

OLHAR-SE E TOCAR-SE, OLHAR E TOCAR, SER OLHADO E SER TOCADO: SUBVERSÃO DAS CATEGORIAS BINÁRIAS EM *MULHER NO ESPELHO*, DE HELENA PARENTE CUNHA E *LAS NINFAS A VECES SONRÍEN*, DE ANA CLAVEL

— ANA PAULA MAGALHÃES DA SILVA

RESUMO

Mulher no espelho de Helena Parente Cunha (1985) e *Las ninfas a veces sonrïen* de Ana Clavel (2013) são obras que, apesar de apresentarem grandes diferenças temáticas e formais e pertencerem a contextos sócio-históricos particulares, contêm afinidades significativas, as quais permitem uma frutífera leitura comparativa. Primeiramente, pelo fato de que ambas fragmentam tanto a narrativa quanto o sujeito autobiográfico, pilares da ficção autobiográfica, subgênero literário o qual esses romances adotam ao mesmo tempo que subvertem. Em segundo lugar, pelo destaque que ambas as narrativas dão aos episódios de autoerotismo, os quais vêm ora acompanhados de, ora precedidos por, cenas autocontemplativas em frente ao espelho, episódios interpretados aqui como alegorias da fragmentação do sujeito e da forma narrativa mencionada acima. Dito isso, o presente trabalho procura demonstrar que a perspectiva apresentada nas cenas de autoerotismo frente ao espelho é exemplar da consequente duplicação/multiplicação do sujeito e da narrativa, e por isso, contamina todo o relato, desestabilizando não só uma possível escrita única como também uma leitura única, já que termina por atingir também o leitor.

Palavras-chave: Ficção autobiográfica; Autoerotismo; Autocontemplação; Helena Parente Cunha; Ana Clavel.

ABSTRACT

Mulher no espelho by Helena Parente Cunha (1985) and *Las ninfas a veces sonrïen* by Ana Clavel (2013), are works which, despite their great thematic and formal differences and belonging to particular socio-historical contexts, have significant affinities which allow for a fruitful comparative reading. Firstly, by the fact that both fragment the narrative and the autobiographical subject, pillars of autobiographical fiction, a literary subgenre which these novels adopt at the same time as they subvert. Secondly, because of the prominence that both narratives give to episodes of autoeroticism, which are sometimes accompanied by, or preceded by, self-contemplative scenes in front of the mirror, episodes interpreted here as allegories of the fragmentation of the subject and the narrative form mentioned above. That said, this paper seeks to demonstrate that the perspective presented in the scenes of autoeroticism in front of the mirror is exemplary of the consequent duplication/multiplication of the subject and the narrative, and therefore contaminates the entire story, destabilizing not only a possible single writing but also a single reading, since it ends up reaching the reader as well.

Keywords: Autobiographical fiction; Autoeroticism; Self-contemplation; Helena Parente Cunha; Ana Clavel.

Mulher no espelho (1985), obra da romancista, contista e poeta brasileira Helena Parente Cunha, pode ser considerada uma “narrative of search” (FERREIRA-PINTO, 2004), devido à busca empreendida pela narradora por suas origens e por sua identidade. Essa terminologia ajusta-se à opinião de Cunha sobre a condição da mulher brasileira, que, segundo ela, define-se pela procura mesma de sua identidade: “Parece pertinente afirmar que a identidade da mulher brasileira, pelo menos de boa parte, consiste na sua busca de identidade, em meio aos conflitos que a dividem, de um lado, pela pressão do paradigma falocêntrico e, do outro, pelo desejo de independência para se constituir sujeito ativo” (CUNHA, 1997, p. 112).

A protagonista do romance, uma mulher de quarenta e cinco anos, pertencente à classe média da capital baiana, da qual não sabemos o nome e não conhecemos o rosto, inicia a narrativa posicionada em frente a um conjunto de espelhos, do qual recebe em troca uma multiplicidade de rostos que são simultaneamente ela mesma e uma outra, ou, finalmente, outras. Nesse cenário, a narradora passa sua vida em revista, questionando seu passado e escolhas. Sua voz então divide espaço com uma outra voz narrativa, “a mulher que me escreve”, que com a narradora vai compartilhar características biológicas e históricas, mas que com suas interferências vai ler os mesmos fatos através de um ângulo outro, anulando assim a possibilidade de uma estória única e autêntica (LOCKHART, 2016, p. 4), o que contradiz o objetivo da autobiografia tradicional, entendida aqui como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14).

