

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

VICTÓRIA LOPES PACHECO

REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO EM CONTOS DE *O LEOPARDO*
***É UM ANIMAL DELICADO*, DE MARINA COLASANTI**

GOIÂNIA

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese

2. Nome completo do autor

Victória Lopes Pacheco

3. Título do trabalho

Representações do corpo feminino em contos de O leopardo é um animal delicado, de Marina Colasanti

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☐ SIM ☒ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **VICTORIA LOPES PACHECO, Discente**, em 10/09/2021, às 11:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flávio Pereira Camargo, Professor do Magistério Superior**, em 10/09/2021, às 13:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **2337128** e o código CRC **AAD90E16**.

Referência: Processo nº 23070.036089/2021-57

SEI nº 2337128



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ [x] Dissertação ☐ [] Tese ☐ [] Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Victória Lopes Pacheco

3. Título do trabalho

Representações do corpo feminino em contos de O leopardo é um animal delicado,
de Marina Colasanti

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ [x] SIM ☐ [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;

- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Flávio Pereira Camargo, Professor do Magistério Superior**, em 03/05/2023, às 09:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **VICTORIA LOPES PACHECO, Usuário Externo**, em 05/05/2023, às 20:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3716251** e o código CRC **239052B7**.

Referência: Processo nº 23070.036089/2021-57

SEI nº 3716251

VICTÓRIA LOPES PACHECO

**REPRESENTAÇÕES DO CORPO FEMININO EM CONTOS DE *O LEOPARDO*
É UM ANIMAL DELICADO, DE MARINA COLASANTI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial e final para a obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada e Estudos Culturais

Orientador: Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo.

GOIÂNIA

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Pacheco, Victória Lopes

Representações do corpo feminino em contos de O leopardo é um
animal delicado, de Marina Colasanti [manuscrito] / Victória Lopes
Pacheco. - 2021.

LXXXIV, 87 f.

Orientador: Prof. Flávio Pereira Camargo.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e
Linguística, Goiânia, 2021.

Bibliografia.

1. Marina Colasanti. 2. Literatura de autoria feminina. 3. Crítica
literária feminista. 4. Corporalidade. I. Camargo, Flávio Pereira,
orient. II. Título.

CDU 821.134.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 26 da sessão de defesa de dissertação de **Victória Lopes Pacheco**, que confere o título de Mestra em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos treze dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e um, a partir das quatorze horas e trinta minutos, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de exame de defesa de dissertação de mestrado intitulada "**Representações do corpo feminino em contos de O leopardo é um animal delicado, de Marina Colasanti**". Os trabalhos foram instalados pelo orientador, **Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Profa. Dra. Priscila Renata Gimenez** (PPGLL/FL/UFG), membro titular interno e **Profa. Dra. Luciana Borges** (UFCat/PPGEL), membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. Após a arguição da candidata, a banca examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo **Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos treze dias do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e um.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Flávio Pereira Camargo, Professor do Magistério Superior**, em 28/09/2021, às 10:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Borges, Professor do Magistério Superior**, em 28/09/2021, às 14:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Priscila Renata Gimenez, Professor do Magistério Superior**, em 28/09/2021, às 16:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2377559** e o código CRC **E7741911**.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho definitivamente não teria sido concretizado se eu não pudesse contar com o amparo de algumas pessoas, às quais eu preciso, no mínimo, agradecer.

Início pelo meu orientador, Prof. Dr. Flávio Camargo, com quem tive a oportunidade de aprender desde a graduação. Sem sua paciência, compreensão e empenho, tenho certeza de que a produção desta dissertação teria sido muito mais difícil. Agradeço imensamente por ter me conduzido até aqui. Sou grata, ainda, a todas as professoras e professores que participaram direta e indiretamente da minha formação.

Agradeço às amigas que estão comigo desde a minha infância e adolescência, Jéssica, Mariana, Nara e Sarah, por serem um pedaço de quem eu sou e por estarem comigo nos meus momentos de maior fragilidade, me dando amor e colo sempre que precisei. Também, às amigas que ganhei na Faculdade de Letras e que me inspiram mais a cada dia, Amanda, Carolina, Isabella e, especialmente, Eduarda, com quem pude crescer desde o primeiro dia de graduação. E ao Pedro, que desde que chegou, fez com que minha vida se tornasse ainda melhor.

Meus pais, mais do que ninguém, merecem ser mencionados. Devo agradecer ao meu pai, Cláudio, que sempre fez tudo o que foi possível para me deixar bem e feliz, e que comemorou comigo a cada pequena vitória. À minha mãe, Neuza, minha melhor amiga e companheira, dedico não só meus agradecimentos como também esta dissertação, que já é tanto dela quanto minha. Não seria possível listar aqui o quanto ela fez por mim em todo esse processo.

Agradeço também à minha psicóloga Vera, que cuida de mim desde que eu entrei na universidade e que, na fase final do mestrado, foi crucial para que eu estivesse bem o suficiente para conseguir escrever.

E, finalmente, expresso meu agradecimento à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão da bolsa durante todo o meu período enquanto mestranda.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de estudo o livro de contos *O leopardo é um animal delicado* (1998), de Marina Colasanti. Dos vinte e cinco contos, foram selecionados oito para compor o *corpus* desta pesquisa: “É alma, não é?”, “Menina de vermelho a caminho da lua”, “Porque a pena”, “Um dia, afinal”, “Maria, Maria”, “O leopardo é um animal delicado”, “Na funda escuridão” e “Amor e morte na página dezessete”. Tais textos foram priorizados principalmente por serem protagonizados por personagens femininas, possibilitando que a discussão se desenvolvesse em torno delas. Nosso objetivo, no decorrer da leitura de cada uma das narrativas escolhidas e da análise das personagens centrais, é fazer uma reflexão sobre o modo como essas personagens femininas são ficcionalmente representadas, a partir do conceito de “subjetividade corporificada”, proposto por Elizabeth Grosz (2000) e das categorias possíveis de corpo, apresentadas por Elódia Xavier em *Que corpo é esse?* (2007) – em especial, o *corpo erotizado* e o *corpo imobilizado* –, além de outras duas pensadas e propostas nesta dissertação – o *corpo materno* e o *corpo adoecido* –, que nos permitem uma relação com *Declínio do patriarcado* (1998), o qual nos auxiliará nas discussões acerca das relações familiares. Além disso, ao longo das leituras, procuramos estabelecer um diálogo produtivo com alguma recepção crítica da obra de Marina Colasanti e com discussões teórico-críticas advindas dos estudos de gênero.

Palavras-chave: Marina Colasanti; Literatura de autoria feminina; Crítica literária feminista; Corporalidade.

ABSTRACT

This dissertation has as its object of study the book of short stories *O leopardo é um animal delicado* (1998), by Marina Colasanti. Out of the twenty-five texts, eight were selected to compose this work: “É alma, não é?”, “Menina de vermelho a caminho da lua”, “Porque a pena”, “Um dia, afinal”, “Maria, Maria”, “O leopardo é um animal delicado”, “Na funda escuridão” e “Amor e morte na página dezessete”. We prioritized these narratives mainly because they are all centered on female characters, enabling the development of the discussion around them. Our objective, in the course of reading each of the chosen texts and analyzing the central characters, is to reflect on how these female characters are fictionally represented, based on the idea of corporeality proposed by Elizabeth Grosz (2000) and the body categories presented by Elódia Xavier in *Que corpo é esse?* (2007) – especially, *eroticized body* and *immobilized body* –, in addition to two other categories proposed in this dissertation – *maternal body* and *sick body* –, allowing an association with *Declínio do patriarcado* (1998), which will help us in our deliberations about family relationships. Throughout our investigations, we sought to establish a productive dialogue with some critical reception of Marina Colasanti's production and also with some theoretical-critical discussions arising from gender studies.

Keywords: Marina Colasanti; Women's writing; Feminist Literary Criticism; Corporeality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE EM CONTOS DE MARINA COLASANTI.....	20
1.1 O <i>CORPO EROTIZADO</i> EM “O LEOPARDO É UM ANIMAL DELICADO”, “MENINA DE VERMELHO A CAMINHO DA LUA” E “AMOR E MORTE NA PÁGINA DEZESSETE”.....	32
1.2 O <i>CORPO IMOBILIZADO</i> E O <i>CORPO ENVELHECIDO</i> EM “É ALMA, NÃO É?”, “AMOR E MORTE NA PÁGINA DEZESSETE” E “UM DIA, AFINAL”.....	50
1.3 O <i>CORPO MATERNO</i> EM “MARIA, MARIA”.....	65
1.4 O <i>CORPO ADOECIDO</i> EM “NA FUNDA ESCURIDÃO” E “PORQUE A PENA”.....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS.....	83

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, temos como objeto de estudo o livro de contos *O leopardo é um animal delicado* (1998), de Marina Colasanti. Dos vinte e cinco contos, foram selecionados oito para compor o *corpus* desta pesquisa: “É alma, não é?”, “Menina de vermelho a caminho da lua”, “Porque a pena”, “Um dia, afinal”, “Maria, Maria”, “O leopardo é um animal delicado”, “Na funda escuridão” e “Amor e morte na página dezessete”. Priorizamos esses textos principalmente porque todos são protagonizados por personagens femininas, possibilitando que a discussão se desenvolvesse em torno delas. Cada um dos contos, desse modo, permite que determinadas reflexões acerca dessas protagonistas sejam levantadas, viabilizando inclusive a comparação entre algumas delas. Nosso objetivo, no decorrer da leitura de cada uma das narrativas selecionadas e da análise das personagens centrais, é fazer uma reflexão sobre o modo como essas personagens femininas são ficcionalmente representadas, a partir da ideia de “subjetividade corporificada” empreendida por Elizabeth Grosz (2000). Com base nas categorias sustentadas por Elódia Xavier em *Que corpo é esse?* (2007), buscaremos entender, de acordo com as características encontradas nas protagonistas, de que modo os corpos femininos estão colocados na obra de Marina Colasanti.

Colasanti nasceu no ano de 1937 em Asmara, na Etiópia, onde passou seus primeiros quatro anos. Em seguida, morou na Líbia e, posteriormente, na Itália, mudando-se com sua família para o Rio de Janeiro apenas em 1948, aos onze anos de idade. Antes de se dedicar à escrita, a autora completou seus estudos na Escola Superior de Belas Artes. Só então, em 1962, iniciou sua carreira como jornalista no *Jornal do Brasil*. Seu primeiro livro, *Eu sozinha*, seria publicado apenas seis anos depois.

Trabalhando na imprensa, Marina Colasanti produziu para vários periódicos, como o *Jornal dos Sports* e as revistas *Claudia*, *Manchete* e *Nova*. Nesta última, por quase vinte anos, atuou como editora, colunista e redatora, tendo como público-alvo as mulheres. Já nesse momento, a escritora tratava de vivências femininas e discutia a respeito de questões de gênero. Para Peggy Sharpe (1997), foi justamente seu trabalho na revista em questão que tornou Colasanti uma feminista praticante, o que pode surpreender teóricas feministas, já que a imprensa popular feminina não parece ser o veículo ideal para a luta política. Segundo Luciana Varga Rodrigues – que estudou uma edição da revista *Claudia* de 2004 –, por exemplo,

A imprensa feminina – direcionada exclusivamente às mulheres – “pasteuriza” a mulher, ou seja, cria um modelo ideal de mulher e sugere que todas sejam como ela, tanto fisicamente quanto no comportamento. Para isso, as matérias trazem sugestões de comportamento, vestuário, maquiagem, etc. As revistas tornam-se, para algumas mulheres, referência nas suas vidas, de modo que passam a agir como sugerem as reportagens. Os títulos “como conquistar o homem ideal”, “como criar filhos”, “dicas de vestuário” e muitas outras “dicas” fazem parte de todas as edições das revistas “femininas” (RODRIGUES, 2005, p. 2).

Com efeito, já no século XIX, muitos dos periódicos direcionados às mulheres, de acordo com Suelly Maria Maux Dias (2003), não eram de cunho feminista. As duas primeiras revistas femininas do Brasil – *O Espelho Diamantino: Periódico de Política, Litteratura, Bellas Artes, Theatro e Modas Dedicado as Senhoras Brasileiras*, lançado em 1827 por Pierre Plancher, e o *Espelho das Brasileiras*, criado por Adolphe Émile de Bois-Garin em 1831 – listadas pela pesquisadora ilustram tal constatação.

Porém, ainda para Dias (2003), o olhar feminista veio a aparecer em 1852 com o *Jornal das Senhoras*, dirigido por Juana Paula Manso de Noronha, o qual é registrado como o primeiro jornal fundado por uma mulher no Brasil. Além disso, vale destacar que, conforme é apresentado por Zahidé Lupinacci Muzart (2003), um dos motivos para que os periódicos de mulheres fossem criados no século XIX seria a necessidade da luta por direitos como o acesso à educação e o sufrágio feminino.

A produção de Colasanti, portanto, tende a se assemelhar mais a essa segunda proposta. A dita “pasteurização” das mulheres, aqui, não parece acontecer, afinal, como afirma Sharpe (1997, p. 50-51), “Marina Colasanti articula o que há de comum, bem como as diferenças materiais e sociais entre as mulheres brasileiras. [...] A autora não propõe um padrão simétrico de experiências femininas, tampouco tenciona ignorá-las”. Ademais, Sharpe reitera que a atividade da escritora na revista *Nova* foi de grande importância para que ela tivesse contato com um público diverso, além de facilitar seu acesso a outras vozes feministas, dos movimentos da Europa e da América do Norte.

A escritora começou seu trabalho no *Jornal do Brasil* no ano de 1962, como redatora do Caderno B. No mesmo jornal, Colasanti foi colunista, ilustradora, secretária de texto, além de editar o Caderno Infantil. Escreveu para várias revistas, ingressando na Editora Abril, na revista *Nova*, em 1976. Recebeu o Prêmio Abril de Jornalismo em 1978, 1980 e 1982. Faz-se relevante perceber que, se na escrita literária ficcional

Marina Colasanti questiona e problematiza os papéis ocupados pelas mulheres, como é o caso do livro de que trataremos nesta pesquisa, sua consciência em relação às questões de gênero deve ter sido fortemente influenciada e talvez até formada por sua experiência na imprensa.

Mesmo com a repressão política das décadas de 1960 e 1970, “as crônicas e ensaios de Colasanti conseguiram vazar e vencer as barreiras da censura, servindo de fatores de mudança social para um segmento não tradicional de leitoras” (SHARPE, 1997, p. 44). Assim, sua atividade na *Nova*, iniciada ainda nesse momento, foi fundamental para que ela estabelecesse um diálogo com muitas mulheres. Sobre isso, a autora conta:

E eu, sobretudo, ainda não tinha feito todas as leituras fundamentais para uma pessoa que quer trabalhar em feminismo. Eu escrevia a partir de um sentimento e um tipo de vida que era a minha experiência de vida. ... Depois eu saí do *Jornal do Brasil* e fui colaborar com a revista *Nova*, que é a equivalente à *Cosmopolitan*... foi quando eu comecei a escrever para a mulher, que me conscientizei que escrevia para mulheres e então eu comecei a ler (1988 apud SHARPE, 1997, p. 48).

Como visto, Marina Colasanti muitas vezes partia de suas experiências para escrever, construindo, desse modo, suas crônicas e ensaios. Assim, de maneira corajosa, Marina Colasanti narrava até mesmo histórias extremamente íntimas de sua própria vida, para que pudesse, usando do espaço de fala de que dispunha, “quebrar a barreira de silêncio que nos foi imposta” (COLASANTI, 1981, p. 164), ao escrever sobre temas como a legalização do aborto, que é um assunto que ainda hoje, se levantado em uma revista feminina, mesmo que décadas tenham se passado, provocaria muita discussão e até mesmo, em grande parte das pessoas, uma fervorosa rejeição.

Além disso, mesmo nos textos direcionados à imprensa, fica claro que, passando tanto pela dissertação e argumentação quanto pela narração, a autora sempre teve uma preocupação com a linguagem, com o modo como tecia o texto. Logo, podemos considerar que seu olhar literário não é encontrado exclusivamente em sua produção ficcional. Sua atividade na imprensa, portanto, apesar de usar de recursos e veículos diferentes daqueles encontrados nas coletâneas de contos, por exemplo, muito tem em comum com suas obras pelas quais ficou conhecida.

Devemos destacar que, nos anos em que Marina Colasanti contribuiu como colunista na *Nova*, ela estabeleceu uma interação direta com suas leitoras e leitores, por meio de cartas que recebia – algumas delas reunidas no volume *Intimidade pública* (1990). Com esse diálogo, ela pretendia “a partir de cada carta, escrever uma espécie de artiguete, algo que, saindo do pessoal, se dirigisse sempre ao geral” (1990 apud SHARPE, 1997, p. 50). Ademais, Peggy Sharpe garante que

Colasanti encontra seus leitores tanto entre o público letrado, como entre o semi-letrado e até mesmo os/as analfabetos/as, que se valem da leitura em voz alta feitas por uma pessoa amiga. Pois, enquanto a classe média comprava a revista, a classe inferior encontrava-a na casa da costureira, da patroa, de um membro da família (1997, p. 51).

Dessa maneira, entrando em contato e atingindo uma grande quantidade de mulheres que viviam em circunstâncias distintas, a autora teve oportunidade de repensar muitos aspectos da experiência feminina e dos papéis de gênero aos quais as mulheres tantas vezes são submetidas. Nesse sentido, Colasanti não tratava unicamente de temas polêmicos, como o que dissemos. Falava também de assuntos como relacionamentos e moda.

Ainda, mesmo tratando de assuntos como o casamento, a autora não o faz da maneira “pasteurizadora”. Ao contrário, ela disserta de maneira que as mulheres realmente questionem em que tipo de relacionamento elas irão ingressar e incentiva que escolham com inteligência seus parceiros, ao afirmar que

[...] a independência nos garante o prazer infinito de dizer: caso com este sujeito porque gosto dele, e não porque “tem uma carreira promissora”, “um futuro brilhante”. E dá ao sujeito a tranquilizadora certeza de que está sendo escolhido porque é amado e não pela sua capacidade de autografar cheques. Uma mulher independente não é uma filha já crescida que um marido assume e pela qual se torna absoluto responsável. É uma companheira sexual e intelectual que lhe escolhe para compartilhar as decisões da vida. E esta, convenhamos, é uma base bem mais sólida para começar qualquer casamento (COLASANTI, 1980, p. 13-14).

No excerto citado, ela entra na questão da sexualidade, que também será um tema recorrente, tanto nas suas crônicas e ensaios, quanto em sua produção literária

ficcional – em especial, nos contos que selecionamos para esta pesquisa, que se voltam, em sua maioria, profundamente para esses assuntos.

A razão pela qual escolhemos a escritora foi justamente por sua preocupação em tratar da condição feminina ao longo de toda a sua carreira e produção. Além disso, como dissemos, ela é uma escritora, mulher, conhecedora da discussão feminista, cuja produção ficcional procura colocar em xeque padrões estabelecidos, ao questionar os lugares e as funções que são tradicionalmente atribuídos às mulheres em nossa sociedade, reiteradamente firmados como naturais a partir da violência simbólica, como nos mostra Pierre Bourdieu (2007), apesar de serem, na verdade, determinados pela cultura. Mesmo nos contos de fada que são revisitados por ela o papel da mulher é constantemente exposto e discutido, tornando possível que as reflexões relacionadas a gênero sejam realizadas de maneira eficaz e abrangente.

O motivo por que resolvemos seguir por essa temática também está relacionado ao que afirmou Colasanti, pois é necessário que nós, mulheres das letras, questionemos a nossa própria condição, e é dessa necessidade que vem este trabalho, que se constrói partindo de uma leitura feminista de um livro de autoria feminina.

Logo, nesta pesquisa de cunho bibliográfico, temos como eixo a representação dos corpos femininos nos contos selecionados. Para que isso seja devidamente tratado, tentamos compreender o conceito de representação, associando-o também às ideias de Michel Foucault (1996) que relacionam discurso-saber-poder. Ao entendermos essa associação, propomos um diálogo com os estudos de gênero, com foco na crítica literária feminista, para que sejam feitas a leitura e a análise dos contos, concentrando nossa atenção em como as personagens centrais, que são todas mulheres, estão sendo retratadas em distintos contextos e situações. Para tanto, utilizamos estudos de autoras como Regina Dalcastagnè (2005), Lúcia Osana Zolin (2009), Michelle Perrot (2003) e, principalmente, conforme citamos, Elizabeth Grosz (2000) e Elódia Xavier (2007).

Cecil Jeanine Albert Zinani (2011) afirma que a decadência da história da literatura, que era dominante até o fim do século XIX, coincidiu com a ascensão da crítica literária. Esta última, segundo a autora, por volta dos anos 1920, foi transformada pelo Formalismo russo e, desde então, vem se desdobrando em diversas modalidades, incluindo aquelas que têm como foco os discursos de minorias. Entre elas, está a crítica literária feminista, sendo essa, para Zinani, uma tendência relevante na

contemporaneidade, que contribui para a modificação do cânone e para a ampliação dos estudos de gênero.

A ênfase nas questões acerca da figura feminina em várias áreas do conhecimento, de acordo com Constância Lima Duarte (1987), é resultado direto do movimento feminista das décadas de 1960 e 1970, tendo como objetivo “destruir os mitos da inferioridade ‘natural’, resgatar a história das mulheres, reivindicar a condição de sujeito na investigação da própria história” (p. 15), além de revisitar criticamente o que os homens haviam escrito a esse respeito até então. Duarte (1987) entende que, com a ampliação expressiva da participação das mulheres nas artes, fez-se necessária a elaboração de uma estética de cunho feminista que fosse capaz de tratar de tais mudanças. Essa observação coincide com o que ressalta Zinani (2011), quando esta ressalta que, com o aumento da produção literária de escritoras mulheres, que ocorreu no século XX, foi preciso que ferramentas mais especializadas fossem desenvolvidas e, dessa maneira, parte da crítica se voltou tanto para a questão da autoria, quanto para os modos como as mulheres vinham sendo representadas na literatura.

Isso se justifica na medida em que, no âmbito literário, conforme aponta Lúcia Osana Zolin (2010, p. 185), até aquele momento, “os discursos dominantes vinham circunscrevendo espaços privilegiados de expressão e, conseqüentemente, silenciando as produções ditas ‘menores’, provenientes de segmentos sociais ‘desautorizados’”. Assim, como é dito pela pesquisadora, a crítica feminista aparece nesse contexto para “desestabilizar a legitimidade da Representação, ideológica e tradicional, da mulher” (ZOLIN, 2010, p. 185) no cânone literário.

