



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANGELA SIMONE RONQUI OLIVA

SUBMISSÃO E SUBVERSÃO:

A COMPLEXIDADE DOS RELACIONAMENTOS ENTRE
HOMENS E MULHERES EM ALGUNS CONTOS DE MARINA
COLASANTI

ANGELA SIMONE RONQUI OLIVA

SUBMISSÃO E SUBVERSÃO:

A COMPLEXIDADE DOS RELACIONAMENTOS ENTRE
HOMENS E MULHERES EM ALGUNS CONTOS DE MARINA
COLASANTI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Professora Dr^a Regina Célia dos Santos Alves.

Londrina
2016

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

Oliva, Angela Simone Ronqui.

Submissão e subversão : a complexidade dos relacionamentos entre homens e mulheres em alguns contos de Marina Colasanti / Angela Simone Ronqui Oliva. - Londrina, 2016.
210 f.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Marina Colasanti - Teses. 2. Contos - Teses. 3. Relacionamentos - Teses. 4. Homens e mulheres - Teses. I. Alves, Regina Célia dos Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

ANGELA SIMONE RONQUI OLIVA

SUBMISSÃO E SUBVERSÃO:

A COMPLEXIDADE DOS RELACIONAMENTOS ENTRE HOMENS E
MULHERES EM ALGUNS CONTOS DE MARINA COLASANTI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Márcio Roberto Pereira
Universidade Estadual Paulista – UNESP /
Campus de Assis

Prof^a. Dr^a. Wilma dos Santos Coqueiro
Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR

Prof^a. Dr^a. Suely Leite
Universidade Estadual em Londrina - UEL

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa
Universidade Estadual em Londrina - UEL

Londrina, 30 de junho de 2016.

OLIVA, Angela Simone Ronqui. **Submissão e Subversão: a complexidade dos relacionamentos entre homens e mulheres em alguns contos de Marina Colasanti.** 2016. 210 p. (Tese – Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

Esta tese tem o objetivo de verificar a temática da complexidade dos relacionamentos entre homens e mulheres, presente em alguns contos de Marina Colasanti, escritora contemporânea da literatura brasileira. Parte-se da premissa que a autora, durante quarenta anos de produção literária (1975-2015) percorre, reiteradamente, esse tema em sua produção contística. Sendo assim, a fundamentação teórica da pesquisa foi baseada em estudos acerca da relação entre homens e mulheres, principalmente, na História, na Psicologia e na Sociologia, com o intuito de buscar subsídios para que se pudesse compreender os vínculos afetivos entre homens e mulheres e, posteriormente, corroborá-los as análises dos contos de Colasanti, que constituem o *corpus* ficcional do trabalho. Nesse sentido, as teorias de Alves & Pitamguy, Bauman, Beauvoir, Bourdieu, Del Priore, Duarte, Foucault, Freyre, Oliveira, Rocha-Coutinho, Touraine, Xavier, entre outros, foram determinantes para a contextualização teórica desse estudo. Ao longo de quatro décadas, Colasanti representa, artisticamente, diversos tipos de relacionamentos entre as figuras feminina e masculina nos quais há, em alguns deles, uma relação de domínio masculino e, conseqüentemente, submissão e passividade femininas. Em outros, pode-se notar que as personagens têm consciência de que seus relacionamentos com os companheiros estão fadados à infelicidade, entretanto, por comodidade ou pelo impedimento por parte do homem, elas não conseguem se livrar deles. Finalmente, há, em alguns contos, uma certa mudança nos papéis dos gêneros, visto que relacionamentos mais libertários são tematizados, nos quais são colocados à tona a sexualidade e o desejo femininos que, historicamente, no contexto da sociedade patriarcal do ocidente, foram proibidos ou recriminados. Ao final, sendo o texto literário uma possibilidade de representação social, esperamos ter demonstrado que Marina Colasanti, por meio de seus contos carregados de simbologia, põe em cena variados tipos de relacionamentos entre homens e mulheres, não seguindo nenhuma evolução histórico-cronológica, fato este que pode confirmar que, na contemporaneidade, estes diversos tipos de relações ainda se encontram presentes.

Palavras-chave: Marina Colasanti. Contos. Relacionamentos. Homens. Mulheres.

OLIVA, Angela Simone Ronqui. **Submission and Subversion: the complexity of the relationships between men and women in some short stories by Marina Colasanti**. 2016. 210 p. (Thesis – Doctoral in Literature – Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This thesis has the objective of verifying the theme about the complexity in the relationships between women and men, presented in some short stories by Marina Colasanti, contemporary writer of Brazilian Literature. It starts from the idea that this writer, during forty years of her literacy production (1975-2015), she follows, in a reiterated way, this theme. In this direction, the theoretical base of the research was based in studies about the relationship between men and women, mainly, in History, Psychology and Sociology. The intention is to find subsidies to understand the affective bounds involving men and women and, after that, to give support for the literary analysis of the short stories by Colasanti, which constitute the fictional *corpus* of this study. Thus, Alves & Pitanguy, Bauman, Beauvoir, Bourdieu, Del Priore, Duarte, Foucault, Freyre, Oliveira, Rocha-Coutinho, Touraine, Xavier, and other theoreticians are essential to the theoretical contextualization of this thesis. Over four decades, Colasanti represents, in an artistic manner, several types of relationships between male and female figures, in which there are, in some of them, the male domain and, consequently, the feminine submission and passivity. In others, we can notice that the female characters are aware of their relationship with their partners is going towards the unhappiness, however, because of convenience or because they are prevented by the man, the women can not be freed from it. Finally, there are, in some short stories, a kind of change in gender roles, since more libertarian relations are showed, in which the feminine sexuality and desire that were, in the context of the patriarchal society in the West, historically forbidden or recriminated, are evinced. At the end of the thesis, knowing that the literary text can be a possibility of social representation, we hope we could represent that Marina Colasanti, through her short stories, full of symbolism, shows different types of relationships between men and women. Besides that, she does not follow any chronological and historic evolution, what confirms that, in contemporary societies, these several kinds of relations are still found at present time.