Apesar da narradora estar ciente de que há outras mulheres influenciando seu relato (“a mulher que me escreve”, além da mulher que ela denomina “autora”), o livro deixa em aberto a verdadeira natureza dessas outras presenças, apesar de sugerir a existência de uma relação de poder, ainda que complexa e indefinida, entre as diferentes vozes:

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. A mulher que me escreve se sente perdida, sem situar-me, presença irresistível que lhe escapa, escorre, atordoante e móvel dominação. [...] Se existo na imaginação dela, não foi ela que me criou. Fui eu mesma que me fiz. Depois a inventei. Fluidas criaturas de minha imaginação. Ela quer me agarrar. Não consegue. Escapo de suas palavras. Sua ansiedade. Este meu

modo de fugir. Não zombarei de sua impaciência. Preciso dela. Há anos aguardo seu dispor a me enfrentar. Eu, personagem encravada na vida dela. (CUNHA, 1983, p. 19)

Em diferentes momentos do texto um episódio contado através de uma narrativa coerente será subitamente interrompido por um ponto de vista contrário. Essa perspectiva contrastante faz-se, todavia, mais evidente por revelar-se entre os espaços deixados pela narrativa “principal” na página e por seu desenho itálico, acrescentando, assim, um recurso visual à obra. Esse relato que surge, literalmente, entre as linhas e que se diferencia não só pelo tom e conteúdo, mas também pelo desenho da letra, é a perspectiva da “mulher que me escreve”, como exemplificado na seguinte passagem, em que se vê como cada uma dessas vozes exterioriza a relação com o pai, ao interpretarem de maneiras diversas a cena em que esse, possesso, esfrega a boca da protagonista, pintada de batom às escondidas, até sangrá-la:

Meu pai era um homem do interior, filho de coronel dono de terras, acostumado a mandar; chicote na mão, esporas nos pés, ele também por criação e temperamento sabia fazer-se obedecer. Meu pai não mudou muito o dogmatismo de meu avô. Mulher que se pinta, é mulher da vida. Minha mãe nunca usou um mínimo de pintura no rosto. Por que iria ser diferente comigo? Minha transgressão. A cólera de meu pai. Eu com remorsos, arrependida, envergonhada por ter querido me aproveitar da situação, o quarto escuro.

[...]

Você queria que seu pai morresse, para ficar livre daquela pressão. Era natural. Pensar que ele morreria era o mesmo que desejar a sua morte. Você não percebe?

Eu amava o meu pai com o mais profundo amor. Renunciei a tudo por amor a meu pai. Como iria desejar que ele morresse?

Você o odiava. Ninguém ama aquele que mutila no outro a capacidade de amar. Você estava amputada, decepada do dom de amar. Você se pertencia em ódio. (CUNHA, 1983, p. 61)

Vemos nessa passagem um exemplo de como o recurso visual da distribuição dos relatos na página ajuda a enfatizar a diferença da enunciação das diferentes vozes narrativas. Esses pontos de vista discordantes vão seguir ao longo da estória, mas, e o que é mais interessante, não vão ser sempre coerentes com a perspectiva narrativa que primeiro os enunciou. A voz que se expressa em primeira pessoa e “a mulher que me escreve” vão reverter papéis e vão ter muitas posições deslocadas à medida que o relato se desenrola.

Las ninfas a veces sonríen (2012), por sua vez, é o trabalho mais recente da artista multimídia mexicana Ana Clavel, pelo qual obteve o Prêmio Ibero-americano de novela Elena Poniatowska. A novela trata das experiências vividas e narradas em primeira pessoa por Ada, uma personagem que é, simultaneamente, uma ninfa em meio a um universo no qual mitos e lendas pintam a realidade cotidiana com fantásticas nuances e uma menina/jovem/mulher comum da Cidade do México dos dias atuais. A narrativa pode ser lida também como uma autobiografia ficcional, com elementos que pertencem ao romance de formação, pois, além de contar fatos que vão da infância à adolescência e, finalmente, à vida adulta da narradora, nos mostra as transformações desta ao longo da narrativa. O tema adotado pela autora para acionar e pôr o relato em movimento é a sexualidade de Ada. Ao longo da sua exposição nos deparamos com representações de sexualidades consideradas perversas, tais como o autoerotismo, e também parafilias, como pedofilia, incesto e estupro. Porém, assim como em Cunha, o enredo foge da tradicional estória exclusiva do sujeito unificado da autobiografia tradicional. O fato de que *Las ninfas a veces sonríen* tenha gerado outras formas artísticas, produzidas por outras artistas mulheres a partir da leitura do romance, havendo uma exibição completa sob o título do livro, parece ser uma demonstração da sua abertura para a autoria e interpretações múltiplas, em que mulheres são convidadas a tomar posse de uma estória que não reivindica um proprietário, ao contrário, que pertence a todas elas e a nenhuma em particular (LAVERY, 2015, p. 244).