Elaine Showalter, em *Towards a feminist poetics* (apud HUMM, 1989), indica dois tipos distintos dessa forma de crítica: um que estaria baseado em uma leitura feminista, em que a mulher assume o papel de consumidora de obras literárias escritas por homens, lendo-as criticamente; e outro que tem como eixo a mulher enquanto escritora, “produtora de significado textual” (HUMM, 1989, p. 83). Este segundo seguimento também é chamado de “ginocrítica”, que seria “a crítica literária feita por mulheres, que se ocupam da representação literária de mulheres, em textos escritos por mulheres” (ALÓS e ANDRETA, 2017, p. 22).

Neste sentido, concordamos com Zolin (2009) ao afirmar que a crítica literária feminista contemporânea tem avançado no intuito de desmascarar as ideias nas quais o cânone literário está embasado, além de seus códigos e pressupostos ideológicos – que

desautorizam negros, mulheres, homossexuais, pobres, entre outros –, para que ele seja desestabilizado e reconstruído. Para a autora, o que determina o valor estético do cânone não está apenas no texto; está, também, nesses fatores de cor, sexo e classe social, condizentes com a lógica patriarcalista. Daí a necessidade de “promover a visibilidade da mulher como produtora de um discurso que se quer novo, um discurso dissonante em relação àquele arraigado milenarmente na consciência e no inconsciente coletivos” (ZOLIN, 2009, p. 328).

Lúcia Zolin (2009, p. 328) afirma ainda que, em decorrência do feminismo, o novo lugar que a mulher passa a ocupar na sociedade afeta o *status quo*: a crítica literária, que antes era majoritariamente masculina, passa a ser exercida por um número cada vez maior de mulheres; além disso, mais mulheres começam a produzir literatura, o que, conforme foi sinalizado pela crítica feminista brasileira, interfere diretamente na representação literária feminina, uma vez que nos livros escritos por mulheres são trazidas “novas formas de equacionar papéis femininos naturalizados ao longo da história das mulheres pelas culturas alicerçadas no pensamento patriarcal” (ZOLIN, 2010, p. 186-187).

Zolin (2009) ainda ressalta que, com essa mudança de mentalidade promovida pelo movimento feminista, surgem no Brasil diversas autoras atentas à condição da mulher que, escrevendo ficção, constroem narrativas, vivenciadas e protagonizadas por personagens femininas, que questionam a ideologia patriarcal. Uma delas é Marina Colasanti, ao lado de outras como Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles e Hilda Hilst.

Nesse sentido, nossa contribuição com este trabalho é fazer uma leitura crítica da representação da corporalidade feminina nos contos de Marina Colasanti, levando em conta que são textos que foram escritos por uma mulher. Trata-se de uma tentativa de identificar se, em relação à construção das personagens, o corpo feminino é retratado de maneira limitada, maniqueísta e estereotipada, ou se são apresentadas com mais complexidade, tentando abranger a diversidade de um grupo tão heterogêneo, de modo a questionar o que é esperado das mulheres e de seus corpos em uma realidade misógina e patriarcal, que tem seus valores constantemente refletidos na produção literária.

Vale também salientar o porquê da escolha do corpo como eixo que guia a investigação das personagens. Elizabeth Grosz, em *Corpos reconfigurados* (2000), explicita o corpo como produto cultural, ao invés de simplesmente uma determinação natural e biológica, imutável ao longo da história. O corpo, para ela, pode ser usado

como um termo crucial para lutas econômicas, sociais e sexuais, sendo o próprio “lugar de contestação” (p. 77). Inclusive, ela ressalta que para que possamos entender as contribuições do corpo para os sistemas de conhecimento, é necessário que a relação mente/corpo seja repensada, e é nesse sentido que a autora propõe o entendimento da “subjetividade corporificada”, ou “corporalidade psíquica”. Assim, sendo o corpo “um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (GROSZ, 2000, p. 54), ele se torna um caminho frutífero para que pensemos a mulher a partir dele.

É partindo principalmente dessas ideias, juntamente às de Arthur W. Frank, que Elódia Xavier produziu seu trabalho *Que corpo é esse?*¹ (2007), em que apresenta diversas categorias possíveis de corpo, dispostas em produções de autoria feminina. Tal obra, junto a outra produção de sua autoria, *Declínio do patriarcado* (1998), que nos auxiliará nas discussões acerca das relações familiares, será uma das bases teórico-críticas primordiais para o desenvolvimento desta dissertação. Dos tipos de corpos apresentados pelo livro mencionado, trataremos especialmente do *corpo erotizado* e do *corpo imobilizado*, ao lado de outras duas novas categorias propostas nesta dissertação, sendo elas o *corpo materno* e o *corpo adoecido*.

Como mencionado, o livro escolhido como objeto de estudo para esta pesquisa é *O leopardo é um animal delicado*, publicado em 1998 e composto de vinte e cinco contos no total. Essa escolha se justifica por se tratar de uma edição que oferece amplo material para reflexão no que concerne à condição feminina, uma vez que nos contos são trazidas diversas personagens que vivem experiências sexuais, relações conjugais, questões de maternidade, entre outros pontos comuns às mulheres que, nos textos, são colocados em contexto e que, nas mãos de uma escritora como Marina Colasanti, que desde o início de sua carreira contesta as relações de gênero, são questionados e problematizados.

Outra razão para essa tomada de decisão é o fato de que, na academia, costuma-se dar mais atenção à parcela infantil e juvenil da obra colasantiana. Apesar de muitos trabalhos relevantes terem sido desenvolvidos sobre *O leopardo é um animal delicado*, os contos de fada da autora ainda recebem maior atenção. Por isso, preferimos

¹ Em *Que corpo é esse?* (2007), Elódia Xavier propõe dez categorias: *corpo invisível*, *corpo subalterno*, *corpo disciplinado*, *corpo imobilizado*, *corpo envelhecido*, *corpo refletido*, *corpo violento*, *corpo degradado*, *corpo erotizado* e *corpo liberado*.

privilegiar uma produção escrita para um público mais adulto, até mesmo para favorecer as questões do erotismo que, neste caso, estão mais evidentes.

Para alcançar os nossos objetivos, a dissertação foi estruturada em quatro topicalizações, divididas por temática e pela caracterização das personagens, que desencadeia na categorização, baseada no estudo de Xavier (2007). Na primeira delas, temos como foco o *corpo erotizado*, que se faz presente de maneira mais evidente em “O leopardo é um animal delicado”, “Menina de vermelho a caminho da lua” e “Amor e morte na página dezessete”. Como na maioria dos contos não é possível determinar apenas uma definição de corpo para cada protagonista, este último conto também aparece no tópico seguinte, junto a “É alma, não é?” e “Um dia, afinal”, em que trataremos das relações familiares, sobretudo no que diz respeito ao casamento, em que o *corpo imobilizado* parece sobressair. No tópico seguinte, trataremos do *corpo materno*, que é determinante no conto “Maria, Maria”. Por último, iremos propor a compreensão do *corpo adoecido*, evidenciado em “Na funda escuridão” e “Porque a pena”. Nas quatro partes, procuramos estabelecer um diálogo com alguma recepção crítica da obra de Marina Colasanti e também com as discussões teórico-críticas acerca dos temas elencados como objeto de estudo.

Em nossas reflexões e análises, como dissemos, não poderemos nos limitar à pura e simples categorização, já que a maneira como as personagens são caracterizadas não tende a possibilitar que as personagens sejam categorizadas em apenas um tipo de corpo. Além disso, em alguns casos, a análise das protagonistas não se restringe a essas categorias principais citadas acima, uma vez que as personagens também apresentam nuances de outras corporalidades, como o *corpo envelhecido* e o *corpo liberado* – categorias também presentes em *Que corpo é esse?* (2007) –, por exemplo, como evidenciaremos ao longo de nossas análises.

1. CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE EM CONTOS DE MARINA COLASANTI

Uma vez que o objetivo desta pesquisa consiste em investigar as representações do corpo feminino na obra de Marina Colasanti, torna-se necessário retomarmos o conceito de representação. Hanna Fenichel Pitkin, em “Representação: palavras, instituições e idéias”, ao fazer um percurso etimológico da palavra *representação* e do verbo *representar* afirma que o significado do termo é de grande complexidade, além de muito abstrato. A teórica vê a representação como um fenômeno humano: ela refaz o percurso semântico do vocábulo, evidenciando os diferentes trajetos que toma de acordo com o idioma, deixando claro que a história desse conceito, para que fosse contada, “exigiria detalhados relatos paralelos de história verbal e social, política e cultural” (PITKIN, 2006, p. 17). Assim, colocando em foco o decurso etimológico, ela admite que o interesse primário do termo remete à concepção de representação política, que é retomado por Iris Marion Young (2006).

Iris Young retoma o conceito de representação política relacionando-o às minorias e às identidades culturais nos processos democráticos, pensando, sobretudo, nos modos de inclusão dos grupos sub-representados política e culturalmente. Young ainda evoca a pesquisadora já mencionada, quando afirma que “Pitkin sugere que a autorização é um importante indício de representação. Uma pessoa que representa outras de forma oficialmente institucionalizada precisa estar autorizada a falar por elas” (apud YOUNG, 2006, p. 152). Por isso, o ato de *representar* se associa, de certa forma, às relações de autorização e, portanto, de poder nessa relação que se estabelece entre aquele que representa e o que é representado por outrem.

Neste sentido, na produção discursiva, no âmbito da produção literária, há uma necessidade de nos questionarmos sobre quem fala, o que fala, de onde fala e para quem fala, sobretudo porque se trata de uma representação política do outro por meio do discurso. Para Michel Foucault (1996), as interdições que atingem o discurso demonstram sua ligação com o desejo e o poder, dado que ele não apenas manifesta ou oculta o desejo, como também é o próprio objeto do desejo. Segundo Lúcia Osana Zolin, essa noção de discurso contribui tanto para que se possa perceber de que maneiras as “verdades” estão edificadas, quanto para a crítica literária, “no sentido de investigar as fronteiras entre o real e o ficcional e refletir acerca do tema da

representação dos seres e das coisas pela linguagem” (2010, p. 184). A clara conexão entre discurso e poder, desse modo, interfere na própria representação do outro e de suas vivências, de sua subjetividade, pois há o apagamento e o silenciamento de determinadas identidades e sujeitos nessa produção discursiva do outro.

Essa relação de poder fica ainda mais evidente quando tomamos o conceito de representação de Roger Chartier (1990 apud ZOLIN, 2010), que a entende como um instrumento de mediação que possibilita que um objeto ausente seja visto por meio da substituição “por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é” (CHARTIER, 1990, p. 10 apud ZOLIN, 2010). Como percebeu Zolin (2010) sobre a definição de Chartier, se o *representar* é dar visibilidade ao outro, ele pode também ser entendido como falar em nome do outro – o que se aproxima, inclusive, do conceito de representação política em um sistema democrático, sobre o qual fala Young. Logo, alguns falam enquanto outros se mantêm em silêncio: apenas uma parcela está autorizada a falar. Neste sentido, Zolin acrescenta que

Para ter assegurado o direito de falar, enquanto o outro é silenciado, o sujeito que fala se investe de um poder que é doado por circunstâncias legitimadas pelo lugar que ocupa na sociedade, delimitado em função de sua classe, de sua raça e, entre outros referentes, de seu gênero os quais o definem como o centro, a referência, o paradigma, enfim, do discurso proferido (2010, p. 185).

Foucault afirma que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas e os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (1996, p. 10), o que reforça a ideia de que, se o discurso é algo pelo que se luta, uns têm o poder de falar e, sendo assim, de representar em detrimento de outros. Sobre os procedimentos de controle dos discursos, o filósofo discorre que há condições e regras que fazem com que nem todos tenham acesso a eles, ocasionando, assim, a rarefação dos sujeitos que falam. Isso significa que quem não estiver dentro de um determinado padrão, correspondendo a certas exigências, não fará parte da ordem do discurso.

As práticas discursivas, de acordo com Zolin (2010), acabam por reproduzir o sistema de valores tradicionais de uma sociedade em um determinado período, definindo o que, como e quem está autorizado a falar. Para ela, o sujeito que

historicamente vem tendo o direito à fala é o homem branco de classe média, ao que acrescento a predominância também das características da heterossexualidade e da cisgeneridade.

Lúcia Zolin traz, ainda, a ideia de representação pensada por Carlo Ginzburg (2001 apud ZOLIN, 2010), que diz que se trata de tornar visível, ou exibir a presença, de uma realidade. Porém, se apenas uma parte das pessoas, com características muito específicas e semelhantes entre si, está apta a fazer ver uma realidade, esta muito provavelmente seria representada de um único ângulo, em detrimento de muitos olhares que a percebem de maneiras distintas, mas que, por não estarem no espectro da autorização, não podem falar. Por este motivo, conforme enfatiza Zolin (2010), a noção de representação tem sido importante para os estudos literários contemporâneos e, especialmente, para os estudos de gênero.

Conforme indica Regina Dalcastagnè (2005), em concordância com Pitkin, a palavra *representação* tem seu sentido permanentemente contaminado e se faz presente em diferentes esferas, como na política, no direito, nas artes visuais, nas artes cênicas, além da própria literatura, de tal modo que “[o] que se coloca hoje não é mais simplesmente o fato de que a literatura fornece determinadas representações da realidade, mas sim que essas representações não são representativas do conjunto das perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 16). Se tomarmos, assim, que, para Pitkin, o adjetivo *representativo* é aquilo que serve para retratar, figurar ou simbolizar, constatamos que considerável parte das visões acerca do mundo está obscurecida, sem uma figuração ou representação que dê conta de sua multiplicidade.

Desse modo, Dalcastagnè (2005, p. 16) conclui que o “problema da *representatividade*” não está apenas na busca por retratar o olhar do outro. Está em questão, na verdade, a diversidade – ou a falta dela – de concepções e percepções da realidade, que dependem da autorização, do acesso à voz, e que não podem ser substituídas pela tentativa de reprodução daqueles que monopolizam a permissão à fala.

Por isso, Dalcastagnè (2005) retoma a noção de Young quanto à perspectiva social, que para ela expressa a ideia de que pessoas que ocupam posições diferentes na sociedade têm histórias, experiências e conhecimentos muito distintos de acordo com o modo como estão posicionadas em seus lugares de fala. Podemos associar, assim, que a perspectiva social a partir da qual se constroem as representações está relacionada à ideia de autoria, visto que estamos focando na produção literária. Uma vez que Foucault

declara que “[o] autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 1996, p. 28), e os autores se limitam apenas a uma perspectiva social, do homem branco, de classe média e heterossexual, a forma como ocorrem essas representações no campo literário estará comprometida, condenada a uma figuração muito restrita da realidade. Esta última é representada reiteradamente no campo literário, que compreende

uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições. Estas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem a seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação (*situs*) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital) cuja posse determina o acesso aos benefícios específicos que estão em jogo no campo (BOURDIEU, 1992, p. 72-73 apud DALCASTAGNÈ, 2005, p. 18).

Para a autora, essa definição de Bourdieu torna mais evidente as relações estabelecidas entre os autores e entre os universos social e literário, evidenciando como o poder e a legitimação de determinados discursos estão associados ao campo da literatura. A partir dessa concepção, Dalcastagnè afirma que no campo literário brasileiro não existe uma multiplicidade de perspectivas sociais, o que nos leva a questionar de que maneira o cânone literário no Brasil está composto.

Há quem defenda, como Harold Bloom (1994 apud BONNICI, 2007), o cânone tradicional, constituído por valores estéticos e literários imutáveis, sem interferência de condições políticas e sociais. Mas, baseando-se na concepção de campo literário e em todas as ideias aqui defendidas, somos levados a entender o contrário. Afinal, não pode ser coincidência que, como lembra Thomas Bonnici (2007), o cânone literário ocidental como um todo seja composto majoritariamente por obras de autoria masculina e branca, de escritores pertencentes às nações hegemônicas.

Bloom, ainda, diz sobre a “ansiedade de influência” que acomete o artista em relação aos seus predecessores, conforme apontam Sandra Gilbert e Susan Gubar (2017). Esse modelo de história literária, por sua vez, se constrói como uma analogia à herança de pai para filho, seguindo necessariamente uma estrutura masculina, na qual a autora mulher encontra obstáculos para se encaixar. Gilbert e Gubar ressaltam que “[n]a cultura ocidental patriarcal, portanto, o autor do texto é um pai, um progenitor, um

procriador, um patriarca estético cuja caneta é um instrumento de poder generativo, como seu pênis” (2000, p. 6, tradução nossa)², atrelando o corpo masculino à produção escrita e, conseqüentemente, excluindo a mulher dessa atividade, visto que não dispõe das mesmas ferramentas que o homem.

Por isso, a mencionada “ansiedade de influência” sofrida pelo escritor é experienciada pela escritora como uma “ansiedade de autoria”, que seria “um temor radical de não poder criar, de que, porque ela nunca poderá vir a ser uma ‘precursora’, o ato de escrever irá isolá-la ou destruí-la” (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 193). Logo, o gênero feminino se torna uma inadequação, um empecilho, uma vez que as autoras precisam lidar com uma série de circunstâncias de “inferiorização” (GILBERT; GUBAR, 2017, p. 195), como a autoridade patriarcal a que as artistas são submetidas, o receio do antagonismo dos homens que leem suas produções e a necessidade de predecessoras e sucessoras.

Ria Lemaire (1994) aponta para o mito de que os escritores homens seriam os responsáveis pela criação da literatura ocidental e, segundo ela, é pela concepção de ancestralidade que essa ideia acaba por ser legitimada. A autora diz que existe uma tendência masculina de buscar nas “origens” uma justificativa para o poder político e cultural dos homens no presente. Porém, o modo como a historiografia se constrói cria a ilusão de que existe apenas uma tradição, uma única história literária, que, nesse caso, seria a de uma cultura patrilinear, da qual mesmo as mais brilhantes escritoras foram excluídas, ou, na melhor das hipóteses, consideradas exceções. Em função da manutenção dessa cultura, as literaturas exteriores ao ocidente e os textos de autoria feminina estiveram, por muito tempo, fora do contexto acadêmico e do cânone.

O Brasil não é uma exceção a essa regra: no estudo empreendido por Dalcastagnè, “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, por exemplo, em que foram analisados 258 romances publicados entre 1990 e 2004 por três grandes editoras brasileiras, observou-se que, dentre os 165 autores, apenas 45 eram mulheres, o que corresponde a 27,3%. Além disso, os dados quanto à cor dos escritores são ainda mais discrepantes, visto que 93,9% são brancos. Nesta pesquisa, no entanto, vamos nos ater às dessemelhanças a respeito do gênero.

² “In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis”

No estudo de textos considerados canônicos – dentro de uma lógica patriarcal, branca e eurocentrada –, segundo Zolin, em “Crítica feminista”, foram notadas “inquestionáveis correspondências entre sexo e poder: as relações de poder entre casais espelham as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral” (2009, p. 217). Essa afirmação está em consonância com o que aponta Bonnici ao afirmar que estudos têm apontado que “o cânone está intimamente ligado à educação, classe, raça, etnia, colonização, economia, diferença sexual e de gênero”, sendo “uma fabricação submetida a limitações sociais, políticas e institucionais” (2007, p. 38).

Consequentemente, em uma sociedade marcada por ideais misóginos e patriarcais, já naturalizados, a disparidade entre as relações de gênero acabam sendo transpassadas para a produção literária, tanto no olhar direcionado a uma obra escrita por uma mulher e outra escrita por um homem, quanto na elaboração de personagens femininas e masculinas. Segundo Bonnici, foi constatado que o patriarcalismo, que permeia a crítica literária, tinha a tendência de marginalizar ou até anular a escrita da mulher, além de contribuir – pensando mais uma vez na produção ficcional – para que as personagens fossem relegadas aos tais estereótipos “tradicionais baseados na biologia e nas convenções tradicionais” (2007, p. 198).

Os estereótipos segundo os quais as personagens femininas são construídas, de acordo com Zolin (2009), foram amplamente utilizados na literatura brasileira. Exemplar dessa perspectiva é a protagonista de *Lucíola*, de José de Alencar, que vai de prostituta imoral a mulher-anjo, e também a personagem Capitu, personagem de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que é apresentada como uma sedutora dissimulada. A autora constatou na análise das relações de gênero na representação das personagens – trabalho empenhado na vertente da crítica literária feminista iniciada com a publicação de *Sexual politics*, de Kate Millet, em 1970 –, “as construções sociais padrão, edificadas, não necessariamente por seus autores, mas pela cultura a que eles pertencem, para servir ao propósito da dominação social e cultural masculina” (ZOLIN, 2009, p. 227). Logo, tais representações são, muitas vezes, guiadas por uma cultura hegemônica, que tem uma enorme influência no estabelecimento daquilo que entrará ou não no cânone literário.

Muitas vezes a própria academia reforça os preceitos patriarcais manifestados no cânone literário ocidental. Zahidé Lupinacci Muzart aponta que a universidade brasileira “é mestra em perpetuar a mesmice” (2016, p. 306), na medida em que os

programas sempre trazem os mesmos autores. A esse mesmo respeito, Zolin afirma que “no âmbito do ensino tendemos a nos manter no ‘topo da pirâmide’, rendendo tributo aos discursos dos ‘mestres’, perpetuando o cânone literário [...]; e, nesse sentido, contribuindo para a exclusão ou o silenciamento das vozes *Outras*” (2009, p. 240, grifos da autora). Assim como existe uma escolha repetitiva e limitada de obras literárias, é muito comum que o material teórico e crítico selecionado para as disciplinas e até mesmo para pesquisa seja predominantemente composto por textos de autores homens.

Como bem aponta Dalcastagnè (2005), séculos de marginalização das mulheres na literatura nos fez ter a sensação de que a voz masculina não tinha gênero, era o padrão, resultando em duas categorias: “literatura” e “literatura feminina”. E é principalmente a partir desse ponto de vista único e limitado que vieram representações que remetem a “um maniqueísmo reducionista que nada condiz com as reais e múltiplas identidades femininas que povoam nossa sociedade” (ZOLIN, 2010, p. 186).

O estudo de Dalcastagnè (2005) a respeito das personagens brasileiras contemporâneas indicou que a literatura produzida no Brasil nos últimos anos dispõe de uma perspectiva social enviesada, sendo que os grupos silenciados e excluídos da possibilidade de fala – em contraposição àqueles sistematicamente autorizados – são os mesmos que não têm voz em outros espaços de produção discursiva, como na academia e na política. Esse silenciamento/apagamento, como percebemos, interfere diretamente em como as representações, especialmente de pessoas que fogem do padrão masculino, branco, heterossexual, cisgênero, de classe média, são engendradas e estereotipadas.

As diferentes representações das mulheres e de seus corpos na literatura são um ponto que merece atenção. Sabemos que, por muito tempo, e em grande parte da produção literária, as personagens femininas foram construídas seguindo um padrão extremamente limitante. Nesse sentido, a autoria feminina e a crítica literária feminista tiveram uma grande contribuição para que isso começasse a se alterar, o que pode ser notado na obra de Marina Colasanti, como será exposto mais adiante.