Key-words: Marina Colasanti. Short stories. Relationships. Men. Women.

OLIVA, Angela Simone Ronqui. **Soumission et Subversion**: la complexité des relations entre les hommes et les femmes dans certaines nouvelles de Marina Colasanti. 2016. 210 f. (Thèse - doctorat en Lettres - études littéraires) - Université d'État de Londrina, Londrina 2016.

RESUMÉ

Cette thèse vise à déterminer la question de la complexité des relations entre les hommes et les femmes, présente dans certaines nouvelles de Marina Colasanti, écrivain contemporain de la littérature brésilienne. Il commence avec la prémisse que l'écrivain de quarante ans de production littéraire (de 1.975 à 2.015) fonctionne à plusieurs reprises, ce thème dans sa production de nouvelles. Ainsi, la base théorique de la recherche a été basée sur des études sur la relation entre les hommes et les femmes, en particulier dans l'Histoire, la Psychologie et la Sociologie, afin d'obtenir des subventions afin qu'ils puissent comprendre les relations affectives entre les hommes et les femmes et les suite corroborent ces analyses des nouvelles de Colasanti, qui constituent le *corpus* de fiction de de ce travail. En ce sens, les théories de Alves & Pitanguy, Bauman, Beauvoir, Bourdieu, Del Priore, Duarte, Foucault, Freyre, Oliveira, Rocha-Coutinho, Touraine, Xavier, entre autres, étaient essentiels pour le contextualisation théorique de ce travail. Pendant quatre décennies, l'auteur est, artistiquement, divers types de relations entre les personnages féminins et masculins dans lequel il est, dans certains d'entre eux un ratio hommes de domaine et donc la soumission et la passivité féminine. Dans d'autres, on peut noter que les personnages sont conscients que leurs relations avec les pairs sont vouées au malheur, cependant, pour la commodité ou l'empêchement par l'homme, ils ne peuvent pas se débarrasser d'eux. Enfin, il est, dans certaines nouvelles, une certaine changement des rôles de genre, comme des relations plus libertaires sont thématiques, dans lequel sont placés à la sexualité avant et le désir féminin qui ont historiquement été interdits ou le blâme sur, dans le contexte de la société patriarcale dans l'Ouest. A la fin, avec le texte littéraire, une possibilité de représentation sociale, nous espérons avoir montré que Marina Colasanti, à travers leurs nouvelles chargés de symbolisme, met en jeu différents types de relations entre les hommes et les femmes, ne pas suivre toute l'évolution historique chronologique, fait cela peut confirmer que, à l'époque contemporaine, ces différents types de relations sont toujours présents.

Mots-clés: Marina Colasanti. Nouvelles. Relations. Hommes. Femmes.

*À minha amada FAMÍLIA, por todos esses anos de amor, carinho,
compreensão, incentivo, força e apoio:
Aos meus queridos pais, José Roberto e Fátima, que me ensinaram o
valor da educação!
Aos meus irmãos Raquel e Roberto, pelo companheirismo de sempre!
Ao meu amado esposo Rafael, grande incentivador e companheiro de
todas as horas!
À minha pequena e tão amada filha Alice, que ilumina e enche de
felicidade todos os dias de minha vida!*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus, Pai Celestial que abençoou-me, permitindo-me concluir mais uma etapa tão importante de minha vida!

Minha eterna gratidão aos meus pais, José Roberto Ronqui e Maria de Fátima de Melo Ronqui, pelo apoio e incentivo de sempre, por me mostrarem o valor da educação e por cuidarem com tanto zelo e carinho de minha amada filha Alice, para que eu pudesse concluir o Doutorado.

Agradeço aos meus queridos irmãos Raquel Aparecida Ronqui e Roberto Gabriel Ronqui pelo companheirismo e pelo auxílio constantes!

Muito obrigada ao meu amado esposo Rafael Augusto Oliva que, a todo instante, esteve presente, apoiando-me e incentivando-me, dando-me forças nos momentos em que eu tendia a fraquejar e a desistir...

Aos colegas da ETEC Prof. Mário Antônio Verza, que souberam compreender minhas ausências no trabalho, sobretudo, ao Diretor Randal do Vale Ortiz, aos coordenadores Antonio Rafael Pepece Jr. e Valdiza Nascimento Fadel e a minha amiga e companheira de Projeto 'Biblioteca Ativa', a professora Carla Caroline Oliveira dos Santos Beloto, muitíssimo obrigada!