Com relação à versão literária da obra *Las ninfas a veces sonríen*, Clavel usa uma estratégia bem diferente da adotada pela romancista brasileira para sinalizar a duplicidade da voz narrativa e da estória em si, uma vez que o relato fantástico de Ada, que é a versão predominante no livro, é constantemente invadido por elementos que nos colocam em um cenário contrastante em relação àquele que marca as primeiras linhas do romance, já que referências ao espaço urbano da capital do México e elementos característicos da pós-modernidade emergem sem aviso e sem necessidade aparente, criando um desequilíbrio dentro de uma atmosfera mitológica que parecia coerente à primeira vista:

Como eran alados y se rebelaron, los hicieron pasar por ángeles réprobos. Se negaron a tomar la mano que el padre celestial les tendiera desde su torre erecta. Ellos eran puros e inocentes, pero no tontos. Así que la rechazaron, a la mano, a la cerrazón con que mentía esa mano, a su falta de corazón. El hermano de Rosa estaba entre ellos. Tenía el grado de Arcángel Mayor aunque sólo fuera un bachiller de diecinueve. Como el resto, acudí a la Plaza de los Sacrificios, ahí donde el padre celestial había dispuesto a

sus huestes demenciales para acorralar a los rebeldes, y lo inmolaron.

[...]

Para cuando el padre celestial u sus huestes pudieron reaccionar la revuelta se había extendido más allá del valle. Durante esos días de libertad, sólo abrieron algunas tiendas de víveres; cines, bancos, teatros y restaurantes permanecieron cerrados. Aparecieron nuevos frentes de lucha y también nuevos periódicos. Los jóvenes llevaban poemas, noticias, artículos y escenas de la guerrilla a los diarios. (CLAVEL, 2012, pp. 78-80)

Assim, o leitor se sente instigado a ler as linhas de, ao menos, duas maneiras diferentes, fato que evidencia a expansão da duplicidade até o leitor, pois a experiência de leitura será diversa daquela do relato tradicional, o receptor sendo convocado a caminhar dois caminhos paralelos simultaneamente. Como assinalei em Cunha, também em Clavel parece haver uma hierarquia entre os dois relatos, já que um parece ter a função de silenciar o outro. No entanto, a camada subterrânea da narrativa não pode ser silenciada completamente, o que é típico de conteúdos reprimidos, e sempre vem à superfície teimosamente, mas sem nenhuma marca formal para direcionar o leitor, o que na verdade não seria necessário dada a discrepância das referências que cada camada de significação oferece.

A MULHER CINDIDA: A AUTOCONTEMPLAÇÃO E O AUTOEROTISMO

A construção de uma narrativa na qual a mulher é apresentada através de diversas versões de si mesma, cada qual com uma voz e um entendimento dos fatos, parece conversar com as ideias apresentadas por Luce Irigaray em *This sex which is not one* (1985). Irigaray diz que, uma vez que a mulher está alienada em relação à linguagem da ordem falocêntrica e do universo organizado por unidades, a escrita feminina exige um novo alfabeto que possa dar conta de sua não unidade. Por isso, a escrita seria o ambiente proibido para a mulher, pois trata-se de um território masculino por excelência.

Em *Mulher no espelho*, vemos como o progresso da protagonista como escritora ocorre em paralelo ao desenvolvimento de uma atitude contrária ao que se espera de uma mulher branca de classe média “direita” e “honestas”. Seu interesse pela escrita surge na juventude, quando escrevia no seu diário, batizado por ela como “Franky”, com o qual mantém uma clara relação masturbatória (BEARD, 1998, p. 301), o que levaria a despertar, por esta razão, a cólera do pai:

Vocês são capazes de imaginar o espanto que se apoderou de mim quando, ao voltar da aula, encontrei meu pai possesso, o diário em uma das mãos gesticulando, vermelho, o cabelo caído na testa, a testa cruzada de rugas verticais e horizontais. Sua vagabunda. O cinturão de couro tremia na outra mão. Papai, pelo amor de Deus, o que foi que eu fiz? Sua imoral, sua perdida, sua desgraçada. (CUNHA, 1983, p. 83)

O pai, que nesse romance encarna o papel de representante do simbólico e da ordem falocêntrica, enfurece-se ao descobrir que a filha havia ousado pisar no terreno do proibido. Num momento de impetuosidade, o pai supõe que Franky era deveras um homem, o que o faz presumir que o terreno proibido que sua filha ousou invadir é o da sexualidade e não o terreno do discurso. A associação entre escrita e corpo/sexualidade forçosamente nos remete à exortação de Hélène Cixous para a execução de uma *écriture féminine* através do corpo. Essa nova forma de expressão deveria romper com a tradição de uma linguagem que não está apta para comunicar a realidade feminina:

A escrita é para você, você é para você, seu corpo lhe pertence, tome posse dele. Eu sei por que você não escreveu. (E por que eu não escrevi antes dos meus 27 anos). Porque a escrita é, ao mesmo tempo, algo elevado demais, grande demais para você, está reservada aos grandes, quer dizer, aos “grandes homens”; é “besteira”. Aliás, você chegou a escrever um pouco, mas escondido. E não era bom, porque era escondido, e você se punia por escrever, você não ia até o fim; ou porque, escrevendo, irresistivelmente, assim como nos masturbávamos escondido, não era para ir além, mas apenas para atenuar um pouco a tensão, somente o necessário para que o excesso parasse de nos atormentar. E, então, assim que gozamos, nos apressamos em nos culpar – para que nos perdoem -, ou em esquecer, em enterrar, até a próxima vez. (CIXOUS, 2022, p. 44)

Aqui Cixous evidencia não só a correspondência entre escrever e masturbar-se, ambos direitos e prazeres alienados à mulher, mas também destaca o processo de internalização da culpa, sentimento que se apodera da mulher quando esta, irresistivelmente, ousa ultrapassar os limites definidos pela sociedade patriarcal. No episódio de *Mulher no espelho* citado acima, esses três elementos estão presentes e, no episódio que se segue, o leitor testemunha cenas de autopunição exercidas pela protagonista por ter desobedecido o pai, crendo-se responsável pelo mal-estar físico que o assalta depois da sua exagerada e violenta reação.

Também em *Las ninfas a veces sonrían*, apesar de a narradora não se declarar abertamente escritora, ela também emprega sua criatividade para criar uma realidade alternativa. Na narrativa fantástica e fantasiosa que cobre esta outra narrativa ordinária e brutal, a mulher pode ter um papel diferente daquele ditado pela sociedade e aceita-se a distorção da representação do que se considera o real. E é por isso que a produção discursiva resulta tão perigosa, pelo poder de deslocamento que causa às estruturas socialmente estabelecidas (BEARD, 1998, p. 304).

A mulher vista como esse sujeito que é, no mínimo, duplo, tem a ver, segundo Luce Irigaray, tanto com sua anatomia, pois possui órgãos sexuais por toda a superfície do seu corpo, quanto com a forma do seu sexo, o qual está constantemente em contato consigo mesmo, literalmente, tocando-se (IRIGARAY, 1985, p. 29). Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1973), Sigmund Freud afirma que a disposição perversa polimorfa deriva prazer sexual de várias partes do corpo e está associada à infância e aos jogos preliminares. Essa pulsão libidinal dispersa é então reprimida para que o sujeito alcance um suposto estágio final e apropriado, ou seja, o sexo heterossexual reprodutivo (ROOF, 1996, p. xx). O autoerotismo representado nas obras de Cunha e Clavel nega a organização da libido em uma única zona erógena, com descrições que destacam as mãos que percorrem todo corpo e que obtêm prazer também por meio dos outros sentidos, como olfato, visão, paladar: “Me pasaba horas contemplándome al espejo. Miraba mis labios carnosos, el arco perfecto de mis cejas, los dominios de la mirada, los pómulos y el mentón altivos... una verdadera diosa” (CLAVEL, 2012, p. 37) e

As minhas mãos percorrem meu corpo, de alto a baixo. Detêm-se na nuca e se misturam aos cabelos para soltá-los, livres sobre os ombros. As minhas mãos descem, contornando os seios, levemente sobre as pontas endurecidas [...] As minhas mãos descem pela cintura, pelas nádegas, se afundam no sexo, polpa madura e úmida aconchegada ao abrigo de vãos e mergulhos. (CUNHA, 1983, p. 47)

O prazer sinestésico e multifacetado apresentado em *Las ninfas a veces sonrían* e em *Mulher no espelho* representa bem o sujeito que experimenta esse desejo, pois também se recusa a unificar-se mediante repressão. Judith Roof afirma que Freud emprega em seus estudos sobre a sexualidade a mesma lógica organizacional da narrativa: há reviravoltas (perversões) que retardam mas que finalmente levam à conclusão esperada da estória, isto é, o sexo

heterossexual para reprodução. Por ser essa dinâmica sexual, segundo Freud, a força mais (culturalmente?) potente da libido, sua prática anulava perversões precedentes (ROOF, 1996, p. xxi). Portanto, a partir do momento que o autoerotismo é descrito como a forma de obtenção de prazer pleno por parte das protagonistas, ambos os romances autobiográficos, ao negarem a supremacia do sexo heterossexual para reprodução sobre outras formas de expressão do desejo sexual, estão, indiretamente, a negar a estrutura da estória única que leva a um desfecho coeso.

Além disso, a masturbação, prática que está culturalmente associada com a descoberta da sexualidade, pode também conter o que Megan Tomei denomina “sexual truth”, uma vez que além da óbvia descoberta de gostos e desgostos físicos, a masturbação permite que as mulheres encontrem identidades sexuais que existem fora das construções convencionais de gênero (TOMEI, 2012, p. 10). Hélène Cixous, em “O riso da Medusa”, apresenta uma linha de raciocínio análoga quando afirma que as mulheres foram historicamente forçadas a afastarem-se de seus corpos. Por isso, a tomada de posse do corpo da mulher por si mesma, assumindo assim a responsabilidade pela sua satisfação sexual é não só um ato de amor-próprio, mas também um ato de resistência e desobediência, um desafio à ordem e à civilização, já que significa tocar este território que, historicamente, representa o caos, e que, por isso, sempre foi silenciado, vigiado e reprimido. O tema da vigilância sobre o corpo da mulher e da culpa que lhe é imposta e que termina por ser internalizada aparece em ambas as narrativas, com graus diferentes de importância. Em *Las ninfas a veces sonríen* as irmãs estão sempre a advertir a protagonista de que esta será expulsa do Paraíso, território do Pai Soberano, se seguir agindo com despudor, uma culpabilização externa ao eu. No caso de *Mulher no espelho*, a protagonista internaliza a culpa por sentir desejo e, posteriormente, por expressá-lo, acabando por interpretar o que de mau acontece com sua família e em sua vida pessoal como um castigo por ousar questionar o papel tradicionalmente legado à mulher.

Não podemos esquecer que não só o toque, mas também o olhar funciona como ação subversiva, desencadeadora do sujeito múltiplo. Para entender como o autoerotismo e a autocontemplação estão ligados à fragmentação do sujeito pós-moderno, é necessário, em um primeiro momento, valer-se dos escritos a respeito da importância do espelho na construção da identidade e a relação entre a pulsão escópica e o autoerotismo na psicanálise.

A relação entre olhar-se e tocar-se está presente logo no parágrafo de abertura do ensaio “Introdução ao Narcisismo”, em que Sigmund Freud explica, com base nos escritos do psiquiatra e criminologista

alemão Paul Näcke, a escolha do termo apresentado no título para “designar a conduta em que o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse o de um objeto sexual, isto é, olha-o, toca nele e o acaricia com prazer sexual, até atingir plena satisfação mediante esses atos” (FREUD, 2010, p. 10). Com relação à formação do sujeito, Freud afirma que é através do estágio narcísico que o indivíduo consegue formar uma imagem unificada e perfeita de si mesmo, uma vez que “uma unidade comparável ao ego não pode existir [...] desde o começo; o ego tem de ser desenvolvido” (FREUD, 2010, p. 15). Dessa maneira, a evolução do ego ocorre quando a criança começa a reconhecer seu próprio corpo – através da alimentação, da fome provocada pelo estômago vazio, pela defecação –, passando, em seguida, pelo processo denominado catexia, no qual a energia libidinal é direcionada para a representação mental do sujeito. É com Lacan, no entanto, que o espelho adquire centralidade no processo de constituição do Eu, pois o que era anteriormente um corpo fragmentado – lábios, estômago, trato digestivo etc. – torna-se um todo autônomo e consumado, ou seja, permite que a entidade do ego finalmente nasça. Mas Lacan destaca, também, as falhas nesse desenvolvimento, já que o bebê não encontra em si a mesma independência revelada na figura do espelho, pois o reflexo não o representa fielmente, mas, ao contrário, produz a imagem de um Outro (LACAN, 2016, p. 2).

Da mesma maneira que as protagonistas se negam a organizar o prazer do corpo no dito estágio libidinal definitivo, também há pistas sobre a recusa da organização do ser em sujeito fixo e completo: “Recuso-me a me sentir presa à minha total coerência psicológica e proclamo a união dos contrários” (CUNHA, 1983, p. 111). *Mulher no espelho* apresenta uma cena em que a protagonista, aproveitando estar só em sua casa, se permite, pela primeira vez, olhar-se por inteiro em frente ao espelho:

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, 1983, p. 114)

Nessa cena, a protagonista parece descobrir algo novo ao olhar-se nua diante do espelho, “Mas por que nunca eu me havia posto assim?”. Mas, se há alguma revelação, ela é desorganizada, múltipla, vinda dos “espelhos devassados”, que retorna à protagonista a imagem do seu corpo que são muitos, mas que, apesar de diversos,

são versões do mesmo indivíduo, sujeito esse que acaba por bradar a aceitação de sua identidade multifacetada: “Sou eu, eu, muitíssimo eu, gritam infinitamente as imagens assomadas em todas as direções”.

Em *Las ninfas a veces sonrían*, o autoerotismo e a autocontemplação parecem ser também os motivadores da transfiguração da história da menina Ada na narrativa mitológica da ninfa/deusa Ada, já que, logo na abertura do livro, ao tocar-se e admirar-se, ela se vê como essa Outra que lhe assevera sobre sua beleza e seus encantos sexuais, lhe assegura seu status de deusa:

En ese entonces me daba por tocarme todo el tiempo. Fluía. Me debordaba. Jugueteaba con mis aguas. Claro, era una fuente. Pero no se crea que hablo en sentido figurado. Era transparente. Inmediata. Entera. Rotunda. También era una diosa. E plenitud de poderes. [...] Mis hermanas mayores me reñían: “Te miras demasiado, terminarás por descubrir la muerte”. Las desoía y entonces volvía a tocarme. Me envolvía en mis pétalos, me gozaba sintiéndome. Aspiraba mis olores. Respiraba. Latía. Bullía. Y vuelta a fluir. Yo era mi Paraíso. (CLAVEL, 2012, p. 9)

No episódio criado por Clavel, Ada afirma sua pluralidade quando diz que é fonte, é deusa, e também menina, como a narrativa depois deixará claro. Mas, além disso, ela também é seu próprio Paraíso. Aqui, o território que o Pai Soberano afirma constantemente ser sua propriedade, Ada o reivindica para si, seu corpo, seu prazer, do qual nunca poderá ser expulsa, em uma atitude de recusa do poder opressor do Pai.

Já de posse de alguns desses conceitos básicos, compreende-se que na narrativa tanto de Cunha como de Clavel, essa relação do toque e do olhar é complicada ainda mais pela aparente recusa de unificar esse sujeito que olha/olha-se/é olhado, toca/toca-se/é tocado. Nas seguintes citações vemos não só representações de autoerotismo, mas como elas provocam a duplicação da protagonista nesse jogo de imagens especulares:

De hecho, si levanto la vista ahí está ella contemplándome desde la superficie acuosa del espejo. Ahora sólo espero, quietecita a que sus manos se extiendan para desabotonarme la blusa y la falda del colegio. Cada dedo que me roza va probando mi condición de estatua de marfil. Uno, dos y tres, así, el que se mueva pierde el fin. Inesperadamente expertos, sus dedos despiertan abismos sutiles de la piel. Un gemido, de uno o otro lado del cristal, provoca que el espejo tiemble y se estremezca en ondas inusitadas. Ella está ya por salir, pequeña Anadiomene del manso oleaje mercurial. Su belleza me lleva a doblar el cuello, a dejar caer lo que resta de ropa. Los menudos hombros al aire, un

tibio pudor y orgullo también. Entonces imploro: primo Narciso fragante, no permitas que muera sin tus flores. Y ella se aproxima. Deposita un beso de su mirada en la punta de mis pudores. Ahora soy yo la imagen del espejo que se remueve en ondas de placer acuoso. Más... más... Sus palmas extendidas y mis manos, su boca y mis labios, su lengua y mi saliva, sus senos y mi pecho. Bebo en su aliento el olor dulce y acre de mi sangre. (CLAVEL, 2012, p. 60)

A representação acima, em que Ada se encontra com seu reflexo no espelho, descreve o início de um jogo de sedução entre a protagonista e a “outra”, que aqui é tratada como “ella” ou também “pequeña Anadiomene del manso oleaje mercurial”. Nesse jogo do toque e do olhar, as posições do eu e do outro se confundem, ou talvez, o “eu” se desdobra em imagens duplas, um sinal claro de que cada experiência vivida por esse “eu” é também vivida por sua outra versão, afirmação que será corroborada ao longo de toda a narrativa em diferentes episódios. A menina Ada e a deusa Ada, que aqui se encontram, não se diferenciam por meio de categorias definidas tais como sujeito/objeto, agente/paciente, ao contrário, ambas, ao mesmo tempo que olham, são olhadas, da mesma maneira em que tocam e são tocadas.

Essa imagem de autocontemplação frente ao espelho, seguida de um jogo erótico que culmina em um episódio de autoerotismo, dá concretude e clareza ao relato duplo que caracteriza essa ficção autobiográfica. A cena deixa patente a existência de uma estória alternativa que corre em paralelo à oficial, paralelismo que não impede que traços daquela contamine essa por meio das referências ao mundo concreto e às coordenadas espaço temporais, nesse caso, a Cidade do México dos dias atuais, alusões que insistem em romper a superfície do texto. E é por esse motivo que a duplicidade que se vê concretizada na cena de autoerotismo e que se vê mascarada no relato como um todo não deixa o leitor imune. O leitor, ou leitora, terá que percorrer esses caminhos paralelos e simultâneos que a autora criou para sua ficção autobiográfica se quiser conhecer os diferentes ângulos da estória. O leitor será então deslocado de um lugar fixo, de mero receptor, para o que Barthes denomina a “fenda do texto”. Dessa fratura que se entreabre entre duas versões distintas é que o leitor poderá ter uma visão mais ampla das possibilidades que a leitura lhe oferece.

Situação muito similar aparece em *Mulher no espelho*, em que a duplicidade/multiplicidade se efetiva na cena de autocontemplação seguida de masturbação:

O meu corpo postado ante meu corpo fremente. Não é um corpo jovem, mas vejo um corpo bonito, suaves curvas, carnes rijas, petulantes. Caminho em direção a um espelho. As pontas dos meus seios recuam ao toque daquele frio liso. Avanço e recuo e avanço e recuo. Avanço. Para que o meu corpo se encontre inteiro com o meu corpo, viro a cabeça de lado e me colo ao espelho. É um gélido inerte, incômodo. A fim de recuperar as direções do meu corpo, recuo novamente. Uma sensação de liberdade percorre as minhas imagens. Apalpo os meus seios, apalpo o meu sexo. Vivos. Ansiosos. Um sorriso lúbrico surpreende o meu rosto no espelho. Detenho-me no meu sorriso. (CUNHA, 1983, p. 114)

As vozes que são separadas pelo recurso visual tratado anteriormente se fundiram diante do espelho. Nessa cena percebe-se que a protagonista, que fala através da posição do “eu” narrativo, e “a mulher que me escreve” não representam categorias distintas e fixas que se mantêm separadas até o final, pelo contrário, uma e outra são parte desse indivíduo, que é completo na sua contradição, na sua incerteza, no contrassenso, na incompatibilidade. O espelho, que tradicionalmente é a ferramenta que devolve um reflexo concreto de unidade ao sujeito que recorre a ele em busca de uma imagem coerente, aqui rompe com essa ilusão, passando a ser o comunicador de uma realidade incômoda, mas menos opressora do que a imposição da imagem única, pré-definida e, por isso, autoritária.

A mão que apalpa, o sorriso que ri, os olhos que observam o movimento do corpo, são ao mesmo tempo do “eu” e, também, “dela”, da outra mulher que primeiro aparece como uma sombra na narrativa, mas que progressivamente vai ganhando forma, obrigando o leitor a experimentar os episódios por, ao menos, duas versões. Dessa maneira, cabe dizer que o leitor/a leitora sofre com as consequências da fragmentação da narrativa, que, por sua vez, fragmenta também a experiência da leitura. *Mulher no espelho*, tal qual *Las ninfas a veces sonrían*, pode ser entendido como o que Roland Barthes denomina texto de “fruição”, ou seja, “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1996, p. 21). Faz, portanto, entrar em crise o conceito de leitor como instância narrativa passiva, colocando-o como coautor em um subgênero literário que tradicionalmente se sustenta na suposta verdade histórica do sujeito único soberano.

É fundamental o papel do autoerotismo nessas narrativas, já que essa ação representa a tomada de posse, pela mulher, do corpo e do prazer que esse oferece, conferindo-lhe a posição de sujeito da materialidade de seu corpo. Adrienne Rich, como nos mostra Megan Tomei no

estudo intitulado *Doing It for Themselves*, nos relembra dos benefícios concretos e simbólicos da masturbação:

O autoerotismo feminino também demonstra uma conexão com o corpo do sujeito, tanto física quanto espiritualmente. Adrienne Rich (1979) discute a masturbação como conectada a todo um processo da vida de uma mulher, detalhando como “seu senso crescente a respeito de seu próprio corpo e sua força, sua masturbação, sua menstruação, sua relação física com a natureza e com outros seres humanos, suas primeiras e subsequentes experiências orgásticas” estão vinculadas à conexão entre corpo e mente. (TOMEI, 2012, p. 2, tradução nossa)[1]

Ou seja, o autoerotismo promove, por meio da conexão com a própria concretude, a possibilidade de as mulheres já não terem suas identidades definidas por um homem, ou em oposição a esse (LA BELLE, 1988). Assim como a masturbação feminina também é simbolicamente poderosa uma vez que significa a não dependência da presença masculina (TOMEI, 2012).

No entanto, ainda que o tocar-se permite às protagonistas acessar sua realidade de mulher, o olhar-se, por sua vez, se depara com um reflexo que, em um primeiro momento, não lhes é familiar, já que encontram um correlativo visual que, inicialmente, falha em manter a antiga equação entre identidade e presença ocular (LA BELLE, 1988). Segundo Jenijoy La Belle, no livro *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, há de haver algum choque prévio para que não haja reconhecimento entre a imagem oferecida pelo espelho e a autoimagem formada pelo indivíduo. No caso aqui discutido, o choque é o próprio descobrimento de si mesma, múltipla, no espelho, e, assim, da comprovação de uma existência não congruente com a definição ocidental de sujeito:

As concepções ocidentais do *self*, pelo menos durante os últimos séculos, postulam sempre um fenômeno que é distinto – no sentido de que não é idêntico a qualquer outro ego – e relativamente contínuo no tempo. Um ser que se funde com todos os outros ou que muda radicalmente minuto a minuto não é de forma alguma um eu. (LA BELLE, 1988, p. 111, tradução nossa)[2]

Essas protagonistas não cumprem, portanto, com as características fundamentais do sujeito tradicional, assim como seus relatos não cumprem com as convenções elementares do relato autobiográfico tradicional. Também o autoerotismo não corresponderia, culturalmente, à forma madura de expressão do desejo, por ser entendida como incompleta e juvenil. Porém, em *Las ninfas a veces*

[1] Female autoeroticism also demonstrates a connection to one's body, both physically and spiritually. Adrienne Rich (1979) discusses masturbation as connected to an entire process of a woman's life, detailing how 'her growing sense of her own body and its strength, her masturbation, her menses, her physical relationship to nature and to other human beings, her first and subsequent orgasmic experiences' are tied to the connection between body and mind.

[2] Western conceptions of the self, at least during the last few centuries, always posit a phenomenon that is discrete – in the sense that it is not identical to any other ego – and relatively continuous in time. A being that merges into all others or that changes radically minute by minute is no self at all.

sonríen e em *Mulher no espelho*, é exatamente essa ruptura com a tradição, que se dá em diversos níveis, que permite com que o leitor acompanhe as protagonistas em seu processo de autoconhecimento, no caso de *Mulher no espelho*, ou na celebração de sua liberdade sem remorso, em *Las ninfas a veces sonríen*. No fim, ambos os textos parecem apontar para o entendimento de que ser sujeito, ser mulher e ser leitor é um processo contínuo, que se realiza na contradição, na incompletude, e na brecha, mediante a recusa do estabelecido e limitante.

ANA MAGALHÃES é doutoranda em Cinema e Estudos Culturais na Universidade de Alberta, Canadá. Sua pesquisa se concentra no cinema brasileiro produzido durante a ditadura militar (1964-1985) e, em particular, como essa forma se relaciona com a representação da sexualidade, do desejo e questões de gênero.

Contato: amagalha@ualberta.ca

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- BEARD, Laura. “La subjetividad femenina en la metaficción feminista latinoamericana”. *Revista Iberoamericana*, vol. 64, no. 182, 1998, pp. 299-311.
- CLAVEL, Ana. *Las ninfas a veces sonríen*. México: Alfaguara, 2012.
- CIXOUS, Hélène; JENSON, Deborah. Coming to writing. In. *Coming to writing and other essays*. Trad. de Keith Cohen e Paula Cohen. Cambridge, Mass: Harvard University, 1991, pp. 1-58.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- CUNHA, Helena Parente. “A mulher partida: a busca do verdadeiro rosto na miragem dos espelhos”. In. *Entre resistir e identificar-se: Para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Goiânia: Editora UFG, 1997, pp. 107-35.
- CUNHA, Helena Parente. *Mulher no espelho*. Florianópolis, SC: FCC Edições, 1983.
- FERREIRA-PINTO, Cristina. “Brazilian women writers: The search for an erotic discourse”. In. *Gender, discourse, and desire in twentieth-century Brazilian women's literature*. West Lafayette: Purdue University Press, 2004, pp. 38-74.
- FREUD, Sigmund. “Introdução ao narcisismo”. In. *Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. de Paulo César De Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 10-37.
- FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

- IRIGARAY, Luce. "This sex which is not one". In. *This sex which is not one*. New York: Cornell University Press, 1985, pp. 23-33.
- LA BELLE, JeniJoy. *Herself beheld: The literature of the looking glass*. Ithaca: Cornell University Press, 1988.
- LACAN, Jacques. *O Estádio do espelho*. N.p., n.d. Web. 26 Sept. 2016.
- LAVERY, Jane Elizabeth. *The art of Ana Clavel: Ghosts, urinals, dolls, shadows and outlaw desires*. S.l.: Legenda, 2015.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- LOCKHART, Melissa. "Erotic subversions in Helena Parente Cunha's 'Mulher no espelho'". *Chasqui: Revista De Literatura Latinoamericana*, vol. 27, n. 1, 1998, pp. 3-10.
- ROOF, Judith. *Come as you are: Sexuality and narrative*. New York: Columbia University Press, 1996. Print.
- TOMEI, Megan. *Doing it for themselves: Sexual subjectivity in cinematic depictions of female autoeroticism*. Thesis. Florida Atlantic University, 2012. FAU Digital Collections. Web. 20 Aug. 2016.