaço de sonho, (...) limitei o meu espaço

às linhas que riscam o meu contorno magro, onde está a minha culpa?” (CUNHA, 1985, p. 91).

Na obra, a liberdade sempre foi associada à frequência aos espaços externos. Na infância, esse local era o quintal: “O quintal também era pleno. E livre” (CUNHA, 1985, p. 59). Já na fase adulta, ela começa a explorar outros espaços que vão proporcionar-lhe plenitude e pertencimento e, em determinado momento da narrativa, a rua é um desses locais.

É dia de Carnaval, período em que pessoas usam fantasias para se tornarem aquilo que gostariam de ser e deixam cair as máscaras para, então, revelarem o que realmente são. Por isso é sintomático que a decisão sobre a mudança de comportamento da personagem ocorra nesse contexto. Além disso, lembremo-nos que a trama se passa na Bahia, onde a comemoração do Carnaval e os trios elétricos têm grande relevância. A protagonista relata que por muitas vezes fora impedida pelo pai de participar dessa festa, cujo apelo mostra-se irresistível.

(...) eu vou descer, máscara sobre a máscara do rosto, vestido solto improvisando mortalha, vou? não vou? por que nunca fui? por que não ir ? A multidão comprimida no Campo Grande, o cheiro de suor e urina e lança-perfume, o trio elétrico numa onda alucinante me envolvendo no movimento, móvel, mas parado no mesmo lugar, um braço de homem em volta da minha cintura, reajo, mas não consigo me afastar, a onda de gente mais densa, eu não deveria ter vindo, tire a máscara, mostre o seu rosto, quem é você? Quem sou eu? por que estou empilhada em meio ao povo? (CUNHA, 1985, p. 101).

É novamente no período do Carnaval que ela descobre novos espaços, até mesmo na própria casa, e aproveita a liberdade dentro dos espaços vazios, nos quais não se sente deslocada. Em vários momentos da obra, os espaços vazios revelam-se espaços de construção e investigação sobre a própria personalidade, é quando as máscaras caem e se investiga o verdadeiro rosto.

Sábado de Carnaval. Estou sozinha dentro de minha casa. (...) Posso habitar o espaço do meu espaço. (...) Esta janela não é a janela do meu quarto, na casa de

meu pai. É a janela do meu canto, no apartamento de meu marido. Esta janela me abre ao que se fecha. Como a outra. São a mesma janela. Esta, no sétimo andar de um edifício de apartamentos, na Vitória. Aquela, no sobrado do Rio Vermelho. Os barulhos se modificaram, mas são o mesmo barulho desconhecido de coisas que se encontram, num tempo sem relógios nem data (CUNHA, 1985, p. 93).

Avançando nesse processo de autoconhecimento, há um ponto da narrativa em que a personagem decide mudar radicalmente de uma postura submissa para a de alguém ativo, como abordaremos mais amplamente no último subcapítulo dessa dissertação. Cabe aqui, entretanto, ressaltar que, com essa reviravolta, a protagonista explora melhor os espaços, sejam os internos, sejam os externos.

Contemporaneamente, ela pensa em se separar do marido, mesmo sabendo que essa decisão libertária implica aspectos desafiadores.

Outras obras da época também trazem esse tema, como, por exemplo, *O inventário das cinzas*, no qual Rachel Jardim, em uma passagem, deixa entrever essa outra face da influência de idéias novas, atraentes e libertárias que circulavam, principalmente entre a elite intelectual a partir da década de 1960, influenciadas pelo movimento feminista.

Para mim, romper o casamento significou precipitar-me de cabeça no vazio. Procurei emprego. Até então nunca tinha considerado a possibilidade de me sustentar. Resolvi emagrecer para fixar minha postura de velha. Estou, agora, com o corpo que terei quando velha: cinqüenta quilos, apenas dois a mais do que meu peso na mocidade. Alimento-me com reserva, cultivo o prazer de esboçar a magra versão óssea da figura que começa a caminhar para suas cinzas (JARDIM, 1984, p. 47).

Na prática, isso significava para as mulheres deixar a confortável condição de apêndice econômico, a segurança psicológica de um lar, e partir para a arriscada aventura da experimentação existencial, que se podia traduzir na busca de uma profissão, em novas relações, ou, às vezes, em um mergulho na solidão. É o impacto desses mergulhos que Rachel Jardim aborda de forma patente em *O penhoar chinês* (1985), no qual constrói e defende uma verdadeira teoria da

feminilidade à maneira mineira. Ali a mulher é sinônimo de calma, ponderação, introspecção, delicadeza, qualidades que vão sendo metaforizadas pelos desenhos configurados nos riscos de um bordado da peça de vestuário, o penhoar chinês. Em termos ideológicos, o romance reafirma as limitações femininas diante do mundo público dos homens.

É neste contexto que surge, em *Mulher no espelho*, a mulher-personagem, consciente de sua situação, mas inoperante; que reconhece que deve mudar, mas que tem dificuldade para se livrar do casamento e para se fazer entender pelo marido. Por trás do comportamento aparentemente conformado da mulher, que cuida dos filhos e do marido, pesa a amargura da vida conjugal e íntima mal resolvida, que a protagonista explica da seguinte forma: “É por muito amar que eu me divido entre meu marido e meus três filhos. Cada qual me disputando um do outro. Amar é também fazer doer e sangrar”. (...) Eu simplesmente entendo. Meu marido me absorve” (CUNHA, 1985, p. 25-26). Mas a decisão da mudança já está tomada e ela começa a planejar sua transformação:

Por onde começarei? Vestindo um dos meus vestidos provocantes e sofisticados? Ou preferindo uma calça blue jeans? Dos meus raros amigos e conhecidos, quem procuro primeiro? Devo tentar um emprego? É verdade que não preciso trabalhar para viver, nem quero uma pensão do meu marido, graças à herança de meu pai (...) (CUNHA, 1985, p. 112).

Nessa circunstância, vê-se a independência financeira garantindo espaço e autonomia para a personagem. Ou seja, a detenção de determinado poder aquisitivo garantia certas liberdades até mesmo às mulheres que tinham a vida social limitada pelos costumes da época. Vale ressaltar, porém, que naquele contexto, a autonomia feminina mencionada constitui uma exceção. É em virtude da herança paterna que a personagem tem sua sobrevivência assegurada, independentemente dos recursos

do marido, e pode por um fim às exigências sociais que a oprimem. Vejamos como a protagonista desabafa:

Na verdade, estou saturada de 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 (CUNHA, 1985, p. 116).

Como podemos perceber, a sexualidade constitui outro símbolo/sintoma do percurso de conquista da liberdade no espaço social. Essa nova postura pode ser considerada a superação de um obstáculo porque, no contexto em que a personagem foi criada, “a virgindade era vista como um selo de garantia de honra e pureza feminina” (PRIORI, 2000, p. 614). O valor atribuído a essas qualidades favorecia o controle social sobre a sexualidade das mulheres, privilegiando, assim, uma situação de hegemonia do poder masculino nas relações estabelecidas entre homens e mulheres. “Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional” (PRIORI, 2000, p. 608-609).

A sexualidade reacesa se reflete principalmente no desejo da freqüência a novos espaços. Ansiosa por conhecer novas pessoas, nesses lugares a personagem usufruirá da liberdade tão almejada na época de criança - “Freqüentar ambientes que nunca freqüentei, meios de intelectuais e artistas, onde talvez alguém se interesse pelos meus escritos, tantos anos escondidos” (CUNHA, 1985, p. 117), a personagem mostra-se esperançosa também em relação a sua expressão como sujeito, simbolizada aqui, pela escritura. A fala a seguir intensifica essa vontade extrema de sair de casa e se livrar das amarras colocadas pelo marido. “Quero sair das paredes do apartamento. Sei que desejo partir em busca de novas experiências. Fêmea e ávida” (CUNHA, 1985, p. 117).

O desejo de freqüentar novos espaços acaba tendo um reflexo imediato no novo despertar do corpo: ir além da repressão imposta pela sociedade da época e seus costumes cerceadores das vivências sociais femininas, e ela diz: “O meu corpo ilimitado e demovido desemboca em rios imprevistos, transpõe barreiras insuspeitadas” (CUNHA, 1985, p. 146).

Outro reflexo desse novo comportamento pode ser detectado nos questionamentos que giram em torno da identidade. Ela começa a se perguntar sobre o lugar ao qual ela realmente pertence: “Mas onde é meu lugar? Nas salas com lustres de cristal, estatuetas de Sèvres, prataria portuguesa, (...) Ou no caminhar da noite, dentro do traçado mais forte, marcado pelo som dos atabaques e do agogô?” (CUNHA, 1985, p. 144).

Mas a própria personagem se afirma múltipla, revelando seu potencial para seguir em várias direções. E, contraditoriamente ao que lhe fora passado, a cultura negra acaba lhe oferecendo caminhos para que ela se liberte dos pré-conceitos em que fora criada. Inicialmente motivada a encontrar uma nova identidade e um território de pertencimento, vemos que a protagonista obtém um resultado bem mais amplo: ela caminha para a constatação da viabilidade de uma identidade múltipla que não se sentirá deslocada em sua nova realidade pluri-espacial.

Eu caibo em muitos limites, transbordo em muitas direções. A luz emanada dos lustres de cristal enche a minha cabeça de pingentes, embrulha as minhas palavras em papel celofane. O ritmo selvagem me solta de antigos cordões, me desprende de outras cadeias. Aos poucos, vou desatando um nó, desamarrando um laço, depois as malhas da rede por fim me livro de todas as correntes (CUNHA, 1985, p. 144).

3. 2 O espelho: oposições e descobertas

“Somos todos a Madrasta, em busca de uma bela imagem...”. Assim Rubem Alves (2002) finaliza o conto “A madrasta e o espelho”, de *O retorno e o terno....*,

quebrando a fantasia da história original ao substituir o *happy end* por uma constatação que põe em evidência um dos mais condenados sentimentos humanos, a vaidade. “Ah! Você acha que isso é bobagem, que espelhos são inofensivos objetos de vidro, frios e imóveis, que nada fazem além de refletir imagens. Pois é justo aí que está o seu abismo: em seu poder de refletir” (ALVES, 2002, p. 19).

Objeto recorrente em diversas histórias da literatura universal, em *Branca de Neve e os sete anões*, o espelho constitui a via e a forma através da qual a Madrasta tem sempre a confirmação de que ela é a mais bela das mulheres. No entanto, como observa Rubem Alves, quando acontece o contrário, “(...) a bela imagem se metamorfoseia em imagem feia, viramos bruxa e feiticeiros do mal. Quebramos o espelho e o veneno transborda do corpo...” (ALVES, 2002, p. 21).

A obsessão pela beleza da própria imagem é também o tema do mito de Narciso, que descreve a tragédia de um homem que se apaixonou pelo seu reflexo na fonte. E, como esse não podia se transformar em posse e desaparecia sempre que seus dedos tocavam a superfície da água, Narciso morreu de um amor impossível.

Em *Mulher no espelho*, a figura especular evoca oposições e binarismos: “Imagens às avessas, no frente a frente do espelho. Averso. O avesso é igual ao lado contrário” (CUNHA, 1985, p. 14). Um exemplo é a associação do negativo à mulher e do positivo ao homem, representados, respectivamente pela personagem principal e pelo seu irmão, como vemos nas seguintes passagens: “Mas um homem é um homem e a mulher deve saber o seu espaço” (CUNHA, 1985, p. 15). “É verdade que o meu pai havia querido um menino quando eu nasci, em vez de menina” (CUNHA, 1985, p. 59).

Outro embate detectável é o étnico, entre negros e brancos, representado, no livro, pela diversidade religiosa. Em uma região de conhecido sincretismo religioso, a Bahia, a personagem depara-se, ao contrário, com a oposição entre o candomblé (religião dos negros) e o catolicismo (religião dos brancos). Assim, como os negros não pertenciam ao mundo ordenado do pai da personagem, conforme ela mesma afirma, o contato com pessoas negras e suas tradições era condenado pelo dono da casa.

Naquele tempo, na casa de meu pai, era feio se falar, era feio se pensar em candomblé, coisa em que branco não se mete (CUNHA, 1985, p. 145).
Eu estudava no colégio das freiras. Lá eu me vestia de anjo e acompanhava procissão, em companhia das outras meninas, camisolão branco de cetim muito lustroso, as asas presas nas costas, uma estrela prateada acima da testa (CUNHA, 1985, p. 81).

No entanto, essa atitude do pai incorre em uma incoerência. Na sua família está presente a mistura de raças, pois a própria protagonista afirma que a cor da sua pele não é completamente branca: “Mas painho, eu não sou branca, eu sou morena. Cale esta boca, menina” (CUNHA, 1985, p. 145). Em outra passagem, a protagonista volta a se questionar, percebendo uma contradição entre o comportamento que lhe impuseram e suas origens. Esse é mais um ponto que a leva a investigar sua identidade: “Ao som de quais tambores começou a correr o meu sangue” (CUNHA, 1985, p. 146), em uma alusão à ascendência de seus avós e conseqüentemente à origem de toda a família, o que leva a personagem a se perguntar “Onde é o meu lugar” (CUNHA, 1985, p. 147), uma vez que o conflito é claro entre a cor da pele da menina e o comportamento racista do pai.

No entanto, a dicotomia mais forte é a que se constrói entre a protagonista (mulher anônima) e sua antagonista (“a mulher que me escreve”). Como direito e avesso, à protagonista são atribuídas características de recato e culpa, enquanto “a mulher que me escreve” é descrita como sexualmente liberada. Desde a infância, há

uma nítida diferença de comportamento entre as duas, que apresentam posturas opostas diante da mesma situação. Por ocasião de um castigo aplicado pelo pai, enquanto a protagonista se submete à ordem dada, a “mulher que me escreve”, na mesma situação, desobedece ao pai e foge.

(...) Fiquei de castigo, presa no sótão. Minha ama ia me ver, anjinho, não teime, viu? (...) não queria ficar sozinha, assoe o seu nariz, ela me olhando olhos cheios de lágrimas, não teime mais com painho. Eu estava arrependida, não devia ter quebrado o elefantezinho de meu irmão pequeno (CUNHA, 1985, p. 10-11).
(...) A mulher que me escreve, quando era criança e o pai a deixava de castigo, fugia de casa, ia brincar na praia (CUNHA, 1985, p. 12).

Instaura-se, pois, uma crise identitária que será alimentada por esses binarismos ao longo da narrativa.

Quem é a mulher provocante no espelho? Não sou eu. Parece-se com ela, a mulher que me escreve. Continuo a dançar, no meu vestido vermelho, muito justo, muito decotado, aberto na perna, mal reconheço a imagem que me salta do espelho. É ela? Sou eu? Qual a verdadeira? (CUNHA, 1985, p. 37).

Dividida entre essas duas caracterizações e em busca do autoconhecimento, a personagem recorre ao espelho, especula, investiga.

O que existe atrás dos espelhos? O que está queimando além das imagens? Conseguirei ver claro no turbilhão de cascas, na voragem de invólucros? Na convergência divergente de faces? (CUNHA, 1985, p. 90).

Dessa forma, na obra de Helena Parente Cunha, o espelho constitui a via através da qual a personagem questiona a si própria e investiga as dissonâncias entre sua imagem “real” e a especular. Ao olhar o seu reflexo, ela se vê projetada em duas: a mulher submissa (personagem) e “a mulher que me escreve” (a consciência).

O espelho representa também uma válvula de escape para a protagonista. Acostumada a canalizar suas emoções para a introspecção, diante do espelho a personagem se diz capaz de extravasar totalmente nesse auto-exame solitário. “A

minha extroversão se canaliza em introversão. Posso explodir diante dos espelhos” (CUNHA, 1985, p. 67).

Ela também recorre ao espelho para se livrar do peso da culpa, materializada na obra pela presença de ratos imaginários que roem os pés da personagem. “Tento um espelho para me mostrar que os ratos são de mentira. Mas não há espelhos” (CUNHA, 1985, p. 13).

Sob a dupla identidade (a “real”, passiva; e a do espelho, rebelde), o recurso confessional constitui o caminho literário eleito por Helena Parente Cunha para narrar o conflito da protagonista consigo mesma em sua autodescoberta. E, em determinado momento, a protagonista diz: “Não desejo narrar a mulher que me escreve. Quero narrar a mim mesma somente” (CUNHA, 1985, p. 15). Mas quem é ela? Perseguindo obsessivamente a própria identidade, “a mulher que me escreve” descreve amarga e punitivamente a mulher que reflete: “*a heroína do fracasso cotidiano, do sofrimento anônimo, da miséria sem remédio*” (CUNHA, 1985, p. 15).

No entanto, a personagem reage diante desse contexto social opressivo. No evoluir da narrativa, a protagonista se percebe marcada pelo estigma de sua condição de sombra, neutralizada pela situação de superioridade do marido numa relação amorosa desigual e dolorosa, na qual ela se vê condenada à falta de amor, de comunicação e identidade.

Dividida, a personagem de *Mulher no espelho* busca, por meio de questionamentos de sua realidade, a condição de sujeito que lhe é tão constantemente negada em seu contexto social, no qual o destino da mulher é calcado na eterna reverência ao homem, representado, aqui, pelas figuras do pai e do marido. Pois, conforme afirma Cornelius Castoriadis, “o sujeito é essencialmente

aquele que faz perguntas e que se questiona, seja no plano teórico ou no que chamamos prático” (CASTORIADIS, 1999, p. 35).

Se a imagem refletida é a que o homem deseja para que os votos conjugais sejam cumpridos e nenhum conflito venha interferir no seu “cotidiano feliz”, causando a desordem e a mudança, é através do espelho que essa mulher pode, enfim, ter consciência da farsa do seu casamento, mudar sua perspectiva de vida e livrar-se da imagem que todos esperam que ela tenha.

Porém, essa mudança almejada não é fácil, visto que a condição inferiorizada da mulher diante do homem constitui uma situação social que perpassa os séculos e que se mostra extremamente conveniente aos seres do sexo oposto. É o que observa Virgínia Woolf ao comentar que a imagem (fragilizada) da mulher tem sido usada pelo homem como um artifício para reforçar sua (suposta) superioridade.

Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural (...). A visão no espelho é de suprema importância, pois insufla vitalidade, estimula o sistema nervoso. Retirem-na e o homem pode morrer, como o viciado em drogas privado de sua cocaína (WOOLF, 2004, p. 42-43).

Mas, apesar da tradição patriarcalista continuar a definir a identidade feminina em termos do lar e da família, novas buscas geraram novos posicionamentos. Ao longo dos anos, as mulheres começaram a trabalhar, se emanciparam economicamente e não mais se adequam àquela definição identitária. Contemporaneamente, os movimentos feministas tornaram-se de importância primordial.

Assim, a busca das mulheres por espaço na sociedade, como também a de outros grupos excluídos da esfera dominante, representou uma tendência de foco também dos estudos acadêmicos nos últimos anos. Citando Edward Said, por exemplo, Heloísa Buarque de Hollanda (1994) diz que os estudos feministas, bem

como os estudos antiimperialistas e étnicos, proporcionaram uma mudança de perspectiva ao tomarem, como ponto inicial de suas análises, a realidade dos grupos marginalizados: mulheres, negros, homossexuais, povos colonizados, entre outros. Isso permitiu a esses segmentos o direito de voz e de representatividade nos domínios políticos e intelectuais dos quais, normalmente, viam-se excluídos, tendo suas realidades históricas deturpadas.

Ainda conforme Heloísa Buarque de Hollanda, a partir dos anos 1970, entra em evidência nos centros políticos e acadêmicos o debate em torno da questão da “alteridade”. No plano político e social, essas discussões ganham força a partir dos movimentos anticoloniais, étnicos, raciais, feministas, gays e ecológicos que se concretizam como grupos politizados emergentes. No plano acadêmico, os principais nomes do pós-estruturalismo – os franceses Michel Foucault, Deleuze, Roland Barthes, Jacques Derrida e Julia Kristeva - intensificam o discurso sobre a crise e o descentramento da noção de sujeito, introduzindo como temas centrais do debate acadêmico as idéias de marginalidade, alteridade e diferença. Enfim, um discurso condizente com as questões enfrentadas pelos grupos que começam a ter sua voz ouvida.

Uma vez que práticas sociais diferentes geram discursos diferentes, podemos perceber as questões em torno das protagonistas de narrativas de autoria feminina como um microcosmo de toda essa situação vivenciada por aqueles grupos sociais. Assim como no caso dos povos colonizados e dos demais segmentos marginalizados, o passado também adquire, nesses textos, uma importância vital, porque o dilaceramento das personagens normalmente tem base já na infância. O resgate memorialístico é, então, um dos caminhos para o auto-conhecimento. E o

retorno às origens faz parte da busca da identidade pulverizada em diferentes papéis sociais.

Também a psicanálise postula que o reconhecimento diante do espelho faz parte da evolução da psique humana. Para Jacques Lacan, essa fase corresponde à formação da identidade, que se dá entre os seis e os dezoito meses de idade, quando a criança encontra e reconhece sua imagem especular. Considera-se essa fase como um primeiro esboço do que será o Eu do indivíduo.

Para o psicanalista francês, o estágio do espelho seria uma fase simbólica para a criança do seu estar no mundo como indivíduo separado dos outros, mas existindo no meio deles. Ela vai conhecendo a si mesma por quem lhe fala, sendo representada auditivamente através do seu nome pronunciado pelo outro.

Essa análise memorialística através do espelho é o percurso que a protagonista de *Mulher no espelho* irá trilhar na tentativa de descoberta de sua verdadeira identidade. Recordando os acontecimentos de sua infância e o ambiente em que os fatos se desenrolaram, a personagem lembra-se de ter sido uma menina tímida, reclusa e bem comportada. “Da memória e dos espelhos, emerge um rosto. A menina-sem-sorriso, largo laço de fita no cabelo curto, no colo pequeno a boneca de louça quebrada. Eu, boa menina, obediente (CUNHA, 1985, p. 9).

Os fatos são resgatados pela personagem por meio da lembrança e dos espelhos, e, nessa passagem, vê-se que desde pequena a personagem se sente reprimida, obrigada a seguir as leis patriarcais instituídas. Para se desviar do curso das regras tidas como invioláveis, a protagonista recorre ao espelho para sentir uma liberdade impossível de ser usufruída no espaço familiar e social.

Além disso, de um posicionamento submisso e resignado, a postura da personagem se transforma em ódio derramado sobre o universo familiar que a cerca

e do qual tenta se libertar por rompimento violento, que terminará em remorso partilhado entre a protagonista e seu duplo.

No entanto, antes de trilhar o caminho para se livrar das amarras que lhe foram impostas pela sociedade patriarcal, a mulher anônima se deterá na remoção das máscaras, na tentativa de descobrir qual seu verdadeiro rosto.

(...) quem conhece quem, atrás das máscaras? quem conhece meu rosto atrás do meu rosto? que rosto se esconde atrás dos espelhos iluminados? que rosto se perde aquém dos espelhos apagados? eu vou descer, máscara sobre a máscara do rosto, vestido solto improvisando a mortalha, vou? não vou? (CUNHA, 1985, p. 101).

O uso simbólico de uma máscara pode ser entendido como um comportamento adotado pelos seres humanos para o enfrentamento das situações sociais. E a literatura de autoria feminina muitas vezes tematiza esse simbolismo. No conto “Persona”, por exemplo, Clarice Lispector (1999) fala sobre a trajetória do ser humano na constituição de sua máscara. “(...) Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. (...)” (LISPECTOR, 1999, p. 80). No entanto, a dificuldade dessa atitude comum ao ser humano não reside na constituição da máscara, e sim, no processo de perdê-la, conforme evidenciado em citação abaixo:

Se bem que pode acontecer uma coisa que me humilha contar. É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem com um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser (LISPECTOR, 1999, p. 80-81).

Diante da impossibilidade de se permanecer com o “disfarce”, a personagem se verá obrigada a enfrentar o mundo com a face nua, exposta, caso queira enfrentar a *via crucis* da descoberta do verdadeiro rosto. Assim, diante de um panorama de circunstâncias que levaram a protagonista de *Mulher no espelho* a um

estágio de infelicidade e insatisfação na vida pessoal e conjugal, acontece a percepção de questões que envolvem o corpo, cuja investigação inicia uma nova busca pela identidade.

Em determinados momentos, a personagem se buscava diante dos espelhos e, conforme afirmação dela própria, nessas situações de estar consigo mesma ela pulava para a outra margem, um outro lado imaginário em que ela podia ser outra pessoa, o outro lado do espelho em que ela vislumbrava a possibilidade de ser uma nova mulher, longe das amarras e dos símbolos da sociedade patriarcal.

Nos momentos em que estou realmente sozinha em casa, tranco-me no quarto, ligo o toca-discos e me ponho a dançar. (...) Gosto de vestir um dos meus vestidos proibidos, interditados por meu marido como indecentes. Sorrio cúmplice de mim mesma. Abaixo mais o decote. Cores em gritos, maquiagem especial. Nos olhos, muita sombra, muito rímel. Os cílios postiços. (...) Quem é a mulher provocante no espelho? (...) A que me olha do espelho, sorriso da outra margem? Ou a do lado de cá, boa dona de casa, esposa e mãe exemplar, discretamente vestida, num vestígio de pintura? (CUNHA, 1985, p. 37-38).

A sensação de liberdade obtida diante do espelho constitui um contraponto à repressão sexual vivida por ela. Os espelhos a fazem lançar-se a lugares imaginários e a sentir sensações pouco experimentadas. “Somente pelos espelhos se pronuncia a avidez do meu sexo, relegado à mudez e à ausência” (CUNHA, 1985, p. 39).

Assim, o corpo aparece como um domínio secreto, para o qual só o próprio indivíduo tem a chave, e cujo desvendamento é essencial na procura do auto-conhecimento, na investigação da feminilidade e na nova descoberta da sexualidade.

3.3 A mulher no espelho

“Nosso corpo nos pertence”. A passagem transcrita do texto de Elódia Xavier (2007, p.155) remete à década de 1970, época em que as feministas descobriram que podiam ser donas do próprio corpo e dele extrair prazer. “Foi uma enorme mudança, operada em muito pouco tempo, uma vez que até então eram raras as vozes que se insurgiam contra a dominação masculina neste terreno” (XAVIER, 2007, p. 155).

Com as mulheres rompendo o silêncio sobre o próprio corpo, é interessante observar que essa reivindicação de direito ao prazer acontece paralelamente à liberação sócio-existencial feminina, reafirmando o desejo de que a liberdade fosse conquistada em todos os planos.

Dada a importância que a temática sobre o corpo ganhou em teorias acadêmicas, especialmente na feminista, tornou-se relevante em estudos de narrativas de autoria feminina a investigação do tema também como um *locus* de inscrições sociais, políticas e culturais.

Michel Foucault, por exemplo, postulou a teoria do corpo disciplinado, em *Vigiar e Punir* (1987). A descoberta do corpo como objeto e alvo do poder levou o teórico francês à formulação de uma teoria geral do adestramento, no centro da qual reina a noção de docilidade, uma vez que, em qualquer sociedade, o corpo está constantemente inserido em instituições de poder que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Com o conceito dos corpos dóceis explicita o exercício do poder através da disciplina, que se vale de métodos que permitem o controle minucioso das operações corporais. A sujeição constante a essas forças estabelece uma relação de docilidade-utilidade.

Em *Mulher no espelho*, o corpo feminino se torna foco do controle do poder pela sociedade patriarcal, personalizada no pai e no marido da personagem, e esse

domínio marca o corpo externamente, determinando mecanismos disciplinares ditados pelo sexo masculino. “Em muitas coisas, meu marido se parece com meu pai. (...). A minha reação às exigências de meu pai, optar pela crescente docilidade” (CUNHA, 1985, p. 90).

No entanto, no decorrer da narrativa, a protagonista sairá desse estágio de obediência e submissão para um estágio de autonomia, iniciando um processo de redefinição identitária. Nessa fase, o corpo submisso cederá lugar ao corpo erotizado. O processo de erotização aguçará todos os sentidos da mulher, o que lhe permitirá viver sua sensualidade plenamente e buscar usufruir desse prazer. No entanto, até viver todas essas experiências, a personagem passa por uma profunda investigação de si mesma diante do espelho, através da qual se vê num desafio de desconstruir a antiga imagem de si mesma para dar lugar a um novo rosto. Conforme observações de Anthony Giddens (2002), o processo reflexivo do eu é perceptível no corpo, que constitui parte de um sistema de ação, e não um mero objeto passivo.

(...) A consciência do corpo é básica para captar a plenitude do momento, e envolve o monitoramento consciente dos fluxos sensoriais do ambiente, (...) Experimentar o corpo é uma maneira de tornar coerente o eu como um todo integrado, uma maneira de o indivíduo dizer ‘é aqui que vivo’ (GIDDENS, 2002, p. 76).

A imagem que a personagem tem de si, durante a maior parte da narrativa, é de que ela não é uma mulher bonita. Essa é uma percepção que tem início na adolescência em desacordo com a auto-imagem infantil. “(...) Menina bonitinha. Só desbonitei na magreza ossuda da adolescência” (CUNHA, 1985, p. 61). E os termos que ela usa para definir sua aparência são “cara de caixa vazia” e “boneca de papelão”. Ainda que falem a ela sobre sua beleza, tal afirmação parece-lhe falsa. Essa imagem negativa acarreta baixa auto-estima e é, provavelmente, um reflexo

das situações excludentes que a protagonista vivenciou quando criança, como perder o colo da mãe quando do nascimento do irmão, ter a cama deslocada para um canto no quarto dos pais em função disso, entre outras. Circunstâncias diante das quais ela teve que se submeter, acumulando uma revolta silenciosa.

Também, como ressaltado no trecho a seguir, percebe-se na adolescência da personagem, um descompasso temporal às colegas da sua idade, o que certamente acentua a imagem de deslocada que ela tem de si própria.

Eu era uma boneca de papelão. Coleccionava estampas do sabonete Eucalol, enquanto minhas colegas faziam álbuns de artistas de cinema. Enquanto elas queriam vestir suéteres modelantes de Lana Turner e tentavam pentear o cabelo em pajem como Verônica Lake, eu ainda tinha um vestido de marinheiro e trazia dois lacinhos de fita no cabelo. Minhas colegas copiavam letras de bolero e de fox, eu lia os livros de Monteiro Lobato (CUNHA, 1985, p. 43-44).

A discrepância das atitudes se vê nos objetos de interesse para coleção, na escolha literária e nas roupas que a mulher anônima ainda afirma usar, um figurino tipicamente infantil, enquanto suas colegas já tinham o interesse por uma aparência mais adulta e desejavam imitar a sensualidade das estrelas de cinema.

A autodepreciação da personagem na fase da adolescência é evidente. Em um período em que seu corpo passa por inúmeras transformações físicas, ganhando novos contornos, ainda que as novas formas sejam elogiadas pelos outros, a protagonista sente-se insegura e mostra suas dúvidas: “Muito de repente, sem que eu soubesse por quê, alguém me disse, menina, você é linda. Sem riso nem gargalhada. Brincadeira?” (CUNHA, 1985, p. 50).

Além do sentimento da ausência de beleza, a personagem vive em seu corpo a interdição do prazer. São os reflexos das limitações impostas pela sociedade patriarcal ao feminino que são assumidas por ela, levando-a a ver a sexualidade como algo proibido.

As muitas proibições que ela viveu quando menina eram regras ditadas pelo pai. Limites incorporados pela personagem em sua vida privada em contraponto ao que poderia ser vivido no espaço externo à casa. O quintal permitia à personagem uma liberdade da qual ela não podia usufruir dentro do espaço doméstico. Por esse motivo, em várias passagens de *Mulher no espelho*, os elementos externos são associados a sentimentos de libertação, como “as ondas do mar”, “o vento que vem do mar”, “o cheiro de fruta madura”, “o cheiro de manjeriço”, entre outros. Os elementos naturais proporcionam à personagem a vivência de novas experiências e sensações.

Debruçada na janela eu aspirava o cheiro morno que vinha da mangueira do quintal. O cheiro verde das mangas aconchegadas nos ramos. Frêmito desconhecido percorrendo todo o meu corpo, você tem o corpo muito bonito, eu vermelha de vergonha não gostava de ouvir as gracinhas dos rapazes. Ou gostava? Uma sensação boa de não ser boneca de papelão (CUNHA, 1985, p. 50).

Descrente de seus atrativos e dos olhares que já despertava, a personagem, quando adolescente, tentava a duras penas se furtar das manifestações da sexualidade, como percebido na seguinte afirmação da “mulher que me escreve”:
“*Você projetava no seu travesseiro o desejo de jovem fêmea no começo do cio. Por que negar?*” (CUNHA, 1985, p. 74-75).

Ainda que tentasse negar, até mesmo para si, as necessidades e vontades do corpo, a protagonista procurava vias de escape para vivenciar seus desejos. Seus confidentes eram o travesseiro e o diário, aos quais ela nomeou, respectivamente, de Johnny e Franky. Esses objetos acabavam por ocupar lugares de pessoas, uma vez que ela não tinha amigas a quem pudesse confidenciar suas experiências e sentimentos.

No entanto, a ausência de companhia e os momentos de solidão são transformados pela personagem em instantes de libertação. E esses encontros

consigo mesma acontecem geralmente diante do espelho, quando a nudez completa proporciona a investigação do corpo e a descoberta de novas sensações.

Tiro a roupa. A calça comprida cai sobre os meus pés inteiros. Tiro a blusa. Estou nua. Solidariamente nua, diante de mim mesma. Diante dos meus espelhos devassados, rasgando as direções do meu corpo. Sinto o arrepio bom que estremece o meu sexo e me sobe até às narinas palpitantes. Nua diante dos meus espelhos. Mas por que 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, 1985, p. 108).

Apesar da liberdade que a personagem se permite sentir em determinados momentos, a imagem no espelho continua a ser um reflexo das interdições paternas na vida dela. Pelos conceitos de comportamento do pai, por exemplo, há sempre malícia entre um homem e uma mulher, até mesmo numa simples dança. “Meu pai achava dança muito indecente. (...) O que se passa na cabeça e no sangue de um rapaz e uma moça abraçados dançando?” (CUNHA, 1985, p. 46). Como podemos perceber, o adestramento da sexualidade pressupõe o desvio dos desejos pelo respeito ao pai, depois ao marido. Exposta a esse tipo de pré-conceito, a protagonista sente cada vez mais dificuldade em lidar de forma liberada com o próprio corpo. Assim, o estar à vontade consigo mesma constitui um desafio.

Também há a interdição à vaidade, vista pelo pai como um apelo sexual. Suas atitudes austeras restringiam até mesmo o uso de batom. Na passagem a seguir, o pai chega a avançar violentamente sobre a personagem adolescente para tirar-lhe o batom. “Seu pai pegou uma toalha de rosto que estava perto da cama, uma toalha felpuda, e começou a esfregar na sua boca, esfregando, esfregando, muito zangado, dizendo que filha dele não ia andar daquele jeito na rua (...)” (CUNHA, 1985, p. 51).

Dentre as conseqüências das interdições patriarcais que se cristalizaram na vida da protagonista está a culpa. Absorvendo inteiramente as limitações que lhe

são impostas, conforme a própria personagem diz em diversos momentos da narrativa, é pelas frestas dos espelhos que ela se deixa escapar.

No entanto, ela não sai ilesa dessas “fugas”. Há a culpa. Na obra, esse sentimento é simbolizado pela presença dos ratos que lhe roem os pés. “Não posso andar, os pés roídos de ratos. De noite eles vêm. Ratos reais. Roendo os meus pés. Roendo o meu sexo. (...) O cheiro de rato sufoca o cheiro que vem da mangueira milenar” (CUNHA, p. 170-171).

Essa culpa, sentida e carregada pela personagem, teve início na infância. Principalmente quando ela se sentiu preterida em diferentes circunstâncias na época em que o irmão nasceu. Como o pai desejasse ter um filho homem, ela sentia-se culpada por não satisfazer esse desejo paterno. Mais tarde, o nascimento do irmãozinho tirou do eixo a vida da personagem, até então filha única, e desbancou-a de seu trono, simbolizado pelo colo do pai, da mãe e da ama.

É verdade que o meu pai havia querido um menino quando eu nasci, em vez de uma 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, 1985, p. 59).

Essa culpa infantil ela leva consigo para a relação conjugal e acaba encontrando formas de se punir. Em diferentes momentos da narrativa, o comportamento submisso da personagem é ressaltado e criticado por sua antagonista, o que reforça a oposição entre as duas mulheres que se criticam constantemente. “*Você tem de arranjar um modo de se punir do seu asco, da mesma forma que você se pune até hoje pelo que você considera os seus crimes da infância. Você passa a vida a se flagelar vinte e quatro horas por dia*” (CUNHA, 1985, p. 65).

A postura da personagem diante do marido é de resignação. Não há ali uma união amorosa verdadeira, pois trata-se de um casamento marcado por desencontros. Índice da insatisfação da relação sexual com o marido, é o sentimento de nojo que ela diz experimentar nos encontros sexuais.

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 me dói. Eu simplesmente me assisto, sem espelhos, neutra e vaga, cada vez mais consentida. Mais? Cada vez mais? Ele me entra e me sai, como se não me entrasse nem saísse. Na sua obesidade suada e de mau cheiro (CUNHA, 1985, p. 39).

Mais adiante, quando a personagem inicia uma busca de redefinição identitária, ela vai viver, com outros homens, o oposto da relação com seu marido. Sairá de cena sua submissão, suas relações sexuais insatisfatórias, seu recato emocional e físico. Ou seja, a personagem redescobrirá sua feminilidade e viverá plenamente a sua sexualidade, que até então se encontrava em estado latente.

Após a análise dos ressentimentos, das frustrações no casamento, do fato de ter abdicado da sua vida pelos filhos e de ter renunciado à própria liberdade, a personagem decide, como ela mesma diz, “virar a mesa”, mudar radicalmente de comportamento, iniciar uma reviravolta. “Eu vou virar a mesa. De agora por diante estou livre de todo e qualquer preconceito. (...) Continuarei a criar a minha realidade de independência da mesma forma que inventei a minha submissão” (CUNHA, 1985, p. 111).

E, então, ela experimenta a liberdade sexual e a descoberta do prazer. Inicia a vivência de um prazer não interdito, longe da proibição da casa dos pais, simbolizada, no trecho a seguir, pelos girassóis, plantas presentes no quintal da infância. “Animalidade saudável, sem reservas, sem subterfúgios. Um homem e uma mulher à beira do farfalhar da mangueira milenar, longe dos girassóis do quintal da casa paterna” (CUNHA, 1985, p. 114).

Quando decide se entregar a sua nova vida, a personagem tem vários outros relacionamentos: com um amigo do marido, em seguida com o editor de seus textos e, finalmente, com um negro. Em contraposição ao cheiro ruim do marido, os amantes são associados ao cheiro de fruta madura e cheiro de manjerição. Os encontros nessa nova fase da protagonista são marcados por uma seqüência de frases que prenuncia furtivos encontros sexuais. “A janela muito aberta. Solidão. A campainha. Você está sozinha?” (CUNHA, 1985, p. 125).

Essa etapa do processo marca novas perspectivas diante de posturas e de situações antes delineadas pelo pai. Se na adolescência ela não dançava porque o pai considerava isso indecente, agora ela quer agregar à dança as atitudes mais sensuais possíveis. “Vamos dançar, assim, me aperte, muito, quero dançar colada em você, assim, rosto no rosto, sexo no sexo (...)” (CUNHA, 1985, p. 126). Se antes os lugares freqüentados pela personagem eram determinados pela autoridade paterna e pelo marido, agora é ela quem toma a decisão sobre onde ir: lugares freqüentados pela classe popular, por aqueles que, como assinalou a personagem, não pertenciam ao mundo ordenado de seu pai e do marido.

Somente agora passei a freqüentar os ambientes populares, que no tempo de meu pai e de meu marido, eram evitados como lugar de gatinha, de preto, de canalha, de bêbado, enfim, da ralé que não presta, moça de família e senhora de respeito devem conhecer o seu lugar (CUNHA, 1985, p. 144).

Contemporaneamente à atitude inovadora da personagem, o leitor começa também a tomar conhecimento da mudança na vida d’“a mulher que me escreve” e o contraponto, assim, se mantém. Antes tida como uma mulher liberada, agora ela quer se encaixar em uma vida convencional.

(...) Vejam só. A gata velha. (...) Queria constituir um lar e toda aquela estrutura familiar que todo mundo sabe. Difícil desejo. Os homens que ela conhecia, conheciam sua devassidão, assumida e proclamada. Ela quer se casar (CUNHA, 1985, p. 142).

No desejo de abandonar seu antigo estilo de vida, “ela quer se casar” pode ser entendido como a necessidade d’“a mulher que me escreve” de se enquadrar nas convenções sociais. Ela não quer mais ser uma mulher solteira e sozinha. Surpreendentemente, ela não quer continuar vivendo fora do que a sociedade estabeleceu como padrão de comportamento, principalmente para mulheres da idade dela.

Buscando seu objetivo, ela se casa com um professor de biologia e leva uma vida social, conjugal e sexual medíocre ao lado do marido. Dessa forma, acaba reproduzindo o modelo de comportamento que tanto criticava na protagonista. Na vida sexual d’“a mulher que me escreve” também há a presença dos ratos que lhe roem os pés e o sexo, conforme elucida a transcrição a seguir:

Ela se aproxima das suas pernas magras, enfiadas nas listas do pijama. As luzes apagadas. Os dois debaixo dos lençóis. Vestidos. Tudo muito recatado. Discretíssimos. Os ratos multiplicados, rondando no quintal, arranhando a porta do quarto. Cheiro de Leite de Colônia. Ele se esforça. Ela espera debaixo dos lençóis. Os ratos roendo a porta. Ela não tirou as meias. Ele continua se esforçando. Ele não pôde fingir que tinha esquecido que hoje é dia. Ela esperando. Carinhos respeitosos. Ela sugerindo delicadamente que ele tire os óculos. O corpo dele em cima do corpo dela. Um breve peso. Como se não houvesse um homem penetrando numa mulher. Um rápido suspiro dele. Ela não emite um ai. O cheiro adocicado de Leite de Colônia. Os ratos entrando no quarto. Ela se encolhendo, procurando as mãos, medo de que os ratos roam o sexo dela (CUNHA, 1985, p. 165).

Enquanto “a mulher que me escreve” leva uma vida conjugal sem atrativos, a personagem principal segue com seus encontros sexuais furtivos, dessa vez, com um homem negro: situação, talvez, que mais se oponha às experiências da infância, época em que o pai a impedia de ter contato com pessoas da raça negra, ou quando ela se assustava diante da atitude d’“o menino preto filho da cozinheira da casa do lado” que corria até ela e lhe mostrava seu “pequeno sexo”.

Sobre o tapete de pele de animal, o corpo bonito do preto bonito. O ritmo horizontal dos músculos. A respiração em cadência vertical. O cheiro de manjerição e suor,

atravessado no cheiro pleno de manga madura. (...) o sangue correndo mais veloz na espera das veias, e a força primitiva, o poder primordial, a pureza dos elementos, o dardejar dos raios, o inundar das torrentes ardentes, o arquejar das tempestades e finalmente, novamente, a noite traspassada pelo grito absoluto. Manga, suor, manjerição (CUNHA, 1985, p. 162).

Nesse instante, a personagem resgata no plano da realidade, uma situação da infância, atualizando-a de uma maneira extremamente erótica. O orgasmo se dá, aqui, em perfeita comunhão dos sentidos do homem e da mulher, sensação traduzida pela descrição das reações do corpo em uma linguagem liricamente erótica. Como acentua Elódia Xavier (2007), “o corpo ganha plenitude ao ser erotizado; sua dimensão extrapola as fronteiras anatômicas para comungar com o ambiente, numa simbiose, que se poderia chamar de ecológica” (XAVIER, 2007, p. 162).

No entanto, esse encontro acaba por desencadear uma tragédia, visto que, ao tomar conhecimento do envolvimento da mãe com o negro, um dos filhos da protagonista atira nele: *“Ele desceu o elevador e atirou no preto alto vestido de branco. E fugiu. Depois foi encontrado morto”* (CUNHA, 1985, p. 170).

A relação sexual com o negro constitui o último obstáculo a ser ultrapassado no processo de mudança de comportamento da protagonista e a antagonista. Esse encontro representa a ruptura suprema no “universo de leis invioláveis” no qual a personagem foi educada, embora o desfecho seja trágico.

Para reafirmar a inversão de papéis, quem se encontra agora marcada pelo remorso e pela culpa é “a mulher que me escreve”, antes tida pela personagem como uma mulher, “uma puta”. E, ao final dessa trajetória, as atitudes antagônicas convergem para a junção dos dois rostos, explicitada, na passagem a seguir, pelo uso da primeira pessoa do plural.

A mulher que me escreve está roída de remorsos. Não quer mais me escrever. Não faz mal. Minha estória vai terminar. Tudo que eu poderia querer, já quis. Acabou. Percorremos nosso caminho até o último passo. Agora estamos paradas, uma olhando para a outra, os pés roídos de ratos. Os espelhos multiplicam as imagens até o infinito. Mas nosso remorso nos une. (...) Meu rosto no espelho é o dela. Ela sou eu. Eu sou ela. (...) O cruzamento eu-com-ela fechou-se no estreito eu-comigo. Somos apenas uma. Somos eu (CUNHA, 1985, p. 171).

Agora os rostos são apenas um, reconhece a personagem, e reconhece também “a mulher que escreve”, que registra *Eu*, em sua última fala na obra. Enquanto os dois rostos parecem caminhar para um consenso de idéias, comportamentos, atitudes, lá fora a natureza é descrita em estado de fúria, refletindo um estado oposto ao que a personagem parece viver, para depois abrandar-se. E diante dessas forças naturais, os espelhos se partem refletindo um rosto apenas.

Fúria da natureza. Os trovões repentinos reagem ensurdecedores. (...) Um raio rápido e súbito risca o céu escuro. Os espelhos caem estilhaçados. No chão, pedaços de espelho molhados de sangue. (...) Olho um rosto inteiro num pedaço de espelho. Um rosto só. Não identifico o cheiro que o vento traz. Meu rosto. Inteiro. Sou EU. O vento vem da tempestade muita. O vento. E se faz mais brando (CUNHA, 1985, p. 171).

O “EU” seria um novo rosto que surge ao fim do processo de redefinição identitária pelo qual passou a personagem. De acordo com Anthony Giddens, o eu consiste em um projeto reflexivo, uma vez que transições nas vidas dos indivíduos sempre demandam em reorganização psíquica, ritualizada nas sociedades tradicionais na forma dos ritos de passagem. Mas, nessas culturas, onde as vivências eram coletivas, as mudanças eram claramente perceptíveis por serem mais ligadas ao externo – como, por exemplo, a passagem da adolescência para a vida adulta. “Nos ambientes da modernidade, por contraste, o eu alterado tem que ser explorado e construído como parte de um processo reflexivo de conectar mudança pessoal e social” (GIDDENS, 2002, p. 77). E complementa, dizendo que a reflexividade do eu é um processo contínuo, no qual a cada instante ou a intervalos regulares, o indivíduo se auto-interroga sobre as circunstâncias vividas. E, assim, a

trajetória de busca da protagonista de *Mulher no espelho* parece tomar novo curso, após a ruptura dos entraves patriarcais e da chegada a um novo e único rosto.

4. CONCLUSÃO

Analisando a trajetória da escrita e literatura femininas percebemos que os obstáculos transpostos pelas mulheres não se limitaram a conquistar espaço no campo literário e obter, assim, reconhecimento de seu trabalho. Conforme relatado neste trabalho, a partir de obra de Virgínia Woolf, empecilhos primordiais tiveram que ser superados, como a dificuldade de acesso à instrução, a falta dos instrumentos da escrita, a exigüidade de tempo, todo ele dedicado às tarefas domésticas, além do preconceito de que não cabia às mulheres a produção de literatura.

Foi, pois, fora do ambiente doméstico, mais especificamente nos conventos, que surgiram os primeiros expoentes da escrita feminina, visto que, com o propósito de louvar a Deus, às reclusas era facultada a instrução e incentivada a expressão. Além disso, como vimos, as autobiografias, as cartas e os diários, também foram permitidos às mulheres, sendo largamente mobilizados por elas, a ponto de, em certo momento, ser a produção escrita feminina definida como uma literatura de caráter intimista.

Com uma entrada tímida, porém gradual, no mercado editorial, as autoras e os temas abordados em suas obras foram sofrendo transformações influenciadas pelas novas idéias oriundas do movimento feminista. As conquistas da militância permitiram às mulheres marcar o espaço público com sua atuação para além das passeatas e protestos, como também ganhar oportunidades em diferentes áreas

profissionais, nas universidades e na literatura inclusive, fazendo com que as mulheres fossem se afirmando no campo das letras.

Com as mudanças de comportamento precursoras pelo movimento feminista a partir da década de 1960, as novas investidas da mulher na ocupação de um maior espaço na vida pública revestiram de uma fluidez os valores masculinos e femininos, permitindo comportamentos independentes da sexualidade biológica. Assim, a mulher despontou em posições de comando, subvertendo paradigmas anteriormente regidos por valores atribuídos apenas aos homens. Por conta dessa e de outras transformações no cenário mundial, a distribuição dos papéis masculinos e femininos sofreu profundas alterações, dando novas configurações ao sistema sexo-gênero. Encantadas e seduzidas por essas possibilidades, tanto a mulher jovem quanto a mais madura procuram se adaptar a essa nova realidade.

Nesse novo panorama, emergiu, então, a busca de uma redefinição identitária, tema amplamente abordado e discutido na literatura de autoria feminina, visto que a definição tradicional dos papéis sociais femininos tornara-se obsoleta.

Aspectos dessa situação social foram analisados na dissertação a partir do livro *Mulher no espelho*, de Helena Parente Cunha, tendo como foco o feminino e os reflexos da sociedade patriarcal no comportamento da mulher. De 1985, a obra é protagonizada por uma mulher anônima e submissa que se vê presa a uma estrutura de vida patriarcal. Embora passadas quase três décadas da eclosão do feminismo nos anos 60 do século XX, com as relações ainda influenciadas pelo patriarcalismo, o livro provocou polêmica pela forma como abordou a descoberta da sexualidade feminina e a forma crua como a protagonista, por exemplo, fala da convivência com o marido e com os filhos.

A partir da análise da obra, constatou-se, por exemplo, que ainda naquela época, a mulher que decidia romper com um casamento sofria grandes preconceitos, principalmente quando essa decisão incluía a vivência livre da sexualidade, como é o caso da protagonista da obra.

Investigando seu passado em busca do autoconhecimento e de uma redefinição identitária, a mulher anônima do romance em questão percorre vários espaços, antes interditados a ela em função da autoridade do pai e posteriormente do marido. Em um ambiente em que reinava a autoridade masculina, percebemos que o comportamento de todas as personagens femininas era de submissão, silêncio e resignação, e o cerceamento do espaço era imposto à mãe, à filha e à ama. A ausência de autonomia dessas mulheres gerava a anulação de suas personagens enquanto sujeito e a protagonista renunciava a seus desejos e a suas vontades, limitando seu espaço aos meros contornos de seu corpo, um corpo em que sequer permitia o prazer pleno.

No entanto, quando a personagem decide mudar radicalmente sua postura submissa, ela toma a decisão de explorar todos os espaços que lhe são disponíveis e a partir da casa, ela chega aos espaços externos. Dessa forma, a protagonista redescobre sua sexualidade em um contexto em que a freqüência a novos lugares acaba por refletir um despertar do corpo.

Em *Mulher no espelho*, a busca pela redescoberta do corpo e da redefinição da identidade é sempre marcada por oposições entre a protagonista e sua antagonista, “a mulher que me escreve”, a dicotomia mais forte na obra. A partir do embate de opiniões opostas instaurou-se, pois, uma crise identitária que culmina, como vimos, em uma busca de autoconhecimento que começa em frente ao espelho.

Nessa investigação, a liberdade conquistada consigo mesma diante do espelho constitui um contraponto à repressão sexual vivida por ela durante anos. Os espelhos fazem-na lançar-se a lugares imaginários e a sentir sensações pouco experimentadas anteriormente. E podemos perceber que, mesmo dividida, a personagem enfrenta os questionamentos de sua realidade para assim atingir a condição de sujeito que lhe foi negada em seu contexto social.

Vimos que a temática sobre o corpo ganhou uma vasta abordagem em teorias acadêmicas e narrativas de autoria feminina, nas quais a investigação sobre o assunto se amplia no tratamento de questões sociais e culturais.

Esse rompimento do silêncio sobre o próprio corpo realizado pelas mulheres constituiu, na realidade, uma reivindicação de direito ao prazer, que começa a ser legitimado à época da liberação sócio-existencial feminina nos anos 60 do século XX, para reafirmar que a liberdade deveria ser usufruída em todos os planos.

Em *Mulher no espelho*, a protagonista, ao se permitir viver livremente sua sexualidade, encontra vários parceiros e, no momento em que se relaciona com um negro, fato que representa a transgressão maior no “universo de leis invioláveis” comandado pelo pai, atravessa a última fronteira no seu percurso de transformação. Ela parece conviver melhor com o sentimento de culpa, representado metaforicamente pelos ratos, e amplia sua capacidade de expressão, chegando mesmo a publicar um livro.

O último trecho que narra a trajetória da personagem é marcado pela junção dos dois rostos (o dela e o d’“a mulher que me escreve”), e o pronome da primeira pessoa, “EU”, evidencia um novo rosto que surge no seu caminho de redefinição identitária. A partir daí, a trajetória de busca da protagonista de *Mulher no espelho*

parece tomar novo curso, após o rompimento das barreiras patriarcais e de se chegar a um rosto único e novo.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rubem. A madrasta e o espelho. In: _____. *O retorno e o terno...* Campinas, SP: Papirus, 1992, p. 19-22.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 3. ed. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 2v.

CASTORIADIS, Cornelius. Para si e subjetividade. In: PENA-VEGA, Alfredo. NASCIMENTO, Elimar Pinheiro de (Orgs.). *O pensar complexo – Edgar Morin e a crise da modernidade*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 1999, p. 35-46.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 111-125.

COELHO, Nelly Novaes. *A emancipação da mulher e a imprensa feminina (séc. XIX – séc. XX)*. Disponível em: <<http://kplus.cosmo.com.br/materia.asp?co=119&rv=Literatura>> Acesso em: 20 jul. 2006.

_____. *O erotismo na literatura feminina do início do século XX – da submissão ao desafio ao cânone*. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/vdletras3/nelly.htm>> Acesso em 19 jul. 2006.

CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. São Paulo: Art Editora, 1985.

_____. *Os provisórios*. Brasília: Edições Antares, 1990.

_____. (Org.). *Desafiando o cânone (2): ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX/Coletânea de Trabalhos de Alunos de Pós-Graduação em Teoria Literária*. Faculdade de Letras da UFRJ: Rio de Janeiro, 2001. Série Coletâneas, Volume 2.

_____. *Além do cânone: vozes femininas cariocas estreantes na poesia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

_____. A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos. In: SHARPE, Peggy. (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da*

narrativa brasileira de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG, 1997.

_____. *Desafiando o cânone: aspectos da Literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Gêneses, genealogias, gêneros e o gênio*. Trad. Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulinas, 2005.

DUARTE, Constância Lima. *Feminismo e literatura no Brasil*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010&lng=en&nrm=iso> Acesso em: 20 jul. 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 5. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HAHMER, June E. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas (1850-1937)*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 33.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: _____ (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 7-19.

JARDIM, Rachel. *Inventário das cinzas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1984.

_____. *O penhoar chinês*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Juiz de Fora: Funalfa Edições, 2005.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos (1966)*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAURETIS, Teresa de. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 207-242.

LEITE, Miriam L. Moreira. (Org.) *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX: antologia de textos de viajantes e estrangeiros*. São Paulo: EDUSP, 1984, p. 68-69.

LISPECTOR, Clarice. Persona. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 79-81.

LOBO, Luiza. *A gênese da representação feminina na literatura ocidental: Bíblia, Cabala, Idade Média*. Disponível em:

<http://www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/revistamulheres_vol1.php?id=6>
Acesso em: 20 jul. 2006.

_____. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Disponível em:
<<http://members.tripod.com/~lfilipe/LLobo.html#fnB7>> Acesso em: 20 jul. 2006.

MDMagno. *Psicanálise & Política*. Rio de Janeiro: Aoutra, 1986.

MORELLI, Sônia Maria Dornellas. Inscricões femininas na História e na Literatura: *mulheres em destaque nestes 500 anos de Brasil*. Disponível em:
<http://www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/revistamulheres_vol5.php?id=7>
Acesso em: 20 jul. 2006.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

MURARO, Rose Marie. *A mulher no terceiro milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1993.

PEREIRA, Maria Luiza Scher. *O "elemento feminino" na memória de Portugal: Murilo Mendes e Vieira da Silva*. Disponível em:
<http://www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/revistamulheres_vol7.php?id=6>
Acesso em: 20 jul. 2006.

PIÑON, Néida. *Sala de Armas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

PRIORI, Mary Del (Org); Carla Bassanezi (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

REIS, Vera Lúcia dos. À imitação de um risco bordado. In: XAVIER, Elódia Carvalho de Formiga (Org.). *Tudo no feminino: a presença da mulher na narrativa brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991, p. 17-43.

RIBEIRO, José Luiz. Imagens étnicas na construção do feminino brasileiro. In: COUTINHO, Iluska; SILVEIRA JR, Potiguara Mendes da (Orgs). *Comunicação: tecnologia e identidade*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p.137-150.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. Trad. Willian Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

ROSSO, Mauro. *Quem tem medo de literatura feminina/feminista?* Disponível em:
<http://www.germinaliteratura.com.br/literatura_mar2006.htm> Acesso em: 28 jul. 2006.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In.: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org) *Rompendo o silêncio: Gênero e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Ed. Da Universidade/UFRGS, 1995, p. 182-189.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SOARES, Angélica. *O erotismo poético de Gilka Machado: um marco na liberação da mulher*. Disponível em:
<http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/revistamulheres_vol4.php?id=5>
Acesso em: 20 jul. 2006.

_____. Por uma recriação ecológica do erotismo: flashes da poesia brasileira e portuguesa contemporânea de autoria feminina. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v.5, n.2, p. 81-97, jul./dez.2001.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica a alteridade? In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 187-205.

WANDERLEY, Marcia Cavendish. *Prosa de ficção feminina pós 64 no Brasil*. Disponível em:
<http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/revistamulheres_vol9.php?id=13>
Acesso em: 18 jul. 2006.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.