Minha gratidão aos colegas da FATEC Assis e da FATEC Ourinhos, faculdades onde leciono, os quais sempre me incentivaram em meus estudos. Agradeço, sobretudo, aos Diretores Lia Cupertino Duarte Albino, Renata Rosolem Góes, Telma Menegazzo, Luiz Carlos Begosso e Ezilda Zandonadi Machado, e aos queridos coordenadores Fábio Éder Cardoso, Elaine Pasqualini, Rogério Marinke e Rogerio Lazanha.

Agradeço também ao amigo Marcos Graciano, pelo resumo em francês dessa tese!

Muito obrigada às professoras Suely Leite (UEL) e Wilma dos Santos Coqueiro (UNESPAR) pelas valiosíssimas sugestões durante a qualificação! Elas foram decisivas para o amadurecimento desse trabalho!

Minha eterna gratidão à querida professora Regina Célia dos Santos Alves, por quem tenho carinho e admiração profundos! Suas orientações, sempre gentis e pacientes, foram extremamente fundamentais para que eu conseguisse amadurecer enquanto pesquisadora e chegasse até aqui.

Agradeço aos funcionários e docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL que, desde o meu Mestrado, me auxiliaram e contribuíram para a minha formação acadêmica.

Por fim, agradeço, de coração, a todos que, direta ou indiretamente, ajudaram-me ao longo desta árdua, porém, gratificante jornada!

*A História das mulheres não é só delas,
é também aquela da família, da criança,
do trabalho, da mídia, da literatura.
É a história do seu corpo, da sua
sexualidade, da violência que sofreram
e que praticaram, da sua loucura, dos
seus amores e dos seus sentimentos.*

Mary Del Priore (2009)

*O amor não é uma emoção agressiva.
Mas a paixão é. O amor é pleno,
apaziguante. A paixão é cheia de
suspense, enervante. Quando amo fico
macia, receptiva. Em estado de paixão,
fico tensa, exigente. A paixão – com o
ódio que vem no seu rastro – é uma
super-emoção, é a olimpíada da alma, o
grande show. É, enfim, a emoção
perfeita para o clima de constante
superação que a sociedade de consumo
estabeleceu.*

Marina Colasanti (1984)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A COMPLEXIDADE NO RELACIONAMENTO ENTRE HOMENS E MULHERES	22
1.1 SOB A INFLUÊNCIA PATRIARCAL	25
1.2 FEMINISMO, QUESTÕES DE GÊNERO E SUAS INFLUÊNCIAS NOS PAPÉIS FEMININOS	31
1.3 FALANDO UM POUCO SOBRE O AMOR NO BRASIL	43
1.4 E COMO VÃO OS RELACIONAMENTOS ENTRE HOMENS E MULHERES NO SÉCULO XXI?	73
2 APRISIONADAS NAS AMARRAS DO PATRIARCADO	81
2.1 “PORÉM IGUALMENTE” E “UMA QUESTÃO DE EDUCAÇÃO”: A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER E A MORTE FEMININA.....	82
2.2 “DE UM CERTO TOM AZULADO”: MULHERES APRISIONADAS	92
2.3 “SEM NECESSIDADE” E “QUE NADA SE DESPERDICE”: O DESPREZO E O ABANDONO FEMININOS.....	97
2.4 “COMO UM COLAR”, “SETE ANOS E MAIS SETE” E “COM CERTEZA TENHO AMOR”: PAIS AUTORITÁRIOS... FILHAS INFELIZES	103
3 UMA TENTATIVA DE LIBERTAÇÃO FEMININA	124
3.1 “ENTRE A ESPADA E A ROSA”: A FILHA DESOBEDIENTE	125
3.2 “É ALMA, NÃO É?”, “A PARTIR DO BARRO” E “UM DIA, AFINAL”: REFLEXÕES FEMININAS ACERCA DO CASAMENTO	136
4 A MUDANÇA DOS PAPÉIS	162
4.1 “PERDIDA ESTAVA A META DA MORFOSE”, “O LEOPARDO É UM ANIMAL DELICADO” E “QUESTÃO DE TIMING”: A QUEBRA DOS TABUS SOBRE A SEXUALIDADE FEMININA.....	163

4.2	“SEMELHANÇA” E “A BELA VISTA”: MULHERES QUE SE LIBERTAM DO DOMÍNIO MASCULINO	180
4.3	“POR UM FIO”: A MULHER DOMINADORA	186
4.4	“NA PALMA DA MÃO”: A FILHA COM O PODER DE ESCOLHA.....	193
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	199
	REFERÊNCIAS	203

INTRODUÇÃO

O presente trabalho insere seus estudos na linha de pesquisa “Representações e Textualidades” que possui, como parte de sua ementa, a análise das relações sociais de poder, em suas diversas manifestações e contestações. Nesse sentido, pretendeu-se mostrar como os relacionamentos entre homens e mulheres, representados em alguns contos de Marina Colasanti, baseiam-se em uma relação poder masculino e/ou feminino, relação essa que foi construída cultural e socialmente, em sociedades patriarcais, provocando a desigualdade entre os gêneros. Além disso, as mudanças nos papéis sociais desempenhados por homens e mulheres no que tange ao relacionamento entre eles também é temática presente nesse estudo.