Para Lúcia Osana Zolin (2009), o feminismo teve um papel importante para que fosse possível identificar as circunstâncias sociais, históricas e culturais que se fizeram determinantes no que diz respeito à posição ocupada pelas mulheres no universo literário – em vista disso, podemos pensar não só nas escritoras, como também nas críticas literárias e nas personagens femininas, de modo que o estereótipo feminino

negativo, tão difundido na literatura, acaba sendo um entrave na luta pelos direitos das mulheres e contra o patriarcalismo.

É importante, aqui, elucidar que o termo *patriarcado* se refere, de acordo com Heleieth Saffioti (2011), ao sistema de dominação-exploração das mulheres pelos homens. Esse conceito é utilizado pela socióloga como categoria de um período específico, que corresponde aos últimos seis ou sete milênios da história humana: acredita-se que, em um passado remoto, houve uma supremacia masculina, e que as disparidades entre mulheres e homens nos dias de hoje são resquícios de um *patriarcado* que não existe mais, ou que dá agora seus últimos suspiros. Como exemplo dessas noções, Saffioti afirma que, ainda que o patriarca não tenha mais o poder de vida e morte sobre seus filhos e esposa, tal qual na Roma antiga, ainda se vê homens assassinando suas parceiras. Ela ressalta, porém, que o patriarcado permeia toda a sociedade, e não apenas a família.

Gerda Lerner (1986 apud BONNICI, 2007) reitera o papel que a cultura empenha no modo como o patriarcalismo é estabelecido e consolidado: muitas vezes o folclore, as religiões e os mitos reafirmam esse conceito. Além disso, segundo ela, a falta de acesso das mulheres à cultura e à educação contribuiu para que as estruturas de poder entre os gêneros fossem mantidas. Para Bonnici (2007), quando o conhecimento é uma possibilidade para as mulheres, ele se torna uma arma efetiva contra a dominação e o controle patriarcal, o que está em consonância com o pensamento de Foucault, quando este último ressalta que “[t]odo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo” (1996, p. 44).

Para Bonnici, parte da academia internacional, incluindo a brasileira, tem se esforçado para redescobrir autoras de diferentes raças e etnias que foram negligenciadas principalmente por serem mulheres. Elaine Showalter (1978 apud BONNICI, 2007), reforçando essa ideia, entende que uma tradição inteira de escrita foi ignorada por críticos masculinos. Desse modo, foi justamente a “redescoberta de textos ‘perdidos’ ou ‘esquecidos’ de autoria feminina [que] provocou o desenvolvimento da crítica literária feminista” (BONNICI, 2007, p. 28). Assim, para Judith Fetterley, a crítica feminina – que aqui entendemos por feminista – é

um ato político cuja finalidade não é apenas interpretar o mundo mas modificá-lo por meio da transformação da consciência dos leitores e de suas relações com o texto lido. O primeiro ato de uma crítica feminista é tornar-se uma crítica de resistência e não de concordância e, mediante a recusa, exorcizar a mente masculina que foi implantada em nossa mente (apud ZINANI, 2011, p. 2).

Essa vertente, que vem para questionar e redefinir uma atividade crítica e uma produção literária majoritariamente masculinas e sexistas, se desenvolve, de acordo com Cecil Jeanine Albert Zinani (2011), no momento em que a produção feminina se amplia, o que ocorre no século XX. O aumento de obras de autoria feminina, segundo a autora, motivou a elaboração de ferramentas mais especializadas e, conseqüentemente, “uma modalidade específica de crítica passou a avaliar não apenas a questão autoral, mas, também, a representação da mulher em obras escritas por autores de ambos os sexos” (ZINANI, 2011, p. 4).

A partir desse momento, apesar de “textos escritos por mulheres que sucumbiram às armações das representações estereotipadas” (ZOLIN, 2009, p. 231) terem sido identificados, a crítica feminista foi capaz de mostrar que, após a década de 1960, a produção literária feminina passou a seguir novos caminhos, conforme aponta Zolin:

As escritoras, partindo de suas experiências pessoais, e não mais dos papéis sexuais atribuídos a elas pela ideologia patriarcal, debruçam-se progressivamente sobre a sexualidade, identidade e angústia femininas, bem como sobre outros temas especificamente femininos, como nascimento, maternidade, estupro etc. (2009, p. 231).

Portanto, se em um momento no passado escritores e escritoras, de acordo com Germaine Greer (1971 apud BONNICI, 2007), repetiam em seus textos representações femininas que seguiam os papéis e os tipos impregnados pela lógica patriarcal – o que acabava por sugerir como as mulheres deveriam se portar para além da ficção – a literatura contemporânea de autoria feminina trouxe novos direcionamentos, como, por exemplo, a obra de Marina Colasanti. Zolin, em seu capítulo “Literatura de autoria feminina” (2009), menciona Marina Colasanti, ao lado de autoras como Nélida Piñon, Adélia Prado e Hilda Hilst, ao afirmar:

Trata-se de autoras que, tendo em vista a mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação à condição social da mulher, lançam-se no mundo da ficção, até então masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou a mulher (2009, p. 329).

Marina Colasanti de fato se mostra movida pelas questões de gênero desde o início de sua produção, ainda na imprensa. Peggy Sharpe (1997) salienta que, já na época em que redigia para a revista *Nova*, a escritora se comunicava com as mulheres e se preocupava com o modo com que eram representadas nos meios de comunicação. Em suas crônicas, que podem ser encontradas em reuniões como *A nova mulher* (1980) e *Mulher daqui pra frente* (1981), ela já trazia discussões a respeito da independência feminina, do relacionamento entre homens e mulheres, e até de temas polêmicos, mas de extrema importância, como o aborto.

Muitos desses questionamentos se mantêm presentes em sua produção ficcional. Tanto a parte de sua obra direcionada ao público infantil e juvenil quanto os seus textos escritos para um público mais adulto tratam com frequência do ser feminino, constantemente problematizando suas vivências. Mesmo nas histórias que se assemelham aos contos de fadas, a condição feminina é posta de uma maneira distinta de como provavelmente aconteceria em um conto tradicional em que, por exemplo, “as personagens femininas alcançam sua realização somente após a união homem-mulher” (FRANCA, 2009, p. 6). Na narrativa “A moça tecelã”, presente no livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), a protagonista, depois de um tempo casada, se vê infeliz no relacionamento e, por isso, decide destecer o marido, que deixa de existir por escolha sua. Aqui, como bem exposto por Vanessa Gomes Franca (2009), a instituição conjugal é contestada, o que também acontece em alguns dos contos que serão analisados neste trabalho, como ocorre em “É alma, não é?”, “Um dia, afinal” e “Amor e morte na página dezessete”.

Dito isto, fica evidente a atenção que Colasanti direciona à vivência feminina, e o quanto esse será um tema assíduo em toda a sua produção. Para ela, “[é] difícil entender uma mulher que se queira intelectual, que trabalhe no campo das letras e que não faça reflexões sobre a sua própria condição no mundo” (COLASANTI apud MELLO, 2005). Relacionado a isso, o tema da mulher na escrita foi trazido muitas vezes à tona em entrevistas e perguntas feitas à escritora, fato retomado por ela no texto

“Por que nos perguntam se existimos”, presente no livro *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da narrativa brasileira de autoria feminina*, publicado em 1997 e organizado por Peggy Sharpe. No referido capítulo, a escritora diz que há muitos anos é questionada quanto à existência de uma escrita feminina, a qual ela defende. Para tanto, ela elenca várias diferenças – entre vivências femininas e masculinas – históricas, sociais, culturais e biológicas que acabam por interferir na perspectiva e na produção da pessoa que escreve. A partir de sua experiência enquanto autora, completa ainda que, mesmo assumindo a forma de um homem, de um animal, ou de uma pedra, essas metamorfoses sempre acontecem através de sua “essência de mulher” (COLASANTI, 1997, p. 42).

Por isso, se o objetivo desta pesquisa é entender como as mulheres e, especialmente, seus corpos estão representados, por meio das personagens, em um conjunto de contos, faz-se necessário levar em consideração que são textos que foram escritos por uma mulher escritora e, mais ainda, uma “autora assumidamente feminista e defensora dos direitos da mulher” (FRANCA, 2009, p. 1).

Como já foi exposto, o modo como as mulheres estão inseridas ficcionalmente nas narrativas pode apresentar uma diferença importante a depender do gênero de quem escreve, fato defendido e apresentado por Regina Dalcastagnè (2007) com dados numéricos. Em uma pesquisa na qual analisa romances brasileiros contemporâneos, a pesquisadora identificou que

em obras escritas por mulheres, 52% das personagens são do sexo feminino, bem como 64,1% dos protagonistas e 76,6% dos narradores. Para os autores homens, os números não passam de 32,1% de personagens femininas, com 13,8% dos protagonistas e 16% dos narradores. Fica claro que a menor presença das mulheres entre os *produtores* se reflete na menor visibilidade do sexo feminino nas *obras* produzidas (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 2, grifos da autora).

Além de comparar a quantidade de personagens nas obras, Dalcastagnè se deteve principalmente no modo como as personagens eram descritas e construídas. A pesquisadora direcionou sua atenção para questões como: tipo de narração, idade das personagens, qualidades que lhes foram atribuídas, descrições do corpo, apresentações da sexualidade, desejos, entre outras coisas. A partir dessa observação dos romances, ela

notou que as escritoras mulheres costumam construir suas personagens femininas de maneira mais detalhada e plural, além de problematizarem com mais frequência os estereótipos e papéis de gênero. Ela também observou, a partir do aprofundamento da análise do modo como as personagens estavam representadas, que existe uma grande dessemelhança entre autoras e autores, especialmente no que diz respeito ao corpo feminino.

Desse modo, os resultados encontrados no estudo de Dalcastagnè (2007) apresentam indícios do que possivelmente seria encontrado na produção narrativa de uma autora como Marina Colasanti. Os critérios utilizados para investigação dos romances com foco na maneira com que a descrição das personagens é feita podem, inclusive, ser muito úteis também para a análise de contos, apesar das diferenças estruturais dos gêneros narrativos. Logo, para entendermos como a representação das protagonistas femininas ocorre em *O leopardo é um animal delicado*, voltaremos o nosso olhar para como essas personagens dos contos selecionados estão inseridas no contexto específico de cada conto, sobretudo no que se refere às representações de seus corpos – corpo esse que é um “território em permanente disputa” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 1).

Em conformidade com teóricas feministas como Luce Irigaray, Hélène Cixous e Judith Butler, listadas por Elizabeth Grosz em *Corpos reconfigurados* (2000), a intenção desta pesquisa não é pensar o corpo como produto natural, biologicamente dado, externo à história e à cultura. O sentido que nos guiará será o corpo vivido, associado aos sistemas de representação, significação e significado, “crucial para a compreensão da existência psíquica e social da mulher” (GROSZ, 2000, p. 75). Grosz propõe a compreensão de uma “subjetividade corporificada”, ou uma “corporalidade psíquica”, que será profundamente levada em consideração, ao lado da produção de Arthur W. Frank, por Elódia Xavier (2007) em suas classificações dos corpos de personagens femininas da literatura brasileira. Tal categorização em muito contribuirá para as análises aqui empreendidas, norteadas muitas vezes as interpretações, apesar de não pretendermos fazer apenas uma catalogação das protagonistas dos contos de Colasanti, por não parecer uma proposta viável no caso dessas narrativas, pois algumas delas se encaixam em mais de uma categoria.

Antes de nos debruçarmos sobre a representação das personagens femininas, de seus corpos e de sua sexualidade, faz-se importante lembrar que “qualquer pesquisa que

tenha pretensão de traçar um perfil das personagens contemporâneas, vai esbarrar em um grande número de ‘sem indícios’” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 3). Apesar de, no texto citado, o estudo ser referente a personagens de romance, será possível identificar que essa também será uma característica dos contos a serem analisados. Com efeito, são muitas as personagens – incluindo as protagonistas – sobre as quais se sabe pouco. Muitas vezes é necessário que se levantem hipóteses de como elas são, a depender das pistas que são deixadas no texto.

Dito isto, propomos uma análise dos contos selecionados a partir das seguintes categorias: o *corpo erotizado* em “O leopardo é um animal delicado”, “Menina de vermelho a caminho da lua” e “Amor e morte na página dezessete”; o *corpo imobilizado* e o *corpo envelhecido* em “É alma, não é?”, “Amor e morte na página dezessete” e “Um dia, afinal”; o *corpo materno* em “Maria, Maria”; e o *corpo adoecido* em “Na funda escuridão” e “Porque a pena”.

1.1 O CORPO EROTIZADO EM “O LEOPARDO É UM ANIMAL DELICADO”, “MENINA DE VERMELHO A CAMINHO DA LUA” E “AMOR E MORTE NA PÁGINA DEZESSETE”

Conforme salienta Teresa de Lauretis, em “A tecnologia de gênero”,

A sexualização do corpo feminino tem sido, com efeito, uma das figuras ou objetos de conhecimento favoritos nos discursos da ciência médica, da religião, arte, literatura, cultura popular e assim por diante. [...] a conexão entre a mulher e a sexualidade, e a identificação do sexual com o corpo feminino, tão difundidas na cultura ocidental, já há muito vêm sendo uma das preocupações centrais da crítica feminista (2019, p. 135).

Por isso, já que, como aponta Regina Dalcastagnè (2007), existe uma grande disparidade entre como as personagens femininas são representadas por autoras mulheres e autores homens especialmente quando se refere ao corpo feminino, é válido pensarmos em como Marina Colasanti compõe suas protagonistas nesse sentido, uma vez que a sexualidade, que é um campo crucial de contextualização do corpo, será um ponto importante para problematizarmos a caracterização desenvolvida pela autora e as

ideias que ela reitera ou contesta em relação à vivência feminina, sobretudo em relação ao erotismo. Afinal, para Elódia Xavier em *Que corpo é esse?* (2007, p. 156), pesquisa que muito inspira a escrita desta dissertação, “a liberação do corpo como fonte de prazer caminha paralelamente à liberação sócio-existencial das mulheres no nosso contexto androcêntrico”. Segundo ela, neste momento em que as mulheres têm conquistado seu espaço na produção literária, as autoras têm ousado romper o silêncio acerca do tema da sexualidade – já que, tal como reforça Michelle Perrot (2003), a vida sexual feminina desassociada da reprodução ainda permanece oculta, negada e até mesmo reprovada.

É dessa maneira que Xavier introduz a categoria do *corpo erotizado*, o qual “vive sua sensualidade plenamente e [...] busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (2007, p. 157). A isso, acrescenta o mito de Eros, que está sempre buscando a realização de seus objetivos, provido de uma ânsia, uma inquietação. Todas essas marcas estão claramente presentes no conto que analisaremos a seguir, que é um dos exemplos de casos de *corpo erotizado* trazidos em seu referido livro.

Em “O leopardo é um animal delicado” nenhuma personagem recebe um nome e a narração se realiza em terceira pessoa, com algumas interferências do discurso indireto livre. A protagonista, mulher adulta, encontra-se lavando louça em casa, inserida em sua rotina, quando nota que há algo chegando à cidade. Ela não sabe se é circo ou se é parque de diversões – não importava o que fosse, estava decidida que iria comparecer.

O corpo da mulher e suas sensações são evocados já no primeiro parágrafo, quando sente o “filete da água entrando pelo furo da luva, espalhando-se entre a pele e a borracha” (COLASANTI, 1998, p. 82). O texto dispõe de um traço sensorial que o percorrerá por inteiro, indo além: logo em seguida, inicia-se uma gradação de referências eróticas que serão intensificadas à medida que a narrativa se desenrola. Quando a personagem começa a se dar conta de que seria uma feira, resolve pensar em que roupa usaria na ocasião, escolhendo em sua mente “o vestido vermelho de bolinhas, porque tinha um jeito de seda e uma saia godê que lhe acariciaria as coxas quando andasse sobre os saltos altos em meio aos sons e à gente toda” (COLASANTI, 1998, p. 82).

Ao analisar este conto, Xavier (2007) percebe nessa personagem o traço da domesticidade e interpreta a novidade como um rompimento dessa rotina,

provavelmente solitária. Para a estudiosa, essas marcações, como o filete de água e o vestido de seda, os sentimentos por eles provocados, revelam a carência dessa mulher que antegoza os prazeres que são uma promessa do desconhecido.

A feira, cujo nome foi estampado no letreiro antes da inauguração, chamava-se “Erotika Tour”, o que gerou expectativa na protagonista. Enquanto terminava de se maquiar e pintar as unhas também de vermelho, esperava que a música vinda de lá, que já podia ouvir de sua casa, fosse “um som romântico, qualquer coisa chamativa que a fizesse mover o corpo dançante, ali mesmo, sozinha no banheiro”, mas, para sua decepção, a melodia não era “nada erótica” (COLASANTI, 1998, p. 83). Ainda assim, arrepiava-se ao imaginar o que poderia haver no evento.

Ela chega ao local sentindo “desejo de alegria” nos lábios e se depara com diversas barracas, como o “Universo do Prazer”, “A Cidade das Mulheres” e as “Sacerdotisas do Sexo”. Nas fachadas dos pavilhões, nada indicava o que ocorria por dentro. A mulher começa, então, olhando produtos naturais, direcionando-se em seguida para a barraquinha em que eram vendidos pênis e seios em prata, até se dar conta de que estava com fome. Ao se dirigir para onde estavam as comidas afrodisíacas, ela cruza com alguns homens. Ela os procurava, como é mencionado na narrativa, com os cantos dos olhos.

Neste momento, quando a personagem come, muitas sensações são despertadas. Para Alexandra Almeida de Oliveira e Vanessa Gomes Franca (2009), ela “resolve escolher uma especiaria e o que constatamos é a materialização do desejo, da sensualidade, da erotização feminina referenciados pelos vocábulos escolhidos para descrever a cena” (OLIVEIRA e FRANCA, 2009, p. 23). Vejamos:

Sim, era quente, pensou respirando fundo para aliviar a ardência e sentindo que na boca o céu se abria, permitindo que perfumes e sabores lhe invadissem a cabeça. Era fogo sobre a língua. E a língua se inundou para recebê-lo. O fino punhal da pimenta rasgou-lhe o nariz. A cor o aroma a quentura daquela comida deslizaram garganta abaixo abrasando-lhe o corpo (COLASANTI, 1998, p. 85).

O caráter sensorial se mantém até mesmo da mente da mulher quando, na fila da barraca de massagem, ela tenta “encobrir debaixo do jeito distraído seus pensamentos deslizantes em óleos, presos aos dedos ágeis e voluntariosos que lhe trabalhariam a

carne, que espalhariam seu suor” (COLASANTI, 1998, p. 85). Os anseios da mulher, ainda que apenas imaginados, chegam a constrangê-la. Por isso, ainda acanhada, tem a ideia de ir atrás de uma bebida, sentindo um desejo – palavra constantemente usada no conto – repentino e intenso por algo doce. Nesse momento, além de ficar evidente a intensificação da erotização, notamos também o processo de animalização:

Sentiu os lábios pegajosos, lambeu com vagar aquele gosto de mel, lambeu demorando-se nos cantos, depois levou à boca os dedos com que havia segurado o copo, meteu dois entre os lábios, lambeu-os devagar, contornando cada dedo com a língua sem saber ao certo se o gosto de mel era deles ou da boca mas lambendo, lambendo assim mesmo. Tirou os dedos da boca lentamente e molhados e doces os deixou deslizar sobre os lábios (COLASANTI, 1998, p. 86).

Concomitante a uma conotação sexual bem marcada pelos gestos da protagonista e pelas palavras escolhidas pela autora – “lambeu”, “meteu”, “molhados” e “lábios”, por exemplo, remetendo ao ato sexual –, é possível perceber uma forte semelhança com “um animal que se lambe” (OLIVEIRA e FRANCA, 2009, p. 24). Assim sendo, para discutirmos a questão da animalização da mulher, podemos utilizar a relação entre natureza e cultura, as quais são definidas, para Rita Terezinha Schmidt, como categorias fundamentais que

[...] constituem um dualismo fundador, muito caro à cultura humanista e o mais duradouro e persistente ao longo da história do mundo ocidental. Dos mitos clássicos à era moderna, na filosofia, na teologia, na antropologia e na literatura, para mencionar alguns campos do saber, esse dualismo operou como um modelo coerente para dar sustentação a distinções universalizantes entre concepções de humano e não humano, e entre distinções entre seres homem e mulher (SCHMIDT, 2016, p. 343-344).

Para Schmidt (2016), a mulher nessa perspectiva estaria mais associada à natureza. Com um caráter limitado e binário, o dualismo tomou o homem como o molde dominante do humano, conforme aponta a pesquisadora, enquanto que a mulher, em relação ao outro lado da dicotomia, ocuparia uma posição entre o humano e o não humano. Ela diz ainda que, no contexto de Aristóteles, olhando para o modo como o funcionamento do Estado ocorria, as mulheres, os bárbaros e os escravos estão nas colocações mais inferiores de uma hierarquia que define um ser enquanto humano.

Porém, “somente o ser da mulher é concebido como forma inferior de vida humana pela matéria corpórea associada à animalidade” (SCHMIDT, 2016, p. 345).

Em paralelo à mencionada oposição, Elizabeth Grosz (2000) destaca a relação mente/corpo, em que o homem estaria associado à mente, enquanto a mulher se correlacionaria ao corpo. Este, assim pensado, teria uma ligação com a animalidade, que – em termos não-históricos e naturalistas, os quais tradicionalmente, conforme aponta Grosz, tendem a desvalorizar a corporalidade – precisaria ser superada, transcendida.

No conto, a identificação da personagem com um bicho continua a progredir. O momento mencionado da barraca de bebidas muito se assemelha ao prenúncio de uma caçada. Logo depois, a protagonista sente um “sinal de alerta” que, percebendo que não havia ninguém no Túnel do Amor, a lança imediatamente para a bilheteria.

Ao entrar, ela se depara com um ambiente que seria uma simulação de selva, onde era necessário “acostumar o olhar” à pouca luz. Havia barulhos “sussurrantes, de água ou vento, de floresta”, além de “Grasnados, pequenos guinchos, um pássaro e, de repente, um rosnado ou talvez um miado, som que saía de alguma goela escura e deslizava em língua áspera” (COLASANTI, 1998, p. 86).

Ela segue por um corredor, passa por troncos, bananeiras e folhagens, avançando “devagar, as mãos tensas, prontas a agarrar ou defender”, como um animal se preparando para dar o bote, quando encontra um homem de cabelos compridos que usa uma camiseta que tem textura de “couro de onça, couro de fera, leopardo” (COLASANTI, 1998, p. 87). A mulher sente o hálito morno e a mão do homem, que a tomava pela cintura – parte do corpo feminino que, para Pierre Bourdieu (2007), é um “limite simbólico”, sendo como que a delimitação de uma fronteira até o órgão sexual feminino.

Perrot (2003) percebe que há uma cobrança para que as mulheres sejam discretas e dissimulem seus corpos conforme determinadas regras que variam de acordo com o tempo e o espaço. Com o passar dos anos, o foco da censura se modifica, a depender da obsessão erótica da época, que já passou pelo peito, pelas pernas, pelos tornozelos e também pela cintura. Esta se trata, portanto, de um “signo de clausura”:

A cintura é um dos signos de *fechamento* do corpo feminino, braços cruzados sobre o peito, pernas unidas, vestes amarradas, que, como inúmeros analistas apontaram, ainda hoje se impõe às mulheres nas

sociedades euro-americanas atuais. Ela simboliza a barreira sagrada que protege a vagina, socialmente constituída em objeto sagrado, e portanto submetido, como o demonstra a análise durkheimiana, a regras estritas de esquivança ou de acesso, que determinam muito rigorosamente as condições do contato consagrado, isto é, os agentes, momentos e atos legítimos ou, pelo contrário, profanadores (BOURDIEU, 2007, p. 25, grifos do autor).

Neste caso, essa barreira não parece ser uma preocupação para a personagem, tanto que, mesmo o homem descendo a mão para seus quadris, em nenhum momento ela se esquivava. Na verdade, percebemos claramente que é o inverso que acontece. Após algumas interações, chega um segundo homem, e o anterior logo se vai. A nova companhia é descrita como “homem rapaz macho esse leopardo sem fúria, que a beijava e acariciava delicado” (COLASANTI, 1998, p. 88). Ambos, então, são colocados como leopardos, mas deixam a desejar: a mulher queria menos sutileza, mais selvageria. Esperava, inclusive, que o novo homem fosse adiante, percebendo a “mão mais macia do que a seda, mais quente, mão que ela queria sentir deslizar para o lado de dentro da coxa, para o lado secreto, e que ao contrário se retirava” (COLASANTI, 1998, p. 88).

Portanto, a protagonista é o verdadeiro leopardo e, assim metamorfoseada, ao ser entregue para o terceiro e último homem, mais um com “sungas de fera”, sente a pele, o cheiro e o gosto do suor, e determina que “ali estava o querer”. Então, como um predador que escolhe sua presa, decide: “Este! exigiu de repente seu corpo exasperado. Este, agora!” (COLASANTI, 1998, p. 88). A partir dessa resolução, a personagem assume completamente o controle. Ela, com unhas e dentes, rasga de uma vez o decote do homem, o que o deixa sobressaltado. Ainda assim, a mulher continua procurando-o com a boca, babando, sugando, enquanto ele a tentava conter, sem sucesso:

Ele puxou a sunga para cima com a mão. Ela cravou-lhe as unhas na nádega. Ele urrou ou ela. Ela afundou-lhe os dentes no pescoço. Ele agarrou-lhe os cabelos tentando afastar sua cabeça. Ela meteu-lhe o joelho com força na virilha. Ele soltou os cabelos, dobrou-se sobre o tapete. Ela caiu por cima dele, mordeu-lhe a boca, mordeu-lhe a língua, enfiou a mão na sunga. E o cavalgou, o cavalgou desatinada (COLASANTI, 1998, p. 89).

Nesse trecho, como afirmam Oliveira e Franca, ocorre o ápice da transformação da mulher em leopardo, com seus instintos aflorados, concomitante à consumação do “ritual erótico em que ela assume o papel de condutora da relação” (OLIVEIRA e

FRANCA, 2009, p. 26), o que vai de encontro com o que assegura Bourdieu, que associa a posição do ato sexual a uma relação de dominação:

[...] em cima ou embaixo, ativo ou passivo, essas alternativas paralelas descrevem o ato sexual como uma relação de dominação. De modo geral, possuir sexualmente, como em francês *baiser* ou em inglês *to fuck*, é dominar no sentido de submeter a seu poder, mas significa também enganar, abusar ou, como nós dizemos, “possuir” (ao passo que resistir à sedução é não se deixar enganar, não se deixar “possuir”) (2007, p. 29).

O controle e o domínio, desse modo, não ficam aparentes apenas pelo fato de a mulher decidir realizar seus desejos a qualquer custo, independente da vontade do homem: a dominação se realiza também quando a mulher se coloca por cima do homem no ato sexual descrito no conto. Para Lucy Bland (apud LAURETIS, 2019), essa relação exposta por Bourdieu, ligada até mesmo à atividade e passividade, também se conecta à dicotomia homem/mulher. Segundo ela,

A polaridade “masculino”/“feminino” tem sido e ainda é um dos temas centrais de quase todas as representações da sexualidade. De acordo com o “senso comum”, as sexualidades masculina e feminina aparecem como distintas: a sexualidade masculina é considerada ativa, espontânea, genital, facilmente suscitada por “objetos” e pela fantasia, enquanto a sexualidade feminina é vista em termos de sua relação com a sexualidade masculina, como basicamente expressiva e responsiva à masculina (BLAND, 1981, p. 57 apud LAURETIS, 2019, p. 137).

Assim como ela, mais uma vez Bourdieu (2007) irá apontar para uma assimetria nas relações entre os gêneros. De acordo com o pesquisador, existe uma diferença inclusive no caráter afetivo, que se difere a depender se a pessoa que se relaciona sexualmente é um homem ou uma mulher. Para ele, as mulheres “estão socialmente preparadas para viver a sexualidade como uma experiência íntima e fortemente carregada de afetividade, que não inclui necessariamente a penetração”, e os homens, por sua vez, “tendem a ‘compartimentar’ a sexualidade, concebida como um ato agressivo, e sobretudo físico, de conquista orientada para a penetração e o orgasmo” (BOURDIEU, 2007, p. 30).

Logo, a protagonista em questão não está em conformidade com as características apresentadas acima como o esperado para uma mulher. Ela atua no sexo

de maneira completamente ativa e dominante, até abusiva, não sendo em nenhuma hipótese meramente responsiva ao homem.

Como um exemplo de *corpo erotizado* (XAVIER, 2007), independente de estar ou não sendo movida pelo amor, a personagem está vivendo sua sexualidade. Ela atende apenas aos próprios desejos, explicitados ao longo de todo o conto, sem nenhum tipo de carga emocional ou afetiva, querendo e fazendo com que aconteça a penetração. É como se realmente ela estivesse tomada por seus instintos.

A esse respeito, Silva ressalta, sobre o texto ficcional aqui trabalhado, que “causa perplexidade no leitor, mais do que as ações mesmas, a constatação de como é tênue e impreciso o limite que separa a razão do puro instinto, a natureza humana da natureza animal do homem” (SILVA, 2015, p. 183) – no caso desta análise, natureza animal específica da mulher, o que nos faz pensar mais uma vez no dualismo natureza/cultura.

Já em tempos pré-modernos, a associação da mulher à natureza, conforme menciona Schmidt (2016), difundiu a crença de que as mulheres teriam um poder para o mal, o que no período moderno ganhou estatuto de verdade, justificando a necessidade de dominar e controlar a natureza e, por conseguinte, o feminino. No entanto, mesmo com a presença do processo de animalização atribuído à personagem, podemos dizer que Colasanti construiu uma protagonista que supera o dualismo e a ideia de “mulher natural”, além de transcender aquilo que, como foi exposto, é esperado de um corpo feminino.

Afinal, a personagem central não é dominada em nenhum momento – como visto, o contrário ocorre – e ela não corresponde aos padrões de sexualidade que estabelecem como expectativa que a mulher seja passiva e sempre uma o sexo à afetividade. Se pensássemos por essa lógica, ela estaria muito mais próxima do que seria o padrão masculino.

Vale ressaltar, inclusive, que Elizabeth Grosz (2000) conclui em *Corpos reconfigurados*, ainda pensando nos binarismos, que somente quando a relação mente/corpo – paralela à natureza/cultura – for devidamente ressignificada, será possível apreender a importância do corpo no que concerne à produção de conhecimento e cultura, aos sistemas de representação e ao aspecto sócio-econômico.

Desse modo, entenderíamos que a mente está associada ao corpo, talvez sendo até parte dele, o que nos levaria à compreensão de que os corpos, sempre sexualmente distintos, não podem se resumir a um modelo único, singular e universal, uma vez que não há possibilidade de generalizar as formas assumidas pela subjetividade. Ademais, para Grosz, repensar a corporalidade e elaborar novas interpretações a seu respeito abalaria as estruturas do saber vigentes e as relações de poder que orientam as interações entre homem e mulher.

Enfim, o corpo não está em oposição à cultura, na medida em que ele próprio é um produto cultural. A divisão mesma entre os sexos, na perspectiva de Bourdieu (2007), foi socialmente construída, porém legitimada como natural quando, na realidade, não passa de uma arbitrariedade revestida de significação social, que determina até mesmo os sentidos dos movimentos que constituem a sexualidade.

Ainda pensando na superação do raciocínio dualista, Schmidt acrescenta que

É certo que um “corpo”, em se tratando de literatura, é apenas um signo, mas à medida que é representado, no sentido estético de reapresentação e no sentido político de estabelecer um contraponto a uma imagem conhecida com grande voltagem ideológica nos discursos da cultura, a sua narrativização como des-figuração ganha relevância por contribuir um signo indicativo da resistência à interpretação mimética da relação mulher/natureza presente nos discursos patriarcais (2016, p. 365).

Assim, usando o conceito de “des-figuração”, a pesquisadora ressalta a importância da representação da mulher na ficção de maneira a desestabilizar os estereótipos que há muito estão presentes em uma sociedade ainda patriarcal e na literatura, o que, tal como foi apresentado, Colasanti consegue efetuar. Além disso, se formos pensar pelas ideias de Georges Bataille, que também associa a passividade ao feminino, a protagonista mais uma vez estaria mais adequada ao que se espera de uma personagem masculina, até mesmo quando é dito sobre o erotismo sagrado, em que ocorre a vitimização do feminino.

Para o autor,

Na Antiguidade, a destituição (ou a destruição) que funda o erotismo era bastante sensível para justificar uma aproximação do ato de amor e do sacrifício. Quando eu falar do erotismo sagrado, que diz respeito à

fusão dos seres com um além da realidade imediata, retomarei o sentido do sacrifício. Mas, desde já, insisto no fato de que o parceiro feminino do erotismo aparecia como a vítima, o masculino como o sacrificador, um e outro, durante a consumação, se perdendo na continuidade estabelecida por um ato inicial de destruição (BATAILLE, 1987, p. 14).

É possível também considerar, ainda refletindo sobre os pressupostos de Bataille, que ocorre o que por ele é chamado de transgressão, dado que, no Túnel do Amor, é como se o interdito – que regula a sexualidade – estivesse em suspenso, pretendendo naqueles instantes uma espécie de retorno à natureza que se finda quando ela deixa aquele espaço, como se voltasse à razão.

Pensando em mais algumas perspectivas que comprovam a extrapolação, empreendida pela escritora, de uma expectativa limitante relacionada à atividade sexual e aos corpos femininos, é válido lembrar que está inserida em seu texto uma noção de sexualidade que se assemelha à de Luce Irigaray (1977 apud ARAÚJO e SCHNEIDER, 2015), que entende que a sexualidade da mulher é plural, visto que não se restringe apenas ao órgão sexual, a apenas uma zona erógena. E, no conto, o corpo inteiro da personagem é evocado: o encadeamento de momentos eróticos e a menção a inúmeras impressões sensoriais evidenciam que a sensualidade não se limita à genitália feminina.

Nesse mesmo sentido, vale pensar na perspectiva de Audre Lorde (2009) quanto ao erotismo, apresentado como uma potencialidade, um conhecimento que habita o mais profundo das mulheres, o qual foi deliberadamente desvalorizado e caluniado segundo os modelos masculinos de poder. Fizeram-nos, segundo ela, acreditar na superficialidade desse recurso, que passou a ser símbolo de inferioridade feminina. Lorde não limita o erótico ao ato sexual. Ele seria, na verdade, o reconhecimento do próprio poder de atingir uma plenitude da qual, uma vez conhecida, não se pode mais abrir mão. Trata-se de algo que atravessa todas as áreas da existência de uma mulher, ampliando, inclusive, sua capacidade de gozar, não só no sexo:

Assim como meu corpo se expande com a música, se dilatando em reação a ela, escutando seus ritmos profundos, tudo aquilo que eu sinto também se dilata à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando, construindo uma estante de livros, escrevendo um poema, examinando uma idéia (sic) (LORDE, 2009, s/p).

Com efeito, em “O leopardo é um animal delicado”, o erótico parece estar delineado em todos os atos da personagem, e embora ela tenha achado que a música que vinha da feira não era “nada erótica”, o gozo, o deleite está em seus movimentos, na bebida que toma, na roupa que escolhe. Talvez essa protagonista seja até como uma imagem caricatural daquilo que temem que uma mulher se torne, uma vez armada da consciência do erótico presente em si: ela seria, tamanho o seu poder, perigosa.

De fato, nada conseguiu impedir que a protagonista realizasse seus desejos. O conto é concluído no momento em que ela deixa o Túnel de Amor. “Sentiu as unhas viscosas, olhou os dedos tingidos de vermelho, podia ser sangue podia ser a luz” (COLASANTI, 1998, p. 89): e assim são registrados os resquícios de uma caçada da qual a personagem saiu vitoriosa.

Elódia Xavier (2007), no entanto, enxerga de outra maneira. Em sua visão, apesar de toda a feira apresentar uma série de possibilidades de prazeres, ela chama a atenção para o fato de que nada era real, posto que, na verdade, todos os elementos compunham uma ilusão, desde a “praça de mentira” que lá estava, até as plantas artificiais. Além disso, apesar do extravasamento da sexualidade da personagem, existe uma luta entre seu desejo e a rejeição do terceiro homem, que tenta se afastar dela como os anteriores, mas não consegue. Xavier entende, por essa razão, que a fusão desejada pela mulher não acontece e que, ao sair dali, ela se reintegra, solitária, à sua vida doméstica, uma vez que a letargia da ilusão chegou ao fim. Trata-se então de uma protagonista sexualmente carente, conforme aponta a pesquisadora, que não atinge a realização plena de suas vontades. De uma forma ou de outra, segue sendo um *corpo erotizado*, porém, neste caso, sem a satisfação completa das ânsias sexuais.

Outro conto que expõe as questões da sexualidade da mulher é “Menina de vermelho a caminho da lua” – texto que traz uma construção narrativa diferente de todas as demais da coletânea. Trata-se de um conto metaficcional em que uma mulher sente a necessidade de contar uma história, porém não quer se responsabilizar por ela e, por isso, faz um anúncio no jornal à procura de um narrador, ao qual apenas um homem responde.

A contratante deixa claro que “Teria preferido, me caberia melhor, fosse mulher” (COLASANTI, 1998, p. 16), demonstrando uma diferenciação entre autorias feminina e masculina, e uma preferência entre as duas. Mas, como era a única opção da detentora da história, o narrador é como que travestido de saia e lenço nos cabelos,

incorporando o que será a narradora em primeira pessoa, “mãe de duas filhas pequenas que pouco irão agir, levando-as para brincar num parquinho de diversões, sábado à tarde, naquela exata tarde, naquele exato momento em que a história quer acontecer, e onde ele se torna, por contrato e escolha, seu responsável” (COLASANTI, 1998, p. 16). Assim, a mulher que possui a história guiará o narrador contratado na construção do conto.

A mulher, antes de começar a direcionar o narrador que irá incorporar a narradora em primeira pessoa, logo no início do texto explica que a história, que insistia em existir e que nela provocava tanto fastio, era “espessa como um mês-truo” (COLASANTI, 1998, p. 16), relacionando um fluído advindo do corpo feminino a algo repugnante, desnecessário. Essa perspectiva negativa da menstruação se sustenta há muito tempo. De acordo com Schmidt (2016), Aristóteles foi um dos primeiros pensadores a tentar explicar filosoficamente a natureza do ser humano partindo da diferença sexual, de modo que entendia que as mulheres eram inferiores devido a

[...] um defeito constitutivo que é seu corpo frio, incapaz, portanto, de transformar o sangue menstrual em sêmen, substância que carrega a latência do ser humano completo. Segundo seus argumentos, o homem doa a substância do ser (a alma, a forma) na cópula, enquanto a mulher, embora não destituída de elementos da alma, supre o ser de forma passiva, apenas com a matéria, inferior à forma. Isso significa dizer que a latência da substância não se concretiza na concepção do ser feminino, um ser incompleto por natureza (SCHMIDT, 2016, p. 344).

Michelle Perrot (2003) também aponta para a assimetria entre a mancha de sangue feminino e a glória do esperma que, para ela, são complementares. De acordo com ela, a falta da educação sexual acaba por tornar a primeira menstruação uma surpresa que costuma provocar vergonha e medo. Sabemos, portanto, que a menção ao “mês-truo” não é imprevista, uma vez que essa está carregada de significados.

Cecilia M. B. Sardenberg, que estudou a menstruação em um ponto de visto sócio-antropológico, assegura que,

Sem dúvida, numa perspectiva transcultural, a menstruação aparece como objeto de interpretações e significados múltiplos, inseridos em ordens culturais das mais diversas, sendo motivo de crenças e costumes aparentemente tão exóticos e díspares quanto a criatividade

humana tem se permitido imaginar e pôr em prática em torno de um simples ‘fato da natureza’. Mas isso apenas significa que não se trata de um simples fato biológico, mas de um fenômeno de dimensões sociais e culturais [...] (SARDENBERG, 1994, p. 320).

A história comparada à menstruação é, então, narrada em primeira pessoa. A mãe conta que, ao chegar ao parque de diversões, um tanto precário, suas duas filhas sentem vontade de experimentar um brinquedo que simula a lua. Enquanto esperava as crianças, percebe uma menina, toda de vermelho, que tem em torno de dez anos, e nota que ela também quer brincar na bolha onde estavam as filhas, mas parecia não ter dinheiro para pagar por isso. Para conseguir o que quer, ela, segundo a mulher relata, tenta seduzir o velho que é dono do brinquedo.

O conto, desse modo, será composto em torno dessa mãe que observa a menina de vermelho, atribuindo significados às ações e aos trejeitos desta última. Ao prestarmos atenção no olhar da narradora personagem, construída pelo narrador guiado pela dona da história, notamos aspectos importantes sobre a representação da mulher que são apresentados na narrativa. A garota é descrita da seguinte forma:

Já estava no parque quando cheguei, figurinha vermelha brincando com outras crianças nas canoas volantes. Dez anos talvez, de longe mais. O carmim do batom pesa nos lábios, mas os seios ainda não são seios, e a cintura no alto espera crescimento. Por que tem uma máscara vermelha levantada sobre a testa, se o carnaval já passou? A tela encerada, recortada em folhas, esmaga mechas úmidas, e como uma borboleta pousada ao acaso, se contrapõe ao rasgado dos olhos. Não parece sentir frio, exposta na malha curta. Olha levantada sobre a ponta dos pés, o corpo todo encostado à superfície curva, as coxas nuas coladas contra a bolha, enquanto a boca se abre amolecida de vontade (COLASANTI, 1998, p. 19-20).

Fica evidente a conotação sexual empregada na caracterização da menina, ao ser examinada. Isso se repete quando a narradora se refere aos modos como a criança interage com o brinquedo, dizendo que sua “mão se enfia por baixo da língua de plástico, a coxa avança devagar trazendo os quadris, o corpo todo força disfarçado as beiras do talho, tentativa de varar” (COLASANTI, 1998, p. 21).

Sendo assim, notamos que toda a dissimulação e a malícia associadas à personagem de vermelho são, na verdade, da narradora personagem – e de toda a

construção por trás dela. Em uma leitura que se atém apenas ao que realmente se passa no conto, tentando levar o mínimo possível em consideração os sentidos propostos pela mãe, percebemos que a garota pode estar agindo como qualquer outra criança de sua idade.

O que se conta nessa “pequena história sem fatos” (COLASANTI, 1998, p. 16), como foi revelado, é a leitura que a mulher faz de uma cena possivelmente corriqueira, em que nada de errado efetivamente acontece. Há uma grande possibilidade de que o que está sendo narrado não ser o que realmente ocorre, mas sim o que a narradora deseja interpretar. Em alguns momentos, inclusive, ela parece se deliciar com o que vê, a ponto de nem tentar interromper aquilo que pensa estar observando. Exemplar é a orientação da contratante do narrador ao afirmar que a mãe “Está úmida, seivando secreta ao sol do parque, presa com o homem na teia viscosa” (COLASANTI, 1998, p. 23).

Na descrição dessa “figurinha vermelha” é impossível ignorar o uso da cor na construção da personagem. O rubor contribui para a imagem da menina que, para a narradora, usa seu corpo e sua sensualidade para conseguir o que quer.

Em uma pesquisa que também explora esse conto de Colasanti, Ludmila Santos Andrade afirma que

O pensamento misógino tem a característica de responsabilizar e culpar a mulher desde a história edênica pelo pecado da sedução. No conto, o mesmo acontece quando o velho é inocentado da ação, pois fica explícito que “a menina está seduzindo o velho”, e não o contrário. A utilização da cor vermelha corrobora e completa a cena do quadro da menina que se apresenta como mulher sedutora reverberando o pensamento misógino de Tertuliano. Ele considerava que as mulheres já nasciam em condições pecaminosas para a concupiscência da carne e essa condição ganhava ênfase especial naquelas mulheres que manchavam as faces de carmim revelando o desejo pelo pecado, pois o vermelho lembra a sedução, o sangue e a concupiscência da carne (2015, p. 107).

A cor vermelha também aparece em outros contos selecionados para esta pesquisa. Ela está presente no vestido dado pelo amante à protagonista de “Amor e morte na página dezessete” e na cor de suas unhas no dia da morte de seu companheiro extraconjugal; assim como a personagem principal de “O leopardo é um animal

delicado”, que além de usar o vermelho na roupa e no esmalte, ainda o encontra nas mãos sujas de sangue ao final do texto.

Outro ponto de contato entre o último conto mencionado e “Menina de vermelho a caminho da lua” é a recorrência da animalização para caracterizar a personagem. A narradora em vários instantes associa a criança a bichos, como quando a descreve como um “cavalinho gracioso”, cujo corpo “relincha, se empina, se estica” (COLASANTI, 1998, p. 20-21), ou como uma aranha que tece “ao redor do homem a seda que prenderá seu olhar” (COLASANTI, 1998, p. 21-22), e também como “quati de dentinhos cariados” (COLASANTI, 1998, p. 22). Essa maneira escolhida na narração para retratar a garota a aproxima da ideia do feminino selvagem a partir da qual ela parece ter uma predisposição a ser perigosa, a praticar o mal, tal qual já foi exposto.

Logo, torna-se cada vez mais nítido que a impressão que se tem da menina ao lermos o conto está diretamente interligada à perspectiva da narradora personagem, de quem devemos desconfiar. É possível compreender que a representação feminina, assim sendo, não ocorre apenas em relação à criança observada, mas mais ainda no que concerne à mulher que a descreve.

Quanto à garota de vermelho, ainda que tenha apenas uns dez anos, o que a construção narrativa nos revela é que ela, utilizando-se do seu corpo para atingir seus intentos – em concordância com o que Elódia Xavier (2007) fala sobre Eros, o qual está sempre buscando seu objetivo –, é não só a responsável pela situação, como também a culpada, uma vez que decide seduzir o velho. Em nenhum momento o homem, já mais velho e provavelmente consciente, é condenado por tirar proveito da circunstância.

É, de fato, como se a personagem de vermelho tivesse todo o controle, direcionando a situação para o caminho obscuro, sórdido. Tal interpretação realizada pela narradora pode também estar relacionada à frequente adultização das crianças do sexo feminino, visto que até os “seios [que] ainda não são seios” (COLASANTI, 1998, p. 19) são mencionados e sexualizados. Aqui, finalmente, é possível identificar outro *corpo erotizado*, que adquire essa caracterização por um olhar externo, proveniente da narradora que descreve a protagonista como tal.

O pensamento misógino, que interfere inclusive no que as mulheres mesmas acreditam, “frequentemente encontrou uma auto-justificativa (sic) conveniente para a

posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de seus corpos que são representados, até construídos, como [...] não confiáveis” (GROSZ, 2000, P. 67).

A representação, dessa forma, ocorrendo também em relação à mulher que narra, indica ainda o modo como uma mulher pode estar condicionada a ver outra, mesmo que essa outra seja uma criança. O retrato dessa mãe – construída como narradora personagem, e cuja maternidade não se estende à menina de vermelho, apesar de ter duas filhas pequenas como ela – parece ilustrar o pensamento de Beauvoir (2009 apud SCHMIDT, 2016) de que as concepções de feminilidade, inscritas cultural e socialmente, interferem na maneira com a qual as mulheres enxergam umas às outras – e, conseqüentemente, no modo com que enxergam a si mesmas. Portanto, sabemos mais sobre a mulher que narra do que sobre a garota que no conto é tão descrita.

Esta leitura, porém, não descarta outras possibilidades. Há interpretações em que se entende que o jogo de sedução empreendido pela menina de fato acontece e que a estrutura está constituída com tantas camadas de narração justamente por isso. Luciana Borges e Pedro Carlos Louzada Fonseca (2010), por exemplo, defendem que Colasanti utiliza o recurso de “terceirização” da voz narrativa (BORGES; FONSECA, 2010, p. 172), uma vez que a contratação de outro narrador se justifica pelo pudor da narradora em contar a cena testemunhada e apreendida pela mãe.

Por sua vez, o conto “Amor e morte na página dezessete”, que se apresenta em uma construção mais simples que o anterior, é narrado em terceira pessoa, mas em muitos momentos, também pelo discurso indireto livre, é possível entrever a voz da protagonista, quase se assemelhando à primeira pessoa, e logo em seguida voltando para a terceira: “Eu podia ter evitado. Mas como é que eu ia imaginar uma coisa dessas, me diz, como? Na sala da amiga, Selena, sentada, embola o lenço nas mãos” (COLASANTI, 1998, p. 148).

Assim, a história de Selena é contada. Trata-se de uma mulher casada com um homem há 27 anos, mas que cultiva também um relacionamento com outro há 25. A narrativa registra o dia em que o amante morre ao tentar provar seu amor pela mulher, na ocasião em que comemoravam bodas de prata indo ao circo. Tendo a morte dele causado muito espanto, repórteres aparecem no local e entrevistam Selena que, no dia seguinte, apareceria no jornal, expondo sua relação extraconjugal.

Quanto à traição na narrativa contemporânea, Regina Dalcastagnè (2007) aponta que, nos textos escritos por autoras, as mulheres além de serem mais traídas, também traem mais. Ela também afirma que “[suas] protagonistas não só fazem sexo com mais frequência (sic), como possuem um número maior de parceiros do que aquelas escritas pelos homens [...]. Também fazem mais sexo com amantes” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 5). Vera Maria Tietzmann Silva (2007, apud OLIVEIRA e FRANCA, 2009), sobre o conto de Colasanti, expõe que tal triângulo amoroso se difere do que seria o mais esperado para o plano de realidade, posto que é a mulher que se relaciona com dois homens e não o oposto.

Existe a percepção do senso comum, extremamente naturalizada, de que os homens sentem mais desejo sexual e que, nesse sentido, parece ser justificável que os maridos não se sintam completamente satisfeitos apenas com suas companheiras, o que os fariam procurar outras parceiras e até mesmo prostitutas. Sobre isso, Perrot (2003) reitera que muito se fala sobre “frigidez”, por muitas vezes as mulheres fugirem do “dever conjugal” das relações sexuais com seus maridos, como se fosse uma característica inerente às mulheres, ao invés de uma consequência de práticas sociais.

Os dois homens com quem a protagonista se relaciona cumprem papéis distintos em sua vida. É, porém, o caso com Daniel, o amante, que mais nos interessa neste momento. Seu relacionamento com esse homem “alegre, amoroso” (COLASANTI, 1998, p. 147) se aproxima de um namoro juvenil, tanto que Selena chega a pensar que ele “era onde ela remoçava” (COLASANTI, 1998, p. 147). Ele não se importava que ela usasse o vestido decotado – ao contrário do esposo, Jonas, que a censurava –, e inclusive elogiava a mulher quando essa o fazia, sempre tentando agradá-la. Já o marido, ao saber da traição, se dá conta de que “não era o macho que sempre havia esgotado as vontades da sua fêmea mas apenas um homem que gozava” (COLASANTI, 1998, p. 145).

Podemos lembrar, em vista disso, o que destaca Bourdieu ao afirmar que

O gozo masculino é, por um lado, gozo do gozo feminino, do poder de fazer gozar: assim Catherine MacKinnon sem dúvida tem razão de ver na “simulação do orgasmo” (faking orgasm) uma comprovação exemplar do poder masculino de fazer com que a interação entre os sexos se dê de acordo com a visão dos homens, que esperam do orgasmo feminino uma prova de sua virilidade e do gozo garantido por essa forma suprema da submissão (BOURDIEU, 2007. p. 30).

Daniel, assim sendo, supre os prazeres que provavelmente faltavam, já que se sabe que os primeiros encontros eram sempre no motel, pelo grande desejo que sentiam. Jonas, por outro lado, desempenhava com mais eficiência outro tipo de função, já que ele era o provedor, que a garantia segurança e conforto, também importantes para a protagonista.

Sabendo disso, entendemos porque a personagem “tão assentada em querer os dois, surpreendia-se quase de que não vivessem todos juntos na mesma casa, compartilhando a mesa além da cama” (COLASANTI, 1998, p. 143). Por suprirem necessidades distintas da mulher, ela se sente realizada com os dois, percebendo a importância de cada um à sua maneira. Toda a situação parece ser tão natural para Selenia que, apesar de não expor o caso com Daniel – até porque seria julgada e incompreendida por isso –, ela não demonstra ter o sentimento de estar fazendo algo errado, fazendo-nos até questionar se Selenia era de fato infiel e se sua escolha de estar com dois homens pode ser considerada completamente condenável. Era, no mínimo, fiel a ela própria: “Grave teria sido magoar a si mesma” (COLASANTI, 1998, p. 143).

Nesta narrativa, por fim, as questões que envolvem a união conjugal são expostas por uma perspectiva diferente de como será apresentado em “É alma, não é?” e “Um dia, afinal”. A protagonista, estando ela certa ou não, não se deixa ficar insatisfeita enquanto mulher casada. A seu modo, ela descobre seu próprio jeito de ser feliz – mesmo estando em relacionamentos de anos, como nas outras histórias –, colocando-se como prioridade e não se deixando ser controlada por nenhum dos homens. Aqui podemos pensar no sentido de erotismo de Audre Lorde, uma vez que a mulher busca a plenitude em todos os aspectos de sua vivência, indo além da “mediocridade incentivada por nossa sociedade” (LORDE, 2009, s/p). O corpo da personagem apresentada pode, sim, ser um *corpo erotizado*, não se resumindo, entretanto, a essa categoria. Percebemos claramente os traços de erotização, mas a corporalidade mostrada neste caso pode ser analisada por outros vieses, como um *corpo imobilizado*, especialmente se a pensarmos apenas pelo foco do casamento, como faremos no próximo tópico.

1.2 O CORPO IMOBILIZADO E O CORPO ENVELHECIDO EM “É ALMA, NÃO É?”, “AMOR E MORTE NA PÁGINA DEZESSETE” E “UM DIA, AFINAL”

Elódia Xavier, em seu *Declínio do patriarcado* (1998), trabalho em que dirige sua atenção para o tema das relações familiares conforme apresentadas nas obras de escritoras como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, destaca a frequência com que o espaço familiar está inserido nas narrativas de autoria feminina. Para a pesquisadora, as razões para essa constância são óbvias: “sofrendo a mulher, de forma mais aguda, os efeitos repressivos do processo de socialização, processo este primordialmente familiar, o texto produzido por mulheres traz a marca dessa repressão” (XAVIER, 1998, p. 116).

A autora ressalta, ainda, que os textos mobilizados para realizar as leituras dos romances e contos no mencionado livro indicam uma crise da família. Essas pesquisas, empreendidas por estudiosos estrangeiros e brasileiros de diversas áreas do conhecimento, são unânimes quanto à existência de um abalo nas estruturas familiares tradicionais, segundo ela.

Podemos estabelecer uma relação entre as informações acima e *O leopardo é um animal delicado* (1998), o qual foi publicado no mesmo ano que o estudo de Elódia Xavier. Nos contos escolhidos para compor o *corpus* deste trabalho as questões familiares estão colocadas com alguma regularidade, ainda que o livro não foque apenas nesse tema. Além disso, todas as vezes em que a família se apresenta nessa produção de Marina Colasanti, ela é representada a partir de algum questionamento ou ruptura. Com efeito, neste tópico teremos como foco tais relações, especialmente o que diz respeito ao casamento, presente em três das oito narrativas selecionadas.

O conto “É alma, não é?” trata do momento em que Marta, a personagem central, começa a questionar sua vida e seu casamento. Durante o café da manhã, seu marido lê uma notícia no jornal, em que um inseto havia sido encontrado preso em um pedaço de âmbar no sarcófago de um faraó. Essa informação provoca uma espécie de identificação na personagem: “Uma mosca presa no âmbar, isso é o meu casamento” (COLASANTI, 1998, p. 7). É em torno das reflexões que surgem a partir dessa constatação que o conto é construído, girando em torno de uma metáfora estabelecida pela própria protagonista.

A libélula encrustada é Marta – assim ela se percebe. Nota em sua relação conjugal uma condição de aprisionamento e comodismo. Essa revelação, porém, em nada parece alterar a vida da protagonista. No conto, quase nenhuma ação acontece. Depois de ler o jornal, o homem sai e ela fica sozinha em casa. Durante esse tempo, os pensamentos dela vêm à tona. E então, quando o marido retorna, tudo volta ao normal, e assim parece permanecer. Por isso, em sua análise sobre o conto, Elódia Xavier aponta, nesse cenário, o *corpo imobilizado*, sobre o qual iremos refletir. Ainda que a personagem naquele momento perceba que está em uma relação desgastada e que em sua vida o tédio prevalece, ela não busca nada além de sua clausura. Não parece haver alegria ou gozo em nenhum sentido, como se sua potencialidade erótica, como nos diz Audre Lorde, estivesse permanentemente suprimida.

“É alma, não é?” é o primeiro conto apresentado no livro de Colasanti. Para tratarmos desse texto, em que se estabelece um paralelo entre o casamento e um inseto incrustado no âmbar, começaremos pela protagonista. Ela é uma mulher adulta, provavelmente não tão jovem – afinal o relacionamento retratado está desgastado pelo passar dos anos, “puído pelo uso” (COLASANTI, 1998, p. 8) –, cujos pensamentos são alcançados pela narração em terceira pessoa. A narradora não apenas tem acesso a todos os sentimentos e reflexões da protagonista, como também em muitos momentos dá espaço para sua voz, por meio do discurso indireto livre. O que passa pela cabeça da personagem, assim, transpassa a narrativa. Ao contrário de seu companheiro, de quem não temos praticamente nenhuma informação, sempre chamado apenas de “o marido”, a protagonista recebe o nome de Marta.

A nomeação pode não ser arbitrária. Na mitologia cristã, à qual Colasanti faz referência em alguns contos, existe a figura de Marta, irmã de Maria e Lázaro, que viviam em Betânia. Dos momentos em que essa mulher aparece na história bíblica, o mais conhecido é aquele no qual Jesus Cristo visita sua casa. Ao recebê-lo, de maneira hospitaleira, Marta se ocupa dos afazeres domésticos, chamando, inclusive, a atenção de sua irmã, que ouvia as palavras de Cristo, para que essa também exercesse os trabalhos. Por esse motivo, seu nome pode aludir a alguém, do gênero feminino, que faça os serviços da casa, cuide do lar, ou esteja pronta para servir.

De fato, o ambiente doméstico é determinante para esta leitura. Na narrativa em questão, é possível notar como o espaço em que a personagem se encontra é importante para entendê-la. Como bem aponta Vanessa Gomes Franca (2009), é como se Marta se

percebesse como uma extensão da própria casa e dos objetos encontrados ali. Entretanto, com a notícia que vem como um despertar, ela se vê tal qual uma estranha em sua própria casa:

Os móveis da sala as paredes os objetos os quadros da sala, que em geral nem via ou via apenas como uma tranqüilizadora (sic) extensão de si mesma, tornaram-se debaixo desse olhar móveis quadros e paredes desvinculados dela, as arestas vivas, as quinas cortantes. E os objetos, como ela havia podido escolher algum dia aqueles objetos que nada lhe diziam? [...] O meu âmbar, pensou Marta, é de gesso (COLASANTI, 1998, p. 8).

Ao lado do já mencionado dualismo natureza/cultura, existe a diferenciação privado/público, que também deve ser questionada. Flávia Biroli, no texto “O público e o privado” (2014), diz que, na perspectiva da filósofa Susan Okin (1989), há a ficção de que o privado e o público sejam dimensões distintas, sem complementariedade. Com isso, expectativas sociais são definidas, orientando os comportamentos femininos e masculinos, e conduzindo os indivíduos a determinadas habilidades e papéis, de acordo com seu gênero, que não são valorizados na mesma medida. Nesse sentido, com suas escolhas socialmente dirigidas – uma vez que essas características não são ditadas pelo natural, e sim pelo cultural, como reitera Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2007) –, a mulher tende a buscar o casamento, para que desempenhe sua função de mãe, esposa e dona de casa, que dela é esperada. Na visão de Biroli, os papéis tidos como femininos, tais como a devoção à família e ao lar, contribuíram para que a domesticidade fosse percebida como uma característica inata às mulheres que, se não seguem esse padrão, cometem um desvio.

Em consonância com essas percepções, Elódia Xavier (1998, p. 27) ressalta que a “separação entre o público e o privado, com frequentes referências à casa, ao lar e à família – familiar significando não estranho e, portanto, não perigoso – se insere no sistema de gênero, tão presente na sociedade brasileira”. A proteção do lar, à qual as mulheres parecem estar destinadas, também pode se tornar uma prisão – de gesso, como pensou a personagem. No conto, o casamento do modo como é representado, apoiado na comparação com a libélula no âmbar, remete ao encarceramento, que se associa à imobilidade prevista por Xavier em *Que corpo é esse?* (2007).

Neste último livro, Elódia Xavier usa a narrativa aqui estudada como um exemplo de *corpo imobilizado*. Ela o descreve como um produto da violência simbólica sobre o corpo feminino, a respeito da qual discorre Bourdieu (2007), violência essa que, ao lado da Família, da Igreja, do Estado e da Escola, naturaliza a dominação masculina e os estereótipos construídos a partir dessa lógica.

Como percebe Xavier (2007), é a notícia sobre o inseto que abre os olhos da protagonista quanto à sua própria realidade. Até então, Marta se encontrava em inércia, tão acostumada ao que vivia que chegava a se fundir à casa, como já foi dito. Com a revelação provocada pelo que estava no jornal, ela enfim se enxerga em

um casamento assim tão cotidiano, um casamento puído pelo uso como certos colarinhos que já não têm pano por dentro mas mantêm por fora uma quase integridade, um casamento que todos diriam bom, embora sem asas e sem vôos (sic), incrustado pelos anos em sua própria história (COLASANTI, 1998, p. 8).

Essa relação, que se mantém inteira apenas em aparência, da qual agora sobram apenas “restos necrosados” (COLASANTI, 1998, p. 10), aparentemente havia um dia sido feliz, quando chegaram “a voar, a voar nos dias, na superfície dos dias feito as libélulas voam sobre a superfície dos lagos” (COLASANTI, 1998, p. 9). Casar-se com seu marido fora, portanto, uma escolha. Porém, Elódia Xavier (1998) observa, na sua pesquisa sobre as relações familiares, que os estudiosos dessa área criticam a sentimentalização do espaço familiar que impõe que os laços de amor e fidelidade perdurem para sempre. Além disso, a autora afirma que o caráter institucional atribuído à família dificulta a autenticidade dos relacionamentos, já que as normas sociais distorcem os vínculos afetivos. Por isso, como no conto de Colasanti, os relacionamentos não se mantêm apenas pela afinidade do casal, porque, mesmo que ela não exista mais, o que se espera é que o casamento permaneça firme, como recomenda a Igreja, por exemplo, ainda que só na exterioridade.

Já não existe nem mesmo uma comunicação verdadeira entre Marta e seu cônjuge. Nas reflexões da personagem, eles estavam por anos presos cada um em seu sarcófago, como a libélula e o faraó: ainda que dormindo na mesma cama, lado a lado, mantinham-se alheios um do outro. Sequer se enxergam, visto que o marido abaixa o jornal “não para olhar para ela, mas para tomar um gole de café” (COLASANTI, 1998,

p. 8). Também, quando o marido volta do trabalho, a mulher o cumprimenta e pergunta “que tal teu dia?” (COLASANTI, 1998, p. 10), e se volta para a televisão sem sequer ouvir a resposta, o que reitera inclusive a alienação da personagem, que deixava o aparelho ligado sem que olhasse ou ouvisse o que era transmitido, como percebe Xavier (2007).

Vale ressaltar que, enquanto tudo isso é revelado à protagonista, por mais que ela procure o dourado do âmbar ao seu redor, no ambiente o que se nota é uma luz branca, que traz às claras a sua condição. Mas, com o passar do dia, a luminosidade se retrai aos poucos, sem que a personagem repare, e ao ouvir os passos se aproximando pelo corredor, Marta acende o abajur da sala, fazendo com que a “luz dourada” se alastre “preenchendo todos os espaços” (COLASANTI, 1998, p. 10), reestabelecendo, assim, o seu âmbar, sua clausura e, portanto, sua imobilidade.

Para Elódia Xavier (2007), esse encerramento se assemelha a uma epifania em Clarice Lispector e, efetivamente, a interpretação aqui construída a partir de “É alma, não é?” muito se aproxima da leitura que a pesquisadora realiza do conto “Amor”, de Lispector, em *Declínio do patriarcado* (1998). De acordo com a autora, a protagonista clariciana, “esposa/mãe/dona-de-casa, [...], enquadra-se no ‘destino de mulher’ e refaz diariamente a rotina doméstica, até que vê na rua um cego mascando chiclete; percebe-se, então, num lampejo de lucidez, presa do automatismo e imersa na escuridão” para, mais tarde, no fim do conto, “mergulhar, de novo, na escuridão” (XAVIER, 1998, p. 27).

Como a própria Elódia Xavier (1998) conclui, o “destino de mulher”, ainda que insatisfatório, se apresenta como um referencial de segurança, e a ordem patriarcal, a referida violência simbólica e a naturalização dos papéis socialmente atribuídos ao corpo feminino resultam no impedimento das possibilidades de realização fora do espaço doméstico. Sendo assim, tal qual ocorre com a personagem de Lispector, nada muda na vida de Marta, ainda que sua condição tenha sido revelada. Este *corpo imobilizado* permanece em sua rotina e perpetua seu aprisionamento.

No tópico anterior, havíamos apontado dessemelhanças entre as maneiras com que o casamento é representado em “É alma, não é?” e no conto que analisaremos a seguir, “Amor e morte na página dezessete”. Como foi dito, apesar de tanto a protagonista de um quanto de outro serem mulheres casadas com seus respectivos maridos há vários anos, estando inseridas, portanto, no ambiente doméstico, suas

escolhas e vivências são bastante distintas, uma vez que Selena, a personagem central da última narrativa de *O leopardo é um animal delicado*, não se limita ao espaço familiar nem à pacata relação conjugal, tal como explicitamos anteriormente.

Contrariamente ao que acontece no conto anterior, não só Selena é nomeada. Os nomes de Jonas, o marido, e Daniel, o amante, também são identificados, o que mais uma vez não parece ser uma escolha aleatória, conforme aponta Vera Maria Tietzmann Silva (2007, apud OLIVEIRA e FRANCA, 2009). Segundo ela, tais escolhas sugerem o perfil das personagens: Selena faz referência à lua, que dispõe de duas faces, sendo que uma é revelada e a outra está oculta; Jonas, por sua vez, pode estar associado à figura da mitologia cristã que é devorada por uma baleia e que, por isso, não consegue ver o que acontece ao seu redor; e Daniel que, ao contrário do profeta do Livro de Daniel, o qual entra na cova dos leões sem ser atacado, morre devorado pelas feras do circo. A nomeação, portanto, contribui diretamente para a caracterização das três vértices do triângulo amoroso apresentado no conto e para que seja possível compreender a protagonista, que parece estar dividida entre dois espaços e duas experiências que se organizam entremeadas uma à outra.

Compartilhando sua vida com dois companheiros, as relações amorosas estabelecidas pela personagem possuem naturezas díspares, que trazem à tona partes distintas da personalidade de Selena, cuja corporalidade não cabe apenas em uma categoria. Ela consegue conciliar por mais de vinte anos o papel de esposa de Jonas, que é exercido dentro de casa, no ambiente doméstico, e o de namorada, amante jovial, que emergia quando estava fora de casa com Daniel, no motel ou em “um barzinho, uma churrascaria longe do bairro” (COLASANTI, 1998, p. 147), afastada do lar.

Os dois homens cumprem papéis distintos em sua vida. Já descrevemos Daniel anteriormente, associando-o ao erotismo vivido pela protagonista. Jonas, por sua vez, pela maneira com a qual é caracterizado, como um “bom marido [...], ciumento, meio bruto, mas bom” (COLASANTI, 1998, p. 145), que “não lhe deixava faltar nada” (COLASANTI, 1998, p. 146), exerce a função do cônjuge que a proporciona conforto e segurança, conferindo a ela a imagem de mulher casada que a vizinhança conhece. Assim sendo, mesmo ele não a levando ao circo e não gostando que ela use determinado tipo de roupa, ter ao seu lado um homem que assume a posição protocolar de marido e que possibilita uma espécie de estabilidade doméstica parece ser importante para a protagonista, que o ama por isso.

Da mesma maneira que no texto anterior de Marina Colasanti, neste conto o casamento se apresenta como um referencial seguro. Isso fica claro quando na delegacia, após a morte do amante, a mulher se sustenta na seguinte insistência: “Sou uma mulher casada, repetia. Tenho marido.” (COLASANTI, 1998, p. 144). Tanto ele quanto ela, juntos por 27 anos, viam o matrimônio como parte de quem eles eram, sendo sempre associados um ao outro, de tal maneira que, ao saber do adultério cometido pela esposa, o “seu Jonas da casa três, [...], marido da dona Selenia” (COLASANTI, 1998, p. 144), “o marido respeitado e invejado pela vizinhança” (COLASANTI, 1998, p. 145) perde a noção da própria identidade, não mais se reconhecendo e questionando os anos divididos com a protagonista. Até mesmo Daniel entendia que o casamento e o amor dela por Jonas eram parte importante do que constituía Selenia, não exigindo que isso mudasse.

Ainda assim, fica claro que a relação conjugal tinha seus problemas e limitações. Além de ser “um pouco rude” (COLASANTI, 1998, p. 144), o marido tinha suas exigências. O vestido vermelho, por exemplo, que para ele era muito curto e decotado, só poderia ser usado pela mulher quando saísse em sua companhia, o que remete ao que diz Michelle Perrot (2003) quando ela ressalta, a respeito do corpo feminino, que no espaço público, “o corpo privado deve permanecer oculto” (PERROT, 2003, p. 14) – privado, no caso de Selenia, apenas na perspectiva do marido, que a via só como sua esposa, inserida no ambiente doméstico. Uma das leituras que Elódia Xavier (1998) realiza em *Declínio do patriarcado* se encaixa bem neste caso, uma vez que ela percebe que na “relação marido/mulher, a hierarquia está visível na representação do poder mantido pelo homem; [...] o marido é o protetor/provedor da família e seu sucesso profissional o responsável pelo bem-estar de todos” (XAVIER, 1998, p.29). Por isso, da maneira como pensava Jonas, seguindo essa lógica, Selenia era quase que sua propriedade e, ao exercer a função de provedor da família, pensa que seria o suficiente para que sua esposa se sentisse satisfeita. De fato, ela não abre mão do que o marido a proporciona, mas, evidentemente, para que se sinta completa, o casamento não basta.

Selenia, portanto, ao invés de abrir mão de seu relacionamento, vantajoso em vários aspectos, encontra em Daniel a solução para que se sinta afetivamente realizada por inteiro. Encontra, nos dois, um equilíbrio, o que em sua concepção não parece ser um problema, por mais que tenha consciência de que sua decisão não seria bem aceita. Notamos que, a princípio, ela sentia medo de ser descoberta, mas seu enorme desejo

pelo amante a conduziu para essa situação, tão natural para ela que havia inclusive a vontade de compartilhar com o marido o que sentia por seu novo amor. O que chama a atenção no conto em questão é justamente o fato de ela gostar dos dois, sem necessariamente preferir um ou outro, o que torna possível que questionemos a maneira como os casamentos acontecem, e se essa seria a realidade da protagonista se outros modos de se relacionar fossem legitimados.

Xavier (1998) explica que a origem da monogamia está ligada à transmissão da herança de pai para filho, o que, para ela, seria o início da família enquanto instituição e do controle e da dominação da mulher pelo homem. Em seu estudo, podemos observar que os laços familiares permanentes, entre marido e mulher ou entre mãe e filho, por exemplo, não são necessidades biológicas, que ocorrem espontaneamente, e sim um condicionamento imposto pela cultura, uma vez que nem os animais seguem essa mesma tendência, como apontam os estudiosos da família. Pensando nisso, pode ser que Selena não construísse seus relacionamentos secretamente em paralelo da maneira como o fez se não houvesse uma exigência social. É importante dizer, inclusive, que a monogamia nunca foi imposta para o homem da mesma maneira que foi para a mulher. Como mencionamos no primeiro tópico, há um consenso que é da natureza do homem trair, sendo, portanto, um desvio justificável e, por isso, menos condenável.

A personagem central tem consciência do que lhe é esperado e se adapta para conseguir viver o que quer. Há, nela, a vivência do espaço público, da rua, do motel, e do espaço privado, em que constrói sua família. No que em sua perspectiva seria o ideal, não haveria essa segmentação, já que gostaria que Daniel, o qual representa o que vem de fora, o elemento alheio ao ambiente doméstico, estivesse também inserido ali, para que partilhassem “a mesa além da cama” (COLASANTI, 1998, p. 145). Nesse mesmo sentido, fica claro o que aponta Flávia Biroli (2014), tendo em vista que o público e o privado não deveriam ser esferas isoladas uma da outra. Na vida de Selena, elas estão interligadas, ainda que em segredo.

Na narrativa, no entanto, ela paga o preço por essa transgressão, como acontece com várias personagens analisadas por Elódia Xavier (1998), tal qual a protagonista de *Atire em Sofia*, escrito por Sonia Coutinho, que é assassinada pelo amante. Mas, no conto de Colasanti o desfecho ocorre de outra maneira: quem morre é o amante, e a mulher sofre não só por perder um de seus companheiros, como também pela exposição de sua relação extraconjugal, o que, desse modo, interfere nos dois relacionamentos,

possivelmente findando ambos. Além disso, com a morte do amante e a notícia estampada no jornal, a mulher é obrigada a voltar para casa, seu espaço de domesticidade, e prestar contas ao marido. A necessidade do retorno ao ambiente familiar remete a certa imobilidade, que ainda assim não acontece de forma tão veemente como na circunstância de Marta em “É alma, não é?”, a qual escolhe estar presa entre as paredes de seu apartamento.

Rita Terezinha Schmidt (2016) nota situações análogas a essa punição em *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, e *Ana Karenina* (1875), de Leon Tolstoi. As personagens principais dos dois romances são mulheres casadas em que se percebe a característica sacrificial que, de acordo com a autora, “permite ler os romances como pedra de toque de uma cultura patriarcal e burguesa que reafirma seus valores mediante o expurgo do excesso feminino” (SCHMIDT, 2016, p. 353), o que também se vê representado na produção de Marina Colasanti. Emma Bovary, protagonista construída por Flaubert, que também comete traição, “é reduzida a corpo pecador” (SCHMIDT, 2016, p. 354), assim como pode ser o caso de Selena, que provavelmente será julgada a partir da ideia instituída de como deve ser uma boa esposa, na qual ela não se encaixa, dado que, tal qual Emma, se trata de “uma mulher que se atreveu a materializar seu desejo fora do casamento, o que fere as leis do gênero” (SCHMIDT, 2016, p. 354). No caso da protagonista de Flaubert, seu destino é o suicídio, assim como o de Karenina.

Por sua vez, a personagem de “Amor e morte na página dezessete” é mais complexa do que apenas uma mulher imóvel em sua insatisfação, mesmo que tenha que retornar ao lar familiar no fim da narrativa. Além do erotismo, que já provamos ser muito característico na maneira como ela constrói suas relações, essa mulher apresenta alguns indícios do que seria um *corpo liberado*, que, segundo o conceito de Elódia Xavier, se refere a mulheres que conduzem “suas vidas conforme valores redescobertos” (2007, p. 169), libertando-se de modelos predeterminados. No entanto, a liberação não se realizada plenamente dado que a protagonista ainda se mantém em convenções próprias do *corpo imobilizado*, ao preservar seu casamento do modo tradicional. Selena parece encontrar seu próprio jeito de conciliar a identidade de esposa e dona de casa com a amante que era com Daniel fora da instituição familiar, apresentando uma nova possibilidade, quando levamos em consideração que

a família nuclear burguesa, aquela considerada pela Igreja "a célula *mater*" da sociedade, tem sido tematizada pelas narrativas de autoria feminina de maneira a desvelar a falência de seus valores. Assim, as mudanças sociais vêm sugerindo novas formas de relacionamento, que escapam à rigidez e pobreza das instituições (XAVIER, 1998, p. 120).

Também é interessante mencionar que, apesar de estar casada há 27 anos, nada se fala sobre o envelhecimento do corpo da personagem, até porque tinha o amante, com quem “remoçava” (COLASANTI, 1998, p. 147). Esse, no entanto, não parece ser o caso da próxima protagonista a ser investigada no conto “Um dia, afinal”.

Em “Um dia, afinal” o narrador em terceira pessoa conta a história de uma mulher mais velha, que não recebe um nome. Em certa manhã comum de segunda-feira, ela determina – sabemos por meio do discurso indireto livre – “aqui é o limite!” (COLASANTI, 1998, p. 62), decidindo ir à procura do marido que, para ela, está desaparecido. Essa resolução indica o fim de um estado de inércia e acomodação, no qual parece estar a algum tempo.

A partir dessa tomada de decisão, a protagonista inicia sua busca. Ela volta à cidade onde cresceram e se conheceram, sondando a fila do cinema que os dois quando jovens frequentavam – “aquela mesma fila lenta em que de mãos dadas ou enlaçados pela cintura haviam tantas vezes antegozado os beijos que dariam na cumplicidade da sala escura” (COLASANTI, 1998, p. 64) –, o bar que os homens da família do marido costumavam ir, além de outros lugares em que ele poderia estar. Em seguida, ela volta para sua atual cidade e decide procurar no escritório onde o homem trabalhava, além de verificar os pontos próximos a esse. Ela foi a farmácias; sofreu relembando o passado indo à casa da amante; procurou também em hospitais, no Instituto Médico Legal, em cemitérios e, não encontrando nada, recorreu à sua última opção: a polícia.

Após reclamar a ausência do companheiro, dois policiais aparecem em sua casa no dia seguinte. Neste momento, há uma grande surpresa no conto, tanto para a personagem principal que se recusa a acreditar, quanto para o(a) leitor(a):

E a polícia ali, junto dela repetindo que seu marido não havia desaparecido, que nunca havia desaparecido, que nem por um só instante a havia abandonado, mas havia estado sempre ali, onde estava agora, sentado na poltrona, enquanto ela o procurava, enquanto dava queixa na Delegacia (COLASANTI, 1998, p. 71).

Trata-se, assim, de mais um conto em que o descontentamento da mulher com o casamento é apresentado, como acontece em “É alma, não é?”. Os dois textos, de maneiras distintas, mostram mulheres que se percebem em relações degradadas pelo tempo, mas que mesmo assim estão sendo mantidas. Até mesmo o modo como o cônjuge da protagonista de “Um dia, afinal” é descrito expõe o contraste entre o homem pelo qual ela se apaixonou e o homem que no final da história está sentado na poltrona, de modo que fica claro o porquê de não mais reconhecê-lo: ele, se em algum momento havia sido um “homem alto, bem-apegoado” que “tinha boa estrutura, musculoso desde jovem, os braços fortes debaixo da camisa, as coxas rijas” (COLASANTI, 1998, p. 65) e “cheirava a homem quando a procurava” (COLASANTI, 1998, p. 72), ao final do conto se torna “aquele homem pesado e sem luz que roncava à noite diante da televisão, aquele homem que andava lento de um cômodo a outro sem olhá-la e que mal lhe dirigia a palavra” e que a faz sentir a “solidão de mulher que ninguém mais beija que ninguém mais ouve” (COLASANTI, 1998, p. 71).

Notamos claramente, nessa comparação, que o gozo compartilhado e as interações sexuais entre a personagem e seu companheiro aconteciam com muito maior frequência na juventude, e que esses contatos diminuem gradativamente. Sobre quando já eram casados, é dito que ele a procurava, mas em apenas algumas noites. Além disso, ocorrem as traições que, neste caso, são cometidas pelo homem. Ela, aliás, não entende o porquê de ter sido enganada dessa forma, ao passo que o marido o fizera “sem que [ela] tivesse deixado de atendê-lo, sem que tivesse se descuidado dele ou da casa, sem que tivesse feito nada para merecer” (COLASANTI, 1998, p. 66), deixando implícito nisso o cumprimento do “dever conjugal”, já citado neste trabalho. Por fim, já não enxergava no sujeito com quem dividia a casa nenhum sinal do homem que “havia visto com seus olhos de mulher pela primeira vez, macho da espécie em meio aos outros machos” (COLASANTI, 1998, p. 63).

Chegamos, assim, à conclusão de que com o passar dos anos e, conseqüentemente, a velhice vai aos poucos ocultando o erotismo, como prevê Perrot (2003) quando afirma que o climatério ocorre na semiclandestinidade e que a mulher acometida por ele não costuma ser mais vista como mulher, e sim como uma velha, que, apesar de eventualmente ter mais liberdade – pensando no conto, até o marido se mostra menos ciumento com o correr do tempo –, já não tem fecundidade e, por isso, é privada de sedução. Ainda assim, a protagonista parece não ter esgotado seu desejo, dado que

sente falta de alguém que a beije, por exemplo. O erotismo, portanto, está invisibilizado, restando apenas a solidão da mulher que envelheceu, tal qual seu relacionamento.

Neste conto, mais uma vez estruturado em torno do tema matrimonial, vemos outra mulher casada há muito anos com seu companheiro. Mas, dessa vez, o tempo ganhará mais destaque, por interferir não só na vida do casal, como também na experiência da personagem central enquanto sujeito. Trata-se da narrativa em que a mulher decide sair em busca de seu marido desaparecido que, ao final do conto, descobrimos nunca ter deixado a esposa ou a casa – é ela que não mais o reconhecia.

De certa forma, o *corpo imobilizado*, mais uma vez, se faz presente. Analisando o modo como a relação conjugal é apresentada, percebemos vários sinais de que a mulher se encontrava em estado de inércia, por anos estagnada em um casamento que parece ter perdido o sentido.

Mesmo quando a protagonista ainda reconhecia o homem com quem se casara, o relacionamento não estava livre de problemas. É mencionado, por exemplo, que ele era “Ciumento demais no princípio, não deixava decote, não deixava saia justa, não deixava” (COLASANTI, 1998, p. 67). Notamos, além disso, que ele a traía e que isso causou muita amargura na esposa. A personagem, em sua procura que funciona como uma viagem ao passado, revive o sentimento ao ir atrás do marido no local onde morava a outra mulher, que é descrita como se a mágoa da personagem atravessasse a voz narrativa: “Aquela havia sido colega do marido no escritório. Colega era o que ele dizia. Colega nada. Amante. Amante dele. Concubina. Puta” (COLASANTI, 1998, p. 66).

A traição, que neste conto é cometida pelo marido, é mostrada por um viés diferente daquele que vimos em “Amor e morte na página dezessete”. O marido da protagonista de “Um dia, afinal” a trai diversas vezes, com várias mulheres, como o conto dá a entender. E, se o caso com a primeira amante causou tanta indignação na esposa, das outras, pelo contrário, ela nem quis ir atrás:

Aquela tinha sido a primeira traição, pelo menos que ela soubesse. E talvez por isso a mais dolorosa. Houve outras depois. Que ela soube ou não soube e sempre suspeitou. Nunca mais depois da primeira achou que o tinha só para si. Também, para quê?, dizia-se às vezes dando de ombros como coisa que isso, que ele, não tivesse a menor importância. Tinha. Um marido é um marido, mesmo quando não é só da gente. E ele era um bom marido (COLASANTI, 1998, p. 67).

É possível, assim, notar que traição cometida pelo homem parece causar muito menos estranhamento do que quando é a mulher quem trai. A fidelidade, como pudemos perceber, não é cobrada da mesma maneira para os dois gêneros. Exercendo a função de homem provedor da família, que dentro de casa cumpre o papel que dele é esperado, os possíveis desvios se tornam perdoáveis, de tal forma que o companheiro da personagem continua sendo considerado um bom cônjuge apesar de trair, já que “Pagava as contas, de vez em quando agradava-se da comida. E em certas noites a procurava” (COLASANTI, 1998, p. 67). Apesar de certas insatisfações, portanto, a mulher se mantém, por muitos anos, acomodada em sua condição, até se acostumando com os possíveis incômodos, visto que, com o tempo, nem se importa mais com as traições como o fez antes.

Por isso, a decisão de sair de todo esse torpor parece acontecer de repente, em uma segunda-feira igual a qualquer outra na vida de uma mulher por tanto tempo estagnada, como nos mostra Vanessa Gomes Franca:

É interessante observarmos o destaque dado a informação (sic) de que nada de novo havia acontecido. A mulher, cansada de esperar, toma a iniciativa. A personagem, logo após a sua decisão, quase desiste, mas, sua “decisão exigia um gesto” já que “há muito sentava”. Vemos, então, aqui que a mulher que antes tinha uma atitude passiva, resolver buscar por algo perdido (2009, p. 2).

Aqui, percebemos o exato momento em que a protagonista escolhe abandonar a imobilidade. Ela, que “há muito sentava”, quando se levantou, nem sabia “como mover-se”. Porém, determinada a começar sua busca, “saiu da cozinha” (COLASANTI, 1998, p. 62), que é, por excelência, o espaço da domesticidade, onde as mulheres executam grande parte de seus afazeres enquanto donas de casa. Mais uma vez, temos uma personagem presa no ambiente privado, que sente a “solidão de mulher entre as paredes da casa” (COLASANTI, 1998, p. 71). Para encontrar o que procura, precisa sair de seu lar, ir à rua.

A motivação para tal atitude, de acordo com a nossa leitura, pode estar nos anos que se passaram. O *corpo imobilizado*, tornando-se *envelhecido*, parece se deparar com a necessidade de rememorar seu passado a partir do momento em que se vê no “declínio que desemboca, invariavelmente, na morte” (XAVIER, 2007, p. 86).

Em sua busca, ela atravessa o passado seguindo a ordem cronológica. Deixando por último a polícia – talvez por saber que lá iria se deparar com a realidade que ela não queria aceitar –, a personagem começa pela cidade onde ela e o marido cresceram, indo, já nos momentos finais de sua busca, até os cemitérios, transitando da juventude até a morte. Nesse percurso, é como se ela experimentasse mais uma vez todas as emoções que sentiu ao longo da vida em seu relacionamento. Ela percebe, inclusive, a mudança de seus sentimentos em relação ao homem com quem havia se casado, de quem cuidava “com amor a princípio, com carinho depois, e ainda um tempo por puro hábito” (COLASANTI, 1998, p. 65).

Durante esse processo, há um instante em que a personagem “já não pensava mais nele, mas na vida que havia levado com ele, com a presença dele” (COLASANTI, 1998, 65). Notamos que, nesse sentido, no que concerne à própria personagem principal, tudo o que sabemos a seu respeito é em relação ao marido, como quando algumas pessoas se lembram do casal no início da relação: “um jovem homem magro e nervoso ladeado pela tímida namorada” (COLASANTI, 1998, p. 63). Sabemos também que, como esposa, fazia tudo que lhe cabia para que o homem estivesse plenamente cuidado e satisfeito. Toda a caracterização dessa personagem parece estar subordinada ao homem, assim como no casamento em si. Até quando a maternidade é mencionada – o que acontece apenas uma vez –, tal sujeição aparece, visto que é dito do “fim que tinha levado o homem que lhe havia feito um filho” (COLASANTI, 1998, p. 64).

A análise que Elódia Xavier (1998) realiza a respeito de uma personagem de Lya Luft se encaixa perfeitamente à protagonista de Colasanti ao afirmar que “a *persona* assumida pela imposição das práticas sociais anulou qualquer possibilidade de *indivuação*” (XAVIER, 1998, p. 67, grifos da autora). A mulher, tão incumbida do seu papel de esposa, acaba por ser definida por ele, associando completamente sua identidade ao seu casamento. Por isso, essa procura talvez não seja pelo marido, mas por ela mesma.

Um conflito que aparece recorrentemente nas obras analisadas em *Declínio do patriarcado* é aquele em que a mulher se encontra dividida entre o “destino de mulher” e a sua própria realização enquanto indivíduo. Com efeito, no conto em questão, o que no início tinham se apresentado como “promessas” do companheiro eram, conforme descobriria com o tempo, “exigências”, o que fez com que “as realizações dela, os seus desejos [fossem] sempre adaptados às exigências dele, confundindo-se os dois”

(COLASANTI, 1998, p. 63). Jamais saberemos quais eram esses desejos – se eram projetos pessoais, sonhos, ou até planos relacionados a uma carreira. Sabemos apenas que, com o casamento, eles deixaram de ser uma prioridade. Mesmo porque, como expõe Xavier (1998), até a profissionalização da mulher pode se apresentar como um impedimento para o pleno equilíbrio familiar.

Sendo assim, analisando essas informações, é possível pensar que essa mulher, “passados anos” (COLASANTI, 1998, p. 62), com a chegada da velhice, tenha sentido a necessidade de fazer um balanço de sua vida e, por isso, tenha iniciado o processo de retomar seu passado. Encontrando o marido, que já não reconhecia, talvez encontrasse a si mesma, perdida em seus muitos anos de relação.

Elódia Xavier (2007), ao tratar do *corpo envelhecido*, fala do envelhecimento como um fenômeno biológico que traz consequências psicológicas, de modo que as mulheres por ele acometidas, ao passo que lhe são impostos padrões beleza e juventude, muitas vezes “perdem-se de si próprias e mergulham no vazio existencial” (XAVIER, 2007, p. 85).

No meio desse percurso, inclusive, a mulher se questiona “por que não podia ter sua vida de volta?” (COLASANTI, 1998, p. 65). Talvez por isso tenha se sentido tão frustrada quando os policiais a trouxeram à tona a sua realidade, que ela se negava a enxergar: toda a sua vida fora dedicada a um homem que naquele momento, depois de uma vida ao seu dispor, “mal a olhava do outro lado da mesa” (COLASANTI, 1998, p. 71) – o que está em consonância com a falta de comunicação apresentada anteriormente em “É alma, não é?”.

Essa protagonista, finalmente, pode ser identificada como a representação de um *corpo imobilizado* na vida familiar e na sua relação conjugal que, quando *envelhecido*, sendo atravessada pelo vazio e pela solidão, sente a necessidade de recuperar o passado, saindo do ambiente familiar, no qual havia estado por tantos anos, para buscar respostas e prestar contas a si mesma. Assim, podemos afirmar que a imobilidade é uma característica muito comum a ser encontrada nas personagens de Marina Colasanti que vivenciam o casamento, e que, apesar de o espaço doméstico e familiar se apresentar como um lugar de segurança, ele quase sempre vem acompanhado de muitos problemas e também não proporciona à mulher uma plena realização, ao ser muitas vezes, uma prisão, um beco sem saída.

1.3 O CORPO MATERNO EM “MARIA, MARIA”

Em outro conto, apenas a protagonista recebe um nome, evidenciado no título “Maria, Maria”. A maneira como é chamada, com efeito, será determinante para o sentido da narrativa. A narrativa é construída mais uma vez em terceira pessoa e, como em “É alma, não é?”, por exemplo, há o uso do discurso indireto livre, de modo que o(a) leitor(a) consegue ter acesso aos pensamentos da protagonista. Um exemplo pode ser visto logo no início do conto. Quando um rapaz “tão louro” toca sua campainha dizendo-lhe que foi escolhida, Maria indaga: “Fui escolhida para quê? pensa Maria, não ouço rádio, não entro em concurso, fui escolhida não, mentira” (COLASANTI, 1998, p. 73).

O homem insiste em entrar, inclusive dizendo ser “um anjo do Senhor”. Começa a ficar explícita, neste instante, a associação ao anjo Gabriel, tão conhecido no cristianismo por ser o mensageiro responsável por anunciar a Maria que ela conceberia Jesus Cristo. É interessante, no conto, que é dada uma grande ênfase à descrição desse visitante. Alguns aspectos parecem condizer com a imagem do senso comum de como seria um anjo, por se tratar de um homem louro de cabelos cacheados. Maria, que após alguma resistência o deixa entrar, encanta-se com a beleza do rapaz, que tem um “sorriso que é uma primavera”, a ponto de nem se perguntar “como ele sabe seu nome, esse homem tão lindo” (COLASANTI, 1998, p. 74).

A protagonista se vê tão fascinada com a aparência dele que nem dá tanta importância para o que o suposto anjo tem a dizer. No momento em que ele diz que lhe trouxe um presente, ela nem acredita, mas isso pouco interessa: “Não, Maria não acredita. Mas isso não faz diferença, porque a mão do rapaz é quente na sua coxa e o hálito dele é perfume e flor, e a boca dele, ah! a boca dele é um fruto do Senhor” (COLASANTI, 1998, p. 74).

Nesse trecho, notamos até uma conotação erótica, uma intenção sexual por parte da personagem principal, o que já contradiz a imagem de Maria contida na bíblia cristã, que tem como uma de suas principais características a virgindade. Essa última circunstância exposta é deixada em aberto porque, no parágrafo seguinte, Maria já surge grávida, o anjo não mais aparece e nenhuma menção de sensualidade se apresenta a partir dali, fazendo com que a narração mude de foco.

O modo, porém, como o encontro se mantém inconcluso, tendo como último registro o contato físico entre os personagens, abre espaço para a leitura de que as interações entre eles tenham tido uma continuidade, trazendo uma nova possibilidade para a concepção do que se esperava ser Jesus, mas que, para o espanto da personagem e de quem lê, é uma menina, a Messias. No entanto, o erotismo se faz presente apenas nessa introdução e a corporalidade da personagem estará relacionada de maneira mais significativa à maternidade, ao *corpo materno*.

Pudemos perceber, até o presente momento, que, em dois dos três textos que tinham como principal tópico a relação conjugal, não há nenhuma menção a filhos, o que é um dado interessante, visto que, ao lado do papel de esposa e dona de casa, o “destino de mulher” sobre o qual tanto fala Elódia Xavier em *Declínio do patriarcado* (1998) inclui a maternidade, o cuidado com os filhos. Por isso, chama atenção que a vivência materna quase não apareça nos contos de Marina Colasanti aqui tratados, mesmo trazendo com tanta frequência o casamento. No último conto de que tratamos, como foi observado, um filho é citado, mas nada se sabe a seu respeito em “Um dia, afinal”. Além desta última narrativa e do conto “Maria, Maria”, as outras mães que aparecem no *corpus* selecionado não ocupam a posição de protagonistas, sendo elas a mulher que nota a personagem central de “Menina de vermelho a caminho da lua”, e a mãe da menina que sofre um trauma em “Na funda escuridão”, do qual falaremos mais adiante.

No conto protagonizado por Maria, no segundo momento da narrativa, ela já aparece grávida, com sua barriga “retesada e plena como um ovo prestes a culminar sua tarefa” (COLASANTI, 1998, p. 74), e, nesse estado, recebe uma carta de despejo. Ela precisa procurar uma nova casa e, depois de muitas tentativas, finalmente encontra um lugar de que gosta. É possível perceber que ela passa sozinha por todo esse processo, mostrando-se uma mulher autossuficiente, que aparentemente não tem um companheiro, o que não parece ser um problema. Ela se apresenta completamente capaz de lidar com todos os preparativos do nascimento da criança sem receber ajuda. Para realizar a mudança para o apartamento, por exemplo, cabe a ela “acompanhar o caminhão com seu próprio carro” (COLASANTI, 1998, p. 75). Compete à mulher, assim sendo, as tarefas também referentes ao espaço público, que ela desempenha mesmo com as dores que a gravidez trouxe ao seu corpo.

Nos contos escolhidos para esta pesquisa, uma boa parte das personagens femininas conta com um marido provedor. Porém, tal qual essa protagonista, de acordo com o que diz Regina Dalcastagnè (2007), as personagens criadas por autoras mulheres são “mais independentes (apenas 25,9% delas dependem financeiramente de homens)” (DALCASTAGNÈ, 2007, p. 4). Em “Maria, Maria”, apesar de ela não passar por um processo de autoconhecimento, conforme é previsto pelo conceito de Elódia Xavier (2007), é possível até mesmo encontrar características do *corpo liberado*, por se tratar de uma mulher que depende apenas de si mesma, liberada das convenções domésticas.

Maria, enquanto organizava os objetos da nova casa, começa a sentir os sinais de que o parto está prestes a acontecer. Notamos diversos indícios do “corpo moído” (COLASANTI, 1998, p. 75) pela gravidez. A caracterização do corpo feminino neste conto assume uma particularidade, ao passo que ela acontece em torno da gestação e da concepção. Trata-se de um “corpo tão doído que quase o desconhece” (COLASANTI, 1998, p. 76). Enquanto o bebê “luta para derrubar as muralhas do corpo materno”, a mulher sente seus “músculos tensos, os dentes cerrados, o pescoço quase estourando” e, quando dá a luz, é “como se a dor, o sangue e as vísceras de Maria se esvaíssem por entre suas pernas, deixando-a vazia e apaziguada” (COLASANTI, 1998, p. 76).

A partir dessa exposição, vemos que a maternidade é a característica primordial representada por esse corpo, ao lado da independência dessa personagem. Tal combinação de traços é uma escolha intrigante de Marina Colasanti, uma vez que justamente no conto em que a maternidade se apresenta de maneira mais expressiva, associada diretamente ao cristianismo, a mulher não se enquadra no padrão de “família burguesa, organizada e estável; aquela que a Igreja Católica, por exemplo, considera [...] a ‘base do edifício social’” (XAVIER, 1998, p. 56). Maria não parece ser acometida nem pela solidão, que é uma característica que comumente aparece entre as protagonistas liberadas, apresentadas por Xavier (2007), como um preço a se pagar por sua liberdade.

Em seguida, quando o médico anuncia que a criança é uma menina, Maria se surpreende e pensa ter sido engada. Por ser do sexo feminino, a protagonista pensa ser impossível que sua filha seja também filha de um Deus, como o anjo dissera que aconteceria. A protagonista seria, em sua perspectiva, apenas uma mãe comum. Porém, quando Maria volta para casa, ela deixa a filha no berço improvisado: um caixote que ainda contém a palha da mudança. Quando a personagem vai à cozinha, seu gato e seu

cachorro se aproximam da criança, colocada no que podemos entender como uma manjedoura, tal qual a que, no que é retratado na bíblia, foi colocada para Jesus. Para completar a cena, há a luz de uma estrela. Com isso, a protagonista percebe que, como prometera o anjo, “a Messias” havia chegado.

Dito isto, concordamos com a constatação de que “a história de Cristo sofre uma inversão em ‘Maria, Maria’” (FACCIN, 2013, p. 50). Rosana de Jesus dos Santos, sobre o conto, entende que:

Marina Colasanti reescreve o mito basilar do cristianismo num viés feminista no qual a mulher não é a escolhida passiva e casada que gesta “O filho” de Deus, figura masculina que decide os destinos de todos. Na narrativa bíblica que conhecemos o contato carnal foi suprimido, por ser o corpo considerado impuro pelo cristianismo e o sexo visto como algo que conspurca o ser humano assim, o filho de Deus não teria sido concebido através do contato carnal. A figura de Maria é construída como modelo ideal de mulher, passiva, abnegada e virgem, ícone que é reiterado por discursos religiosos como exemplo para as demais mulheres (2014, p. 14).

A personagem de “Maria, Maria”, como percebemos, não retrata diretamente a figura cristã. É, na realidade, uma desconstrução do que Maria, mãe de Jesus, representa. Para Santos (2014), podemos entender que o que acontece na narrativa de Colasanti é o uso da polissemia, que seria uma das formas de funcionamento do imaginário estabelecidas por Tânia Navarro-Swain, uma vez que esse recurso atua “na criação de novos sentidos, de um deslocamento de perspectivas que permite a implantação de novas práticas” (NAVARRO-SWAIN, 1994, p. 52 apud SANTOS, 2014).

Elódia Xavier (2007) aponta a hostilidade ao corpo como uma das características do cristianismo, fazendo com que, na visão dualista entre corpo e alma, estando a mulher mais ligada ao corpo, as mulheres fossem marginalizadas, mantendo-as, inclusive, longe dos sacramentos. Nessa mesma perspectiva, Michelle Perrot reitera que,

Segundo o Gênesis, foi por causa da mulher – Eva – que a dor e o sofrimento ingressaram no mundo. É preciso impor-lhe o silêncio. [...] Os padres da Igreja rejeitam a sexualidade e a carne como impuras e corruptoras. [...] A mulher é assimilada ao pecado: uma tentadora da

qual é mister se defender, reduzindo-a ao silêncio, velando-a (2003, p. 21).

O desprezo e a desvalorização do corpo, conforme aponta Xavier (2007), resultou no desprezo e na desvalorização das mulheres, o que é um problema já apontado por Elizabeth Grosz, que percebe que “a corporalidade não deve ser associada a apenas um sexo (ou raça), o qual possa carregar o fardo da corporalidade do outro por isso” (2000, p. 83). A imagem que se costuma ter de Maria na mitologia judaico-cristã soluciona, segundo Xavier (2007), o dilema da mulher, já que nela tudo parece se resolver: trata-se de uma mulher pura, virgem e mãe ao mesmo tempo, sendo, contudo, um modelo irrealizável.

Um fato significativo é que, precisamente por estar claro o modo como o imaginário ocidental, fortemente ligado aos valores cristãos, deprecia as mulheres e seus corpos, Marina Colasanti, ao inserir referências bíblicas em seus contos, tem êxito em fazer com que esses pensamentos sejam expostos e questionados. No caso de “Maria, Maria”, há uma reformulação e, assim, uma ressignificação de como a mulher está colocada em uma das histórias mais conhecidas no mundo, e inserindo, na mesma personagem, nuances de um *corpo liberado* combinadas ao *corpo materno* – que não recebe uma categorização específica em *Que corpo é esse?* (2007). A Maria de Colasanti, dessa maneira, pouco se parece com a Maria da mitologia cristã, sendo uma mulher independente, que sente desejo sexual, como vimos anteriormente, e que dá à luz a uma menina.

1.4 O CORPO ADOECIDO EM “NA FUNDA ESCURIDÃO” E “PORQUE A PENA”

Em “Na funda escuridão”, não há muitas informações a respeito da personagem principal. Sabemos apenas que é uma “filha demente” (COLASANTI, 1998, p. 115) – descrita dessa maneira logo na primeira frase do texto – que, quando criança, é atacada na fazenda por gansos. Desde então, traumatizada, ela revive esse momento repetidamente. A narrativa é mais uma vez estruturada em terceira pessoa, mas aqui não se tem acesso direto ao pensamento das personagens, uma vez que não há o uso de discurso indireto livre, nem de diálogos. Porém, é possível notar que o conto se divide

no passado – no qual a protagonista era criança e sofre o trauma – e no presente da narrativa – em que a personagem já está adulta, sendo cuidada pelo pai.

Nesse sentido, o primeiro momento parece justificar o segundo. Sabemos, recuperando o tempo passado, o que fez com que a filha se tornasse “demente”: enquanto sua mãe estava na horta, a menina saiu pela porta da cozinha que fora deixada aberta, desceu com alguma dificuldade os quatro degraus para chegar ao gramado e se deparou com os gansos, o que a fez tentar correr de volta para casa, engatinhar, arrastar-se, antes que os bichos chegassem até ela, sem sucesso, sendo condenada à sua derrota perpétua. Esse é o momento em que ocorre o aprisionamento da personagem, o que é reiterado ao longo da narração. Mesmo com o passar dos anos, ela segue “cristalizada naquela manhã” (COLASANTI, 1998, p. 116) e a cena do que vivera se repetia “no universo para sempre trancado da sua mente” (COLASANTI, 1998, p. 115).

Sabemos também, quanto à infância da protagonista, o porquê de sua mãe ter se ausentado: a mulher não suportara a culpa de ter deixado a filha sozinha e a porta aberta. Não fica claro, no entanto, se a mãe morre ou se simplesmente vai embora, mas sua motivação e sua escolha de não estar mais com a filha merecem atenção. Já dissemos algumas vezes sobre como os espaços e as funções são socialmente divididas de acordo com o gênero de quem ocupará essas posições, dirigindo o comportamento das mulheres para que elas se dediquem primordialmente à família e ao lar. Elódia Xavier (1998), nesse sentido, menciona o modelo de família nuclear burguesa que se estabeleceu no Brasil no século XIX como produto do processo de urbanização, ao citar o molde descrito por Angela Mendes de Almeida:

A família intimista, fechada para si, reduzida ao pai, mãe e alguns filhos que vivem sós, sem criados, agregados e parentes na casa, eis o modelo de modernidade no limiar do século XIX. A mulher, “rainha do lar”, mãe por instinto, abnegada e vivendo em osmose com os bebês, sendo ela o canal da relação entre eles e o pai, que só se fará presente para exercer a autoridade. Essa família, é bom que se diga, continua patriarcal: a mulher “reina” no lar dentro do privado da casa, delibera sobre as questões imediatas aos filhos, mas é o pai quem comanda em última instância (ALMEIDA, 1987, p. 61 apud XAVIER, 1998, p. 26).

Na família apresentada no conto, os papéis sofrem algumas alterações. É possível perceber, de fato, que a mãe parecia se responsabilizar pela criança, e talvez,

justamente por não ter conseguido evitar o trauma e por se considerar a principal encarregada pelos cuidados com a menina, tenha sentido tanta culpa, uma vez que a relação entre pai e filha só se apresenta na fase adulta da personagem central, quando a mãe já não estava mais ali. Vale ressaltar que neste caso o possível abandono cometido pela mãe, do modo como se apresenta, não ocorre porque a filha exigiria uma atenção mais especial a partir dali, como poderia acontecer, mas por não suportar a ideia de que, por seu descuido, “ela, a mãe, nunca mais conseguiria alcançá-la” (COLASANTI, 1998, p. 116) – denunciando mais uma vez o aprisionamento da protagonista, isolada em seu cárcere causado pelo trauma. Além disso, nada se diz sobre a relação entre a mãe e o pai. O que se sabe é que, sem a mãe, a estrutura familiar precisou ser reorganizada.

No presente da narrativa, a rotina de pai e filha é descrita, expondo inclusive toda a dificuldade de se responsabilizar pela menina que exigia tantos cuidados. Como pode ser percebido no mencionado modelo de família, o pai não seria o principal incumbido por sua prole no que diz respeito às necessidades mais imediatas e afazeres domésticos, como cozinhar e dar de comer aos filhos, já que se ocupam de tarefas consideradas mais importantes, referentes ao espaço público, conforme a divisão sexual e social do trabalho apontada por Pierre Bourdieu (2007). Porém, sem a mãe, morando sozinho com a filha, o homem assume o que seria esperado da mulher, cuidando da filha que, da infância até o fim de sua vida, não tinha condições de tomar conta de si mesma.

Ainda assim, não se sabe muito sobre as personagens e quase não há caracterizações a respeito delas. Quanto à protagonista, mesmo que tenhamos acesso tanto à sua infância quanto à sua fase adulta, a descrição que dela é feita não vai muito além do fato de se tratar de uma menina traumatizada, sem lucidez. Notamos também que as figuras sobre as quais a autora decide dar mais detalhes são os gansos, causadores do trauma, sobre os quais é dito que são “brancos e gordos, enormemente brancos e gordos, balouçantes, a cabeça ondejando no alto dos longos pescoços, os pontos pretos dos olhos cintilando duros. Aqueles olhos que, de repente, haviam-se fixado nela” (COLASANTI, 1998, p. 115). Com efeito, todas as poucas informações que são apresentadas em relação às personagens são em função da condição da filha, até mesmo sobre o pai cujos “braços rijos continham com esforço os movimentos desordenados, o peito se erguia para protegê-la” (COLASANTI, 1998, p. 116).

Regina Dalcastagnè (2007), em seu estudo já citado, traz o dado de que as personagens femininas construídas em obras de autoria feminina

são, principalmente, muito mais saudáveis. Há um número muito grande de personagens doentes (23,1%) e com dependência química (15,4%) entre aquelas escritas pelos autores – o que aponta para uma representação mais fragilizada da mulher e combina com outros índices que as fazem mais dependentes. Entre as autoras mulheres, há somente 3,7% de personagens doentes e nenhuma dependente química (DALCASTAGNE, 2007, p. 4-5).

No *corpus* selecionado para esta pesquisa, constituído por oito contos, apenas dois deles apresentam esse tipo de condição de fragilidade: este conto em questão, em que a protagonista sofreu o trauma, o que comprometeu sua saúde mental, e “Porque a pena”, próxima narrativa a ser analisada, se entendermos que a personagem estava doente, ao ser associada à Clarice Lispector. É possível notar, portanto, que apesar de Colasanti não deixar de tratar de problemas físicos e psicológicos, eles não costumam ser a característica predominante da maior parte de suas protagonistas em *O leopardo é um animal delicado*.

Michelle Perrot (2003) aponta, quanto ao corpo feminino, que as doenças são uma zona de silêncio, tanto as do corpo quanto as do espírito, e que esse fato está associado ao pensamento de que as mulheres seriam assim por natureza, constantemente doentes. A autora acrescenta ainda que especialmente as doenças “do espírito”, que acometem o estado mental, tornando as pessoas nervosas, histéricas, loucas, por muito tempo foram consideradas o estado normal das mulheres.

Uma vez que a “demência”, conforme é anunciada no texto, se apresenta como a característica central dessa personagem, esse deve ser o ponto de partida para entendermos sua corporalidade. Observamos, nas nuances da construção narrativa, que essa protagonista encontra-se presa. Desde aquele dia em sua infância até o último instante de sua vida, ela vive repetidamente o mesmo momento – e vive não apenas recordando mentalmente, como também o reproduzindo fisicamente: “Cabia ao pai segurá-la, para que, em fuga, não se batesse nos móveis, não se ferisse mais do que havia sido ferida” (COLASANTI, 1998, p. 116). Independente da idade da personagem, do lugar em que estivesse na casa, do esforço do pai para acalmá-la, ela continua sendo a menina que é atacada por gansos. Seu estado psicológico, sua mente, desde o trauma, torna-se seu cárcere, enclausurando também seu corpo na repetição permanente. Essa leitura se associa às ideias de Elizabeth Grosz ao afirmar que a “mente está necessariamente vinculada ao corpo, talvez até sendo parte dele” (GROSZ, 2000, p. 79).

Ao pensarmos na prisão enquanto imobilidade, poderíamos ser direcionados à categoria de *corpo imobilizado*. Neste, porém, de acordo com a definição trazida por Elódia Xavier (2007), a imobilização do corpo feminino ocorre em decorrência da violência simbólica. Dessa maneira, não há como a protagonista de “Na funda escuridão” se encaixar na delimitação, até porque a causa de sua condição não está associada a fatores sociais, e sim a um incidente. Qualquer criança, menina ou menino, poderia passar por algo assim. As questões de gênero, no caso desta narrativa, estão bem mais nítidas na mãe e no pai, do modo como são apresentados, do que na representação da protagonista em si.

Faz-se importante, ainda, analisarmos os momentos finais da narrativa. Quando encontra cabelos brancos na cabeça da protagonista, o pai toma consciência de que está envelhecendo e entende que a morte se aproxima. Com esse despertar, ele decide matar a filha que, sem ele, não poderia ser cuidada. Na leitura de Fernanda Pina dos Reis Faccin, interpreta-se que “o pai lhe tira a vida por amor” (FACCIN, 2013, p. 50) e, de fato, apesar de no conto a palavra “amor” não ser usada em nenhum momento, toda a construção da narrativa leva quem lê a achar compreensível o fato de um pai matar sua filha, essa eterna prisioneira de si mesma.

Se, para Xavier (2007), a “mudança que o envelhecimento produz, muitas vezes aparece mais claramente para os outros do que para o próprio sujeito” (XAVIER, 2007, p. 86), no caso da protagonista isso se intensifica de forma significativa, já que ela nunca saiu de fato de sua infância. Apesar de o envelhecimento ser um ponto importante a se identificar na personagem, já que foi ele que a conduziu para a morte, a protagonista não cabe por completo no conceito de *corpo envelhecido*. Seu traço principal, que é ser uma pessoa traumatizada, a acompanha por toda a vida, e não apenas em seus últimos anos, como foi possível observar. Por isso, analisando essa personagem, poderíamos pensar, na verdade, em um *corpo adoecido*, traumatizado, ou até agredido, já que não se define nem pelo envelhecimento e nem pela imobilidade – da forma como a entendemos nesta análise –, que seriam os caminhos possíveis de categorização a partir da caracterização da personagem.

“Porque a pena”, último conto que iremos analisar, narrado também em terceira pessoa, é dedicado a Clarice Lispector já na edição de 1998 de *O leopardo é um animal delicado*. Mais tarde, veio a ser publicado outra vez no livro *Com Clarice* (2013), escrito também por Marina Colasanti, ao lado de seu companheiro, Affonso Romano de

Sant'Anna, ambos amigos de Lispector. Neste volume dedicado à escritora há no sumário, abaixo do título do conto em questão, os dizeres “(conto a partir de uma narração de Clarice)”.

Entretanto, mesmo sem a informação trazida na publicação mais recente, já seria possível supor que seria uma história sobre Lispector. O nome da protagonista aparece apenas no penúltimo parágrafo, quando essa é chamada de “D. Clarice” (COLASANTI, 1998, p. 61). Há alguns indícios que, além do nome, sugerem correspondências com a escritora. Um deles seria o fato de que a protagonista mora em um apartamento cheio de livros. O narrador em determinado momento também se refere aos pés da personagem que, “Lavados de toda poeira, ninguém diria que vinham de tão longe” (COLASANTI, 1998, p. 57), o que poderia ser uma alusão a uma mulher que veio de um lugar distante, que viajou muito, assim como Clarice Lispector.

O conto é estruturado em algumas cenas. A história começa na noite de ano novo, em que a protagonista se sente muito angustiada, “crucificada de solidão” (COLASANTI, 1998, p. 58) e, por isso, sentada em um degrau, pede ao seu Senhor que envie um sinal. Em seguida, um pombo branco pousa diante dela. Uma semana depois, já em outra cena, por sentir que “o ar parecia vir de tão longe que ela quase o puxava para a garganta, como a uma corda, porque não encontrava nos dias nenhuma iluminação” (COLASANTI, 1998, p. 58), a personagem decide procurar ajuda de sua cartomante. No momento seguinte, em que está no carro pensando sobre o que tinha ouvido em sua consulta, ela pede ao motorista que pare o carro ao enxergar um objeto em uma vitrine: uma fruteira de louça, adornada com quatro pombos brancos, que ela leva para casa. Até que, em uma tarde, decide que precisa ir ao médico. Antes de ir ao consultório, ela passa por um jardim público, onde sente medo e uma súbita vertigem. Então, no instante em que se apoia em uma árvore, ela vê cair no chão uma pena de pombo branca. A seguir, no último momento, ela está na cadeira do consultório, já se sentindo mais tranquila. O médico a deixa mais calma, dizendo que ela não tinha nenhum problema, o que a faz se sentir grata, pensando que “Sairia, compraria uma saia nova, talvez voltasse a usar saltos altos, mulher igual a todas as mulheres boca de baton (sic) e seios, salva pela ciência” (COLASANTI, 1998, p. 61) – sugerindo uma espécie de estereótipo feminino, do qual ela destoa. Por fim, o médico anuncia à “D. Clarice” que tem um presente para ela e, abrindo a gaveta, estende uma pena de pombo branca.

Ao entender tais cenas, notamos que todas elas culminam em algo relacionado a um pombo branco. Assim sendo, é importante refletir sobre a simbologia que essa referência carrega:

Na simbologia judaico-cristã, a pomba é símbolo de pureza, de simplicidade; no novo testamento representa o Espírito Santo; quando traz o ramo de oliveira a Noé, representa a paz, a harmonia, a esperança, a felicidade recuperada. Como animal alado, simboliza o princípio vital do homem, a alma (OLIVEIRA, 2005, p. 57).

Pensando nisso, é importante ressaltar que o conto traz, quando “D. Clarice” irá pedir um sinal, mais uma referência cristã, uma vez que é dito que a personagem “Havia seguido o seu Senhor sem ouvir-lhe a palavra, acreditando traçar seu próprio rumo. E agora, tão distante das colinas da Galiléa (sic), buscava em si a memória da Sua voz e nada encontrava” (COLASANTI, 1998, p. 58). Além disso, a busca pela esperança à qual a simbologia se associa vai de encontro com a leitura de Fernanda Pina dos Reis Faccin, ao afirmar que, em “Porque a pena”,

Colasanti remete à doença terminal e fatal que acometeu Clarice, a “pena” seria uma ambiguidade entre as visões que tinha a protagonista e a situação de fraqueza emocional em que se encontrava. Sozinha e frágil a personagem adoecida encontra forças e esperanças ao visitar o médico e uma cartomante, a narrativa sugere que a personagem não sabia da gravidade de sua doença – assim como Clarice Lispector que morreu sem saber que possuía uma doença terminal. A personagem de Colasanti sabe na alma que sua vida se esvai, mas, com toda sutileza, não explicita a fragilidade de seu destino final (FACCIN, 2013, p. 49-50).

Para Faccin (2013), portanto, trata-se de uma mulher doente. Com efeito, podemos encontrar vários indícios de que a protagonista, durante todo o conto, de alguma forma sabia que algo de ruim acontecia dentro de seu corpo, o qual seria o “invólucro de uma grande ferida”. Desde o início da narrativa, nos deparamos com a angústia, as mãos que “sangravam invisíveis”, o estado de seus “poros veias e vasos”, a náusea, entre outras menções do que a deixava “sentindo-se esvair como se só casca lhe restasse”. Podemos, aqui, mais uma vez pensar na possibilidade de um *corpo adoecido*, a caminho da morte, cujo estado de saúde conduz as decisões que a mulher toma ao longo da história que se apresenta.

É também indiscutível que a protagonista é muito solitária e passa por instantes de apreensão. Se mais uma vez estabelecemos a ligação com Clarice Lispector, podemos pensar que se trata de uma escritora, que morava sozinha e que saía de onde vivia para vir à cidade grande, o que acaba por, de certa forma, torná-la uma mulher liberada que, ao ir atrás de sua “vocação de ser humano” (XAVIER, 1998, p. 63), é castigada pela solidão.

A questão de ser alguém que vinha de longe, junto à sua decisão de ir à cartomante, faz-nos lembrar também da personagem de Lispector, Macabéa, do livro *A hora da estrela* (1978). A nordestina que se muda para o Rio de Janeiro morre logo após sair de sua consulta com Madama Carlota, que a diz que sua vida seria, ao contrário do que aconteceu, plena e feliz depois que saísse de lá. Não temos muito acesso, no conto de Marina Colasanti, ao que foi dito à protagonista que analisamos aqui em sua consulta com a cartomante. O médico, no entanto, a diz que ela estava bem de saúde, acometida apenas por um cansaço talvez. Assim, estabelecendo esse paralelo com a personagem da própria Clarice, podemos entender que tanto o médico como, possivelmente, a cartomante a pouparam de saber da morte que ela estaria prestes a encarar. Vale ressaltar que Macabéa, em *Que corpo é esse?* (2007), está inserida na categoria de *corpo disciplinado*, mas esse não parece ser o caso da personagem do conto.

Sobre as características físicas em si, quase nada é dito além da menção a seus pés. No entanto, por mais que não haja maiores descrições sobre a personagem, sua equivalência com a escritora já pode ser considerada uma espécie de caracterização, por associarmos a protagonista a informações extratextuais sobre quem foi essa mulher para além dos limites do conto. Ademais, todas as outras figuras que aparecem no texto também não são profundamente destrinchadas. Há os dois homens na praça que riam alto, sobre os quais nada se sabe e, além desses, são citados apenas a cartomante, o motorista e o médico – único que recebe algum tipo de descrição, “com suas mãos rosadas cheirando a sabonete” (COLASANTI, 1998, p. 61).

Essa protagonista, que remete a Clarice Lispector, por fim, parece representar mais um *corpo doente*, associado a sinais de liberação. É uma personagem central que, como as outras duas anteriores, não se encaixa completamente em nenhum dos temas que aparecem com mais recorrência nos contos selecionados, que seriam o casamento e o erotismo. Porém, como nos propusemos a tratar de todas as protagonistas de *O leopardo é um animal delicado*, essas últimas não poderiam ser descartadas, sendo até

mesmo importantes para termos dimensão de que Colasanti não constrói apenas um ou outro tipo de personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, foi possível, a partir das caracterizações das categorias definidas por Elódia Xavier em *Que corpo é esse?* (2007), refletir acerca da “subjetividade corporificada” de cada uma das protagonistas femininas de *O leopardo é um animal delicado* (1998), de Marina Colasanti, ao utilizarmos os conceitos dos tipos de corpos e, partindo deles, propormos novas divisões para aquelas personagens que pouco se identificavam com os grupos que já existiam. Percebemos, ainda, que há categorias predominantes nos contos selecionados, e também algumas que pouco aparecem. Além disso, grande parte das categorias pensadas por Xavier em seu livro não está representada nas personagens escolhidas para serem analisadas.

Classificar a protagonista de “O leopardo é um animal delicado” em relação ao seu *corpo erotizado* foi uma tarefa simples, já que o conto é uma das narrativas usadas como exemplo por Xavier para definir esse tipo de corporalidade. A construção erótica, conforme é estruturada a partir da experiência da personagem, é muito evidente no texto, com várias nuances sensoriais que aparecem de maneira gradativa, desembocando no ato sexual em si. O que é vivido pela personagem, guiada pelos seus desejos, rompe com o que é esperado do estereótipo feminino: a sexualidade está desassociada da afetividade, e é ela quem toma as iniciativas e mantém uma postura ativa no momento da relação sexual – enquanto isso, os homens com quem interage são os “animais delicados”, vítimas da voracidade da protagonista. Se pensarmos, ainda, acerca do erotismo conforme é entendido por Audre Lorde (2009), que vai além da vivência sexual, também encontraremos uma identificação com a personagem central do conto homônimo ao título do livro. Para ela, o erótico está associado à capacidade da mulher de alcançar a plenitude em todos os aspectos, gozando para além do ato sexual, o que de fato podemos reconhecer nessa protagonista que faz de tudo para realizar seus desejos e se deleitar em toda a sua trajetória na Erotika Tour, tornando-se até mesmo perigosa.

Na narrativa metaficcional “Menina de vermelho a caminho da lua” nos deparamos com outro *corpo erotizado*, que se apresenta, porém, de uma maneira bem diferente da protagonista do primeiro conto analisado. A personagem central, uma criança vestida de vermelho, parece, assim como no texto anterior, agir de modo a conseguir o que deseja, utilizando seu corpo e seus gestos para tal. Essa percepção, contudo, vem da narradora personagem, incorporada pelo narrador contratado, que observa os movimentos dessa figura que encontra ao levar suas filhas para brincar no

pequeno parque de diversões, atribuindo-lhe significados. Trata-se, para além de um *corpo erotizado*, de um olhar que sexualiza essa personagem central que, possivelmente, não tinha nenhuma intenção erótica. É na perspectiva da narração, portanto, que se encontra o erotismo, ao contrário do caso do conto anterior, o qual dispõe um narrador observador que pode prever as intenções da protagonista.

Também é possível perceber a presença do erotismo em Selenia, personagem central de “Amor e morte na página dezessete”, que se relaciona paralelamente com o marido e o amante, sendo que a experiência erótica é vivida de maneira mais intensa com este último, Daniel. No sentido de Lorde (2009), o erotismo também pode ser observado, haja vista que a protagonista não se dá por satisfeita apenas com o conforto de seu longo e seguro casamento. Ela, pelo contrário, busca o gozo em todos os aspectos, tanto com Daniel, que a proporcionava como que um namoro que a completava sexualmente e a rejuvenescia, quanto com Jonas, seu cônjuge, uma vez que ele cumpre a função de marido provedor, que a confere a segurança e a comodidade de ser uma mulher casada, amparada por seu companheiro. No entanto, é no casamento que encontramos os traços de certa imobilidade. Apesar de não se limitar a essa relação, fica claro que apenas o marido não era suficiente e que ainda assim ela se mantinha ali. A partir de seu descontentamento, ela opta por viver de uma maneira não convencional, ainda que secretamente. Porém, ela parece pagar o preço por sua transgressão no momento em que, na comemoração de 25 anos da relação entre ela e Daniel, o amante morre tragicamente. Além da morte do companheiro, a protagonista também sofre por ter seu caso extraconjugal exposto no jornal, fazendo com que, no fim da narrativa, ela precise voltar para casa, seu ambiente privado, familiar e doméstico, para dar explicações ao marido, fechando, assim, o ciclo da imobilidade.

O *corpo imobilizado* pode ser identificado de forma ainda mais explícita em “É alma, não é?”, protagonizado por Marta. O conto é um dos casos apontados por Elódia Xavier (2007) que exemplificam o corpo acometido pela imobilidade. Nessa narrativa, percebemos a forte ligação entre a personagem e o espaço doméstico que, na metáfora estabelecida pela própria Marta, é o âmbar na qual está presa há anos. Limitando-se ao ambiente privado, que na relação público/privado é destinado à mulher, ela não se sente plenamente realizada, mas, devido à violência simbólica que, segundo Xavier (1998), provoca a imobilidade, ela se acomoda ali. Dedicar-se à domesticidade não a trouxe a plena felicidade, assim como no caso de Selenia. Marta, porém, nada faz para mudar sua

situação. A notícia da libélula incrustada no âmbar provoca na personagem um despertar momentâneo, no qual toma consciência de sua insatisfação, que logo cessa, quando seu marido volta da rua e o âmbar se reestabelece, assim como a alienação da personagem.

A imobilidade se mostra mais uma vez em “Um dia, afinal”, conto que também se constrói em torno de um casamento. A protagonista, tendo passado muitos anos conformada com a sua relação, que já era há tempos insatisfatória, em certo dia decide procurar seu marido que, na verdade, estava em sua casa o tempo todo, convivendo com ela – era a mulher que não mais o reconhecia. Percebemos, na leitura do texto, que a busca pelo companheiro pode ser, na verdade, uma busca por si mesma, já que por toda a sua vida, desde que conheceu o homem, fora construída em torno dele, sendo a esposa, mãe e dona de casa que deveria ser. Mesmo cumprindo a expectativa do “destino de mulher”, a protagonista, como as duas anteriores, também não se sente realizada e, percebendo-se na velhice, parece sentir a necessidade de fazer essa viagem ao seu passado. É o *corpo envelhecido*, neste caso, que tira o *corpo imobilizado* da inércia. Vale lembrar que nesta narrativa também encontramos sinais de erotismo, mas esse parece se concentrar mais na juventude, diminuindo gradativamente até não existir mais na velhice.

Já em “Maria, Maria”, narrativa que ressignifica a concepção de Jesus Cristo, vemos principalmente o *corpo materno*, que não recebe uma categoria específica em *Que corpo é esse?* (2007). Essa corporalidade, porém, é explicitada no conto, especialmente nos momentos da gestação e do parto. Além da maternidade, que resulta no nascimento da “Messias”, percebemos características do *corpo liberado*, por se tratar de uma mulher independente que não se restringe ao papel de esposa e dona de casa, vivendo de sua própria maneira, como também algumas nuances de erotismo, que podem ser observadas no início do conto, com a visita do suposto anjo. Essas últimas características, desse modo, fazem com que a personagem destoe consideravelmente da Virgem Maria da mitologia cristã, muitas vezes considerada no Ocidente como modelo – inalcançável – de mulher.

Em “Na funda escuridão”, por sua vez, a personagem central “demente” demonstra uma determinada imobilidade, dado que, desde seu trauma com os gansos, ela se mantém presa naquela manhã, enclausurada em si mesma, revivendo o episódio que tanto a marcou. Essa imobilidade, porém, não é correspondente àquela prevista por

Elódia Xavier (2007) no *corpo imobilizado*, tendo em vista que a clausura não ocorre devido a fatores sociais e culturais. Trata-se, no entanto, de uma prisão que se estabeleceu a partir do momento traumático, fazendo com que esse corpo tivesse sua saúde mental comprometida, tornando-se, desse modo, uma espécie do que aqui chamamos de *corpo adoecido*, já que é a falta de sanidade que o define. Esse corpo, no conto, quando associado à velhice, tem como destino a morte, já que, sem os cuidados do pai, a protagonista não conseguiria se cuidar sozinha. Tal qual o *corpo envelhecido*, o *corpo adoecido* parece aproximar as personagens do falecimento e, neste caso, as duas características de associam e, assim, não resta outra possibilidade para a personagem.

De acordo com a nossa análise, notamos no conto “Porque a pena” outro *corpo adoecido*, que parece dar sinais mais subliminares da falta de saúde. A personagem, associada à escritora Clarice Lispector, também apresenta algumas características de liberação, como a personagem Maria, sobre a qual falamos acima. Porém, todo o conto, que se divide em diferentes momentos em que a personagem se depara com pombos brancos, apresenta sinais de que alguma doença, algum mal crescia dentro dela. Dessa forma, é possível relacionar, levando em conta elementos extratextuais, o adoecimento desse corpo ao câncer que silenciosamente se espalhou pelo organismo de Lispector, ocasionando sua morte.

Por fim, pudemos perceber que, nos contos de *O leopardo é um animal delicado* protagonizados por personagens femininas, são encontrados com mais abundância *corpos erotizados* e *corpos imobilizados*, sendo que estes últimos estão sempre contextualizados em relações conjugais que, em todos os casos, apontam para a ausência de uma plena realização nas personagens que seguem o dito “destino de mulher”. Não há como restringir a maior parte das personagens a apenas uma categoria, portanto, em cinco dos oito contos, não foi possível encaixar completamente as protagonistas em apenas um grupo de corporalidade, apesar de sempre as características de um deles se sobressaírem. O erotismo, por exemplo, foi sinalizado não apenas nas personagens que se definem enquanto *corpos erotizados*. O *corpo envelhecido* também é representado nas narrativas aqui estudadas, mas sempre associado a outros elementos, como a imobilidade e o adoecimento. Nos três últimos contos, sentimos a necessidade de propor categorias que não estão presentes na produção de Xavier (2007), por apresentarem caracterizações que não se enquadravam nos conceitos já criados por ela. Assim, chegamos ao *corpo materno*, que supreendentemente não é evocado nas

narrativas que falam sobre relações conjugais, e aos *corpos adoecidos*, que não são predominantes entre as narrativas escolhidas, mas que também devem ser destacados. Neste sentido, acreditamos que nosso trabalho não apenas retoma, mas também contribui para ampliar as categorizações propostas por Xavier (2007) acerca de uma “subjetividade corporificada” em relação às personagens femininas.

REFERÊNCIAS

Corpus literário

COLASANTI, Marina. **O leopardo é um animal delicado**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Outras obras literárias citadas

COLASANTI, Marina. **Eu sozinha**. Rio de Janeiro: Gráfica Record, 1968.

_____. **A nova mulher**. 8a. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

_____. **Mulher daqui pra frente**. 5a. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1981.

_____. **Intimidade pública**. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 4 ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.

Alguma recepção crítica sobre Marina Colasanti

ANDRADE, Ludmilla Santos. Metaficção, misoginia, linguagem feminina em "Menina de vermelho a caminho da Lua". In: BORGES, Kelio Junior Santana (Org.). **Traços de Essencialidades**. Goiânia: Kelps, 2015. p. 99- 127.

BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Lispector e Colasanti: o erotismo na ficção brasileira de autoria feminina. **Signótica**, v. 22, n. 1, 2010, p. 151 - 176.

FACCIN, Fernanda Pina dos Reis. **Ritos de passagem contemporâneos em Marina Colasanti**: passagens e ressurgências. Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2013.

FRANCA, Vanessa Gomes. A condição feminina em *O leopardo é um animal delicado* e "A moça tecelã", de Marina Colasanti. **Anais do SILEL**, Uberlândia: EDUFU, v. 1, 2009.

MELLO, Vivien Bezerra de. **Marina Colasanti**: produto importado genuinamente brasileiro. Disponível em: <<http://www.condominioeetc.com.br>>. Acesso em: 13 jun. 2005.

OLIVEIRA, Alexandra Almeida de; FRANCA, Vanessa Gomes. A condição feminina e os intertextos presentes em *O leopardo é um animal delicado*, de Marina Colasanti. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista (Org.). **Percursos da narrativa brasileira contemporânea**: coletânea de ensaios. João Pessoa: Realize Editora, 2009. p. 11-33

SANTOS, Rosana de Jesus dos. As representações sobre as mulheres na escrita de Marina Colasanti. **Anais do IV Congresso Internacional de História**, Jataí, 2014.

SHARPE, Peggy. Imagens e poder: construindo a obra de Marina Colasanti. 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. p. 43-55.

_____. Imagens e poder: construindo a obra de Marina Colasanti. In: _____ (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. p. 43-55.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. O leopardo é um animal delicado: entre o trivial e o insólito. In: BORGES, Kelio Junior Santana (Org.). **Traços de Essencialidades**. Goiânia: Kelps, 2015. p. 171-192.

Obras de apoio teórico-crítico

ALÓS, Anselmo Peres; ANDRETA, Bárbara Loureiro. Crítica literária feminista: revisitando as origens. **Fragmentum**, Santa Maria, n. 49, p. 15-31, jan./jun. 2017.

ARAÚJO, Eliza de Souza Silva; SCHNEIDER, Liane. Ana Davenga, de Conceição Evaristo: a língua plural do corpo. **Scripta Alumni**, Curitiba, n. 14, 2015.

BIROLI, Flávia. O público e o privado. In: MIGUEL, Luís Felipe; BIROLI, Flávia. **Feminismo e política**. São Paulo: Boitempo, 2014. 31-46.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências.** Maringá: Eduem, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Trad. Maria Helena Kühner. 5a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. Imagens da mulher na narrativa brasileira. **O Eixo e a Roda**, v. 15, 2007.

DIAS, Suelly Maria Maux. **Imprensa feminina, folhetim e histórias de vida.** Núcleo de Comunicação e Cultura das Minorias, Belo Horizonte, 2003.

DUARTE, Constância Lima. Literatura Feminina e crítica literária. **Travessia**, Santa Catarina, n. 21, p. 15-23, jan. 1990.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

HUMM, Maggie. Questões de gênero e de representação na contemporaneidade. **Organon**, Rio Grande do Sul, p. 81-98, 1989.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. Infecção na sentença: a escritora e a ansiedade de autoria. In: BRANDÃO, Izabel et. al. (Org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010).** Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p. 188-210.

_____. **The madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination.** 2 ed. New Haven e Londres: Yale University Press, 1987.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, n. 14, 2000.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa B. de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LORDE, Audre. Uses of the erotic: the erotic as power. In: LORDE, Audre. **Sister outsider**. New York: Crossing Press, 1984, p. 53-59.

_____. **Textos escolhidos de Audre Lorde**. Trad. Tatiana Nascimento dos Santos. 2009.

MILLETT, Kate. **Sexual Politics**. Nova York: Columbia University Press, 2016.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 225-233, jun. 2003.

_____. A questão do cânone. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tania Regina Oliveira (Org.). **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

OLIVEIRA, Maria Madalena da Silva de. **O lexical e o simbólico no livro das aves**. Orientador: Profa. Dra. Enilde Faulstich. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli (Org.). **Traduções de Cultura: Perspectivas Críticas Feministas**.

PERROT, Michele. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda Santos; SOIHET, Rachel (Org). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 13- 27.

PITKIN, Hanna Fenichel. Representação: palavras, instituições e idéias. **Lua Nova** 2006; 67: 15-47.

RODRIGUES, Luciana Varga. **A representação da mulher na imprensa feminina**. V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2005.

SARDENBERG, Cecília M. B. De sangrias, tabus e poderes: A menstruação em uma perspectiva sócio-antropológica. Rio de Janeiro. **Estudos Feministas**, n. 2, 1994.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. In: RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). **Problemas de Gênero**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. p. 343-368.

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

_____. **O declínio do patriarcado:** a família no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos tempos, 1998.

YOUNG, Iris Marion. 2006. Representação política, identidade e minorias. **Lua Nova**. São Paulo, n. 67.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Crítica feminista: lendo como mulher. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, p. 1-11, dez. 2011.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

_____. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

_____. Questões de gênero e de representação na contemporaneidade. **Letras**, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 183-195, jul./dez. 2010.