Esta tese parte do pressuposto que a produção contística da escritora contemporânea Marina Colasanti, no decorrer de quarenta anos (1975-2015), persegue reiteradamente um tema, senão o principal, certamente um dos mais expressivos da produção literária da autora, qual seja, a complexidade das relações entre homens e mulheres.

Nesse sentido, é objetivo desse trabalho discutir a partir de quais perspectivas e de que maneira esse tema se apresenta nos contos de Marina Colasanti, em momentos diferentes de sua escrita literária.

A autora nasceu na cidade africana de Asmara, na Etiópia, em vinte e seis de setembro de 1937. Passou parte de sua infância na Itália e vive no Brasil desde os onze anos. Aqui, cursou, em 1952, a *Escola Nacional de Belas Artes*. Em 1962, ingressou no *Jornal do Brasil* como redatora do *Caderno B*. Também foi cronista, colunista, ilustradora, subeditora e Secretária de Texto. “Artista nata e dona de grande versatilidade criativa, Marina tem desenvolvido atividades em diversas áreas” (COELHO, 2002, p. 471). Fluente em inglês, francês e italiano, Colasanti também traduz seus próprios livros para outros idiomas. Ademais, é, geralmente, a ilustradora de suas obras.

Em 1976, Colasanti ingressou na revista *Nova*, na qual trabalhou por dezoito anos e ganhou vários prêmios na área jornalística. Durante esse tempo, escreveu e falou muito sobre a mulher: seu comportamento, seu estar na sociedade, suas buscas, suas metas, conquistas, além de abordar a sua relação com o homem. Durante alguns anos, manteve uma coluna intitulada *De Olho No Preconceito*. Foi durante quatro anos membro do *I Conselho Nacional dos Direitos da Mulher*, além de ter escrito quatro livros mais específicos sobre a questão feminina.

Colasanti afirma nunca ter pertencido a grupos feministas específicos, já que fez esse tipo de trabalho por conta própria, usando a mídia e também em seus ensaios. Entretanto, não se pode negar que, na literatura da autora, transpareçam também as questões relacionadas ao universo feminino e feminista.

Publicou sua primeira obra, *Eu Sozinha*, um livro de crônicas, em 1968. Na esfera literária, iniciou com o livro de contos *Zoológico*, no ano de 1975. A autora já escreveu mais de cinquenta obras, várias delas destinadas ao público infanto-juvenil, muito estudadas no âmbito acadêmico, e outras de temática adulta, bem como livros de gêneros diversos, tais como crônicas, poesias, contos de fadas, contos, minicontos e ensaios, nos quais, muitas vezes, demonstrou sua militância e seu desejo de lutar contra as desigualdades sociais em relação à mulher: *A Nova Mulher* (1980), *Mulher daqui pra frente* (1981), *E por falar em Amor* (1984) e *Aqui entre Nós* (1988).

Colasanti já recebeu vinte e seis premiações por suas obras literárias, dentre as quais destacam-se sete “Prêmios Jabutis”, pela Câmara Brasileira do Livro: em 1993, por *Entre a Espada e a Rosa*; em 1994, pela obra *Rota de Colisão*; também em 1994 por *Ana Z aonde vai você?*; em 1997, por *Eu Sei, Mas Não Devia*; em 2010, pela obra poética *Passageira em Trânsito*; em 2011, pela obra *Antes de Virar Gigante* e, em 2014, por *Breve História de um Pequeno Amor*.

Se considerarmos as três grandes fases da literatura de autoria feminina que, inicialmente, foram definidas por Elaine Showalter

(1986), a saber: *feminine*, *feminist* e *female* (feminina, feminista e “da mulher”) e, posteriormente, trazidas para o âmbito literário brasileiro por Xavier (1999) e Zolin (2009), a maior parte da produção literária de Colasanti se insere na segunda fase, ou seja, a feminista, caracterizada como a fase de ruptura, de denúncia dos moldes dominantes patriarcais e de defesa dos direitos das mulheres e das minorias.

O interesse em estudar a obra literária de Marina Colasanti partiu enquanto leitora, ao entrar em contato com o livro *Contos de Amor Rasgados* (1986), obra que aborda as diversas faces do relacionamento amoroso, livro no qual a temática do relacionamento entre homens e mulheres faz-se muito presente. A partir daí, surgiu um encantamento por sua literatura, o que resultou na Dissertação *A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti*, defendida em 2011, também na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Entretanto, o fascínio pela literatura contística da autora continuou e, após a leitura de diversas obras de contos (publicadas entre os anos de 1975 a 2015), ou seja, quarenta anos, surgiu o interesse em aprofundar nossos estudos acerca de um tema tão recorrente em suas crônicas e ensaios, mas encontrado, também, em sua produção literária: o relacionamento entre homens e mulheres.

Social e historicamente, observa-se que as diferenças entre homens e mulheres, não apenas as relacionadas ao gênero (feminino/masculino) no sentido biológico, mas também as de ordem social, cultural e emocional, principalmente, fazem com que o relacionamento entre eles seja, muitas vezes, difícil e complexo.

Para esse estudo, foi feito um recorte da obra literária de Marina Colasanti, no qual foram selecionados alguns contos dos livros: *Zoológico* (1975), *Uma ideia toda azul* (1979), *Doze Reis e a Moça no Labirinto do vento* (1982), *Contos de Amor Rasgados* (1986), *Entre a espada e a rosa* (1992), *O leopardo é um animal delicado* (1998), *Um espinho de marfim & outras histórias* (1999), *23 Histórias de um*

viajante (2005), *Com certeza tenho amor* (2009), *Hora de alimentar serpentes* (2013) e, finalmente, *Mais de Cem Histórias Maravilhosas* (2015).

É comum, na produção literária da autora, encontrarmos contos que foram publicados, originalmente, em uma obra e, posteriormente, republicados em outras. É o que ocorre, por exemplo, em sua obra mais recente *Mais de Cem Histórias Maravilhosas* (2015) em que há contos de fadas de nove livros, os quais foram republicados, além de mais uma obra inédita, chamada *Quando a Primavera Chegar* (2015). Nesse estudo, nos referimos às datas dos contos sempre em suas primeiras edições.

A escolha do gênero literário conto deve-se ao fato de, considerando a obra de temática adulta da escritora, ser esse o gênero mais produzido pela autora. Dentre os seus cinquenta e seis livros publicados até então, vinte deles inserem-se na categoria infanto-juvenil, e quinze são de contos, minicontos ou contos “maravilhosos”. Os demais constituem-se de ensaios, crônicas e poesias. Para Gotlib, os contos “tendem a causar uma unidade de efeito, a flagrar momentos especiais da vida [...]” (1999, p. 67). O crítico literário Alfredo Bosi, ao falar sobre o conto brasileiro contemporâneo, afirma que “o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação” (1994, p. 09) e é exatamente isso que se pode notar nos contos de Marina Colasanti. Ora um pouco mais longos, ora extremamente concisos, Colasanti os apresenta permeados de simbologias e significados.

É importante salientar que as personagens centrais das análises literárias são as mulheres, o que não elimina ou torna menos expressiva a presença do homem, já que tratamos sobre o relacionamento entre os dois gêneros. Entretanto, essa centralidade em relação às personagens femininas é evidenciada nesse estudo, pois as mudanças na concepção dos relacionamentos entre homens e mulheres são proporcionadas devido, principalmente, às mudanças dos papéis sociais femininos proporcionados, sobretudo, pelas lutas dos

movimentos feministas e pelas questões de gênero, fato estudado no capítulo de contextualização teórica desse trabalho.

Nesse sentido, defende-se a tese de que, ao longo de quarenta anos da produção literária em contos de Colasanti (1975-2015), transparecem os vários tipos de relacionamentos entre homens e mulheres em que há, em alguns deles, a superação dos papéis sociais da mulher, que foram se modernizando, conforme a própria evolução histórica feminina, no mundo ocidental.

Contudo, há também, em outros contos, a permanência de valores conservadores tradicionais, ainda presos às amarras machistas e patriarcais. As narrativas dessas obras abordam, em um grupo de contos, a relação de submissão e passividade femininas, em que as mulheres são uma espécie de vítima, infelizes nos relacionamentos com os homens, seja este representado pela relação marido e mulher ou companheiro e companheira, ou pelo relacionamento entre pai e filha.

Outros contos demonstram mulheres que sentem o desejo de livrar-se desses relacionamentos problemáticos, mas que, por algum motivo, seja por não serem permitidas ou devido a uma certa comodidade delas, não conseguem sair dessas relações. Além disso, encontram-se também, protagonistas que, de certa forma, mudam os papéis tão enraizados na cultura patriarcal do Ocidente, nos quais os homens foram acostumados a serem os dominadores no relacionamento, tornando-se, nesses contos, as dominadoras. Nesse sentido, Colasanti cria personagens femininas que, por exemplo, “caçam” o homem, que “fazem sexo antes do primeiro encontro”, isso de forma muito natural, sem nenhum pudor nem culpa ou que preferem ter relação sexual com o sapo, em vez do príncipe, demonstrando que o animal é bem mais interessante e a satisfaz muito mais do que o belo e tradicional homem/príncipe.

As diversas representações presentes nos contos de Colasanti acerca dos relacionamentos entre homens e mulheres (da tradição ocidental machista do patriarcado até a contemporaneidade, com

relacionamentos mais “livres”) não segue a ordem cronológica, conquistada ao longo da História das mulheres no ocidente, visto que há contos mais antigos que abordam relações libertárias, e outros mais recentes que tratam o relacionamento de modo conservador e machista. Essa caracterização poderia mostrar que, em pleno século XXI, repleto de mudanças rápidas, fatos incertos, inconstantes e relações interpessoais efêmeras (BAUMAN, 2005), há ainda uma grande diversidade quando se trata de relacionamentos entre homens e mulheres, já que não há uma completa superação dos valores machistas patriarcais em nossa cultura e sociedade.

O tema da complexidade dos relacionamentos entre homens e mulheres é frequentemente discutido na contemporaneidade, tanto no universo da Arte como no de áreas diversas do saber, como a Sociologia, a História, a Antropologia e a Psicologia. Como já exposto, o relacionamento entre homens e mulheres é também temática de parte considerável da produção literária de Colasanti, assim como de outros escritores contemporâneos seus, como Lygia Fagundes Telles, João Gilberto Noll, Luís Vilela, somente para mencionar alguns poucos, ainda que esse traço de sua literatura não tenha sido, até o momento, estudado a contento, fator que justifica a relevância dessa pesquisa.

Além disso, há ainda poucos trabalhos acadêmicos sobre a produção literária da autora. De acordo com pesquisa realizada no *Banco de Teses da CAPES*¹, em dezembro de 2015, existem apenas sete dissertações registradas nesse portal acerca da obra literária de Marina Colasanti e, dentre elas, uma é a nossa. A maioria, entretanto, analisa a produção infanto-juvenil da escritora.

Ainda em relação aos estudos sobre a literatura de Colasanti, destacam-se os livros: *E por falar em Marina...* Estudos sobre Marina Colasanti, organizado por Vera Maria Tietzmann (2003), *O mito do amor em Marina Colasanti*, de Salma Silva (2003) e *Traços de*

¹ Sabe-se que o *Banco de Tese da Capes* não é o único portal de buscas a dissertações e teses. No portal de pesquisas *Google*, por exemplo, pudemos encontrar cerca de dez dissertações sobre a produção literária de Marina Colasanti, entretanto, nenhuma tese.

essencialidades: mulher, literatura e gênero em Marina Colasanti, de 2015, obra organizada por Kélio Júnior. Nessa última, Vera Maria Tietzmann Silva afirma que, na produção literária de Colasanti, por meio de seus “[...] textos instigantes, discute-se a condição feminina – foco temático predominante em sua obra – e também [...] as relações amorosas, tanto as descartáveis quanto as duradouras” (2015, p. 13).

Em nossa tese, abordamos contos que retratam temáticas adultas, evidenciando relacionamentos interpessoais complexos, em que há a relação de poder, o ciúme, a violência, a morte, a tentativa frustrada da busca pela felicidade, a leviandade e a efemeridade dos relacionamentos entre homens e mulheres. Mesmo nos contos mais fantasiosos, em outro momento, denominados “contos de fadas” e, agora, chamados pela própria escritora de “histórias maravilhosas”, essas temáticas encontram-se presentes, o que nos faz constatar que esse gênero na escrita da autora não é, necessária e exclusivamente, destinado ao público infanto-juvenil, fato esse evidenciado pela própria autora, quando do lançamento de sua obra *Mais de cem histórias maravilhosas*, em 2015.

No que tange à estrutura dessa tese, o trabalho divide-se em duas grandes partes: uma, com abordagem teórica e, a outra, composta pelas análises literárias de alguns contos de Colasanti.

Na primeira, fez-se necessário, a fim de embasar teoricamente as análises literárias, a compreensão dos estudos de Alves & Pitanguy, Arendt, Bauman, Barthes, Beauvoir, Bourdieu, Butler, Del Priore, Duarte, Freyre, Foucault, Garcia, Giddens, Goldenberg, Hollanda, Lipovetsky, Matos, Saffioti, Scott, Sennet, Soares, Stendhal, Therborn, Touraine, Muraro, Rocha-Coutinho, Xavier, entre outros teóricos nacionais e estrangeiros que abordam a questão dos relacionamentos interpessoais.

Dedicamos o estudo de suas teorias, sobretudo, ao que concerne às especificidades das relações entre homens e mulheres. Isso porque, nos contos estudados, há sentimentos de medo, submissão, insegurança e falta de amor, além da efemeridade dos

relacionamentos interpessoais e uma espécie de mudança de papéis e valores entre homens e mulheres.

Subdividimos essa parte em quatro subcapítulos. O primeiro, denominado: “Sob a influência patriarcal”, em que há o estudo sobre o relacionamento entre homens e mulheres pautados no sistema patriarcal no ocidente, no qual o homem detém o domínio e o poder em relação às mulheres, vistas como seres inferiores. No segundo, “Feminismo, questões de gênero e suas influências nos papéis femininos”, destacam-se as características e a importância que esses movimentos tiveram ao questionarem as desigualdades entre homens e mulheres, e as conquistas femininas obtidas por eles que, certamente, trouxeram grandes mudanças culturais e sociais.

O subcapítulo “Falando um pouco sobre o Amor no Brasil” tem o intuito de abordar a história deste sentimento complexo e, às vezes, como afirmou o poeta Camões, “tão contrário a si”, a saber: o Amor. Finalmente, o subcapítulo *E como vão os relacionamentos entre homens e mulheres no século XXI?* aborda, brevemente, a concepção de relacionamento contemporâneo entre homens e mulheres, destacando os pensamentos de teóricos da atualidade.

Em suma, o capítulo de contextualização teórica trata-se, primeiramente, dos modelos de relacionamentos entre homens e mulheres presentes na sociedade patriarcal, subdividindo-se na relação entre marido e esposa ou companheiro e companheira e entre pai e filha. Apresenta-se também o conceito de gênero e as influências que o movimento feminista exerceu em nossa sociedade. Discute-se acerca da história do Amor em nosso país, além de apresentar os relacionamentos na contemporaneidade, após a inserção das conquistas feministas em nossa sociedade, transformando as representações dos papéis na sociedade contemporânea ocidental, ressaltando as mudanças das características dos gêneros.

A segunda parte desse trabalho traz as análises literárias de contos de Marina Colasanti e está dividida da seguinte forma: primeiramente, no capítulo intitulado “Aprisionadas nas amarras

patriarcais”, há a análise dos contos que abordam relacionamentos problemáticos, em que as mulheres são “objetificadas”, sem vontades próprias, destinadas a viver um relacionamento infeliz, como nos contos “Porém igualmente” (1975), “Uma questão de educação” (1986), “De um certo tom azulado” (1986), “Sem necessidade” (2013) e “Que nada se desperdice” (2013).

Percebe-se, nesses contos, uma desvalorização da figura feminina, a qual é inferiorizada pelo homem. Assim, é evidenciado um poder masculino machista, que maltrata e humilha a mulher. Esse fato é relatado historicamente, no mundo ocidental, conforme afirma Rosiska Darcy de Oliveira, pois a:

[...] cultura masculina alimentou representações das mulheres como seres anfíbios, mais instintuais que os homens: alheias à Razão, rebeldes à domesticação [...]. Naturalizadas, as mulheres não foram incorporadas ou tornadas significativas na cultura humana/masculina. O confinamento do sexo feminino em uma relação limitada com apenas alguns aspectos do meio ambiente [...] traduziu-se em desigualdade de *status* e poder [...] (1999, p. 40).

Essa desigualdade, que se apoia na superioridade de um gênero (neste caso, o masculino) em detrimento do outro (feminino), escancara-se também no relacionamento entre pai e filha. Essa temática é constante nos contos de fadas de Colasanti, ou, como a autora prefere chamá-los, em suas “histórias maravilhosas”. Nelas, o pai, geralmente representado pelo rei, impunha sua vontade sobre a filha, de modo autoritário, sem se importar com os sentimentos ou com a opinião da mesma. Nota-se esse tema nos contos “Como um colar” (1992), “Sete anos e mais sete” (1979), e “Com certeza tenho amor” (2009).

Posteriormente, no capítulo cujo título é *Uma tentativa de libertação feminina*, estudamos contos que trazem à tona personagens que têm consciência de que o relacionamento no qual vivem com os homens é infeliz. Por isso, elas buscam sair desses relacionamentos, porém, encontram barreiras para escapar. Esta temática pode ser

notada, por exemplo, nos contos “Entre a espada e a rosa” (1992), “É alma, não é?” (1998), “A partir do barro” (2013) e “Um dia, afinal” (1998).

Finalmente, apresentamos, no último capítulo chamado *A Mudança dos Papéis*, o estudo acerca de contos nos quais as mulheres são desprendidas dos valores patriarcais e machistas, e que não se importam ou que não desejam viver relacionamentos “felizes para sempre” com o homem. Di Ciomo afirma que:

O desafio para a consciência de nosso tempo parece ser exatamente encontrar a maneira de entender, aceitar e viver o antagonismo e a diferença sem conflito, sem hierarquização e sem subordinação, expressões de uma sociedade dominada pelos valores patriarcais (2003, p. 437)

Nesse sentido, alguns contos como: “Perdida estava a meta da morfose” (1986), “O leopardo é um animal delicado” (1998), “Questão de *timing*” (2013), “Semelhança” (1975), “A bela vista” (2013) “Por um fio” (2013) e “Na palma da mão” (2015) compõem o *corpus* de análise desse capítulo.

Nesses contos, notamos o que Matos (2000) chama de “destraditionalização”, entendida como a superação de valores que tradicionalmente orientavam a sociedade brasileira (p. 19). Muraro também destaca que na contemporaneidade “podemos, assim, falar num embrião de superação do patriarcado” (1995, p. 191).

Os contos analisados nesses três capítulos são subdivididos de modo temático, a fim de dialogar com as teorias acerca das relações entre homens e mulheres, estudadas no primeiro capítulo da tese.

Dessa forma, analisamos como, por meio de seus contos carregados de exatidão e de simbologia, Colasanti traz à tona a temática da complexa relação entre homens e mulheres. Como a própria escritora afirma:

Tenho como regra, chegar, com o máximo de economia, ao máximo de resultado. Entrar, como de leve, em um tema, e, com poucos toques, virá-lo de cabeça para baixo. Minha alegria é chegar, com concisão, ao âmago das coisas (2013).

Em todos os contos estudados nesse trabalho, nota-se o quão difícil e complicado é o relacionamento entre homens e mulheres. A temática evidenciada nos contos de Colasanti corrobora os estudos de Giddens acerca da relação masculina e feminina. Para ele, “[...] abriu-se um abismo emocional entre os sexos, e não se pode dizer com qualquer certeza quanto tempo ele levará para ser transposto” (GIDDENS, 1993, p. 11), se é que, em algum dia, podemos dizer que esse abismo, que perpassa toda a História de homens e mulheres, será transposto.

1 A COMPLEXIDADE NO RELACIONAMENTO ENTRE HOMENS E MULHERES

Sabe-se que os relacionamentos interpessoais, sobretudo, entre homens e mulheres sempre foram e, possivelmente, continuarão a ser muito complexos e, constantemente, discutidos e analisados por várias áreas do conhecimento e pelo próprio saber empírico, com aconselhamentos transmitidos de geração a geração.

Em pleno século XXI, nos deparamos, frequentemente, com revistas, livros e programas de televisão, alguns mais sérios e outros sensacionalistas, que abordam relacionamentos problemáticos entre homens e mulheres, tentando, muitas vezes, auxiliar o casal ou pais e filhos com aconselhamentos de especialistas (psicólogos, médicos, lideranças religiosas), a fim de que consigam encontrar a felicidade e a paz no relacionamento. Há, portanto, nessas relações, uma busca constante pelo “final feliz”, desfecho tão presente nos contos de fadas tal como conhecemos na atualidade, ou seja, já “açucarados” ao longo da História.

Esse vínculo entre homens e mulheres tem sido estudado mundialmente e, ao longo dos anos, por diversas áreas do conhecimento, como a História, a Filosofia, a Sociologia e a Psicologia. Nosso intuito, nesse trabalho, não é fazer uma análise aprofundada sobre esse tema, já que a presente tese insere seus estudos no âmbito da Arte, da Literatura e, por isso, o que realmente nos interessa é como a temática encontra-se presente na produção literária contística de Marina Colasanti. Contudo, por meio das contextualizações teóricas de alguns especialistas no assunto, visamos adquirir um embasamento teórico adequado para corroborar as análises literárias dos contos da escritora, que constituem o *corpus* ficcional dessa pesquisa.

A psicóloga Maria Lúcia Rocha-Coutinho, em sua obra *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares* (1994) afirma que “ser mulher e ser homem são categorias socialmente construídas e, portanto, o ser mulher, da mesma forma que o ser

homem, é resultado de uma intrincada rede de significações sociais” (p. 17). Ou seja, não são apenas as diferenças biológicas, mas as sociais e culturais que definem a questão do gênero, principalmente, a justificativa que, por muito tempo, foi encontrada para definir essas distinções como hierárquicas, colocando a mulher, geralmente, em uma situação de inferioridade em relação ao homem.

Nesse sentido, destacamos, nesse trabalho, uma breve retrospectiva em relação à História dos relacionamentos entre homens e mulheres, iniciando nosso estudo pelo Brasil enquanto colônia portuguesa pois, certamente, encontra-se nesse espaço e nesse tempo a base para compreendermos a situação dos relacionamentos entre homens e mulheres em nosso país, visto que seus estudos mais detalhados na História iniciam-se desde a colonização brasileira por Portugal, momento no qual herdamos a cultura do patriarcado, reforçada pelos dogmas da Igreja Católica. Destacamos, nesse trabalho, o Brasil, já que a literatura produzida por Marina Colasanti se insere no contexto brasileiro.

Ao tentarmos compreender sobre os relacionamentos entre homens e mulheres, algo considerado íntimo e privado, eles passam a ingressar o contexto público, já que passam a ser discutidos por estudiosos e, de certa forma, pela sociedade como um todo, fato que, como a historiadora Del Priore (2006) afirma, torna-se um desafio. Hannah Arendt, na obra *A Condição Humana* (2010) discute sobre essa questão, afirmando que:

Toda vez que falamos de coisas que só podem ser experimentadas na privacidade ou na intimidade, trazemo-la para uma esfera na qual assumirão uma espécie de realidade que, a despeito de sua intensidade, elas jamais poderiam ter tido antes (p. 61).

É fato que a História ocidental, como a conhecemos, foi geralmente produzida e estudada por homens. De acordo com Jardim (2006), “na verdade, da forma como a pesquisa histórica foi durante muito tempo produzida, todas as idades são dos homens” (p. 105), isto

é, as mulheres e os considerados “marginalizados” foram praticamente excluídos do processo histórico, já que:

A história universal produziu uma verdade histórica do ponto de vista do homem branco, filho das elites sociais, herdeiro da velha tradição judaico-cristão-ocidental. Qualquer outro objeto histórico que estivesse fora deste padrão de universal não encontrava guarida nas pesquisas até então produzidas (JARDIM, 2006, p. 106).

E como, em sociedades patriarcais, o discurso considerado, até algum tempo, como inquestionável, dono de uma verdade absoluta, foi o discurso hegemônico masculino, é certo que, historicamente, em nossa sociedade, o relacionamento entre homens e mulheres foi também pautado em uma relação hierárquica, baseada em atitudes patriarcais, em que o homem exercia seu poder sobre as mulheres, principalmente em relação à sua companheira/esposa ou à sua filha.

Foucault (1982) afirma que o poder, enquanto objeto natural, não existe, mas o que há são relações de poder como práticas sociais construídas ao longo da História, visto que não há teoria que realmente comprove que existe uma superioridade de um gênero sexual sobre o outro. Essas relações de poder construídas acabam, desta forma, sendo aceitas por consenso na sociedade a qual estão inseridas. O autor ainda ressalta, em sua obra *História da Sexualidade* (1999), que:

[...] o poder se exerce a partir de números pontos e em meio a relações desiguais e móveis; que as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações (processos econômicos, relações de conhecimentos, relações sexuais), mas lhe são imanentes; são os efeitos imediato das partilhas, desigualdades e desequilíbrio que se produzem nas mesmas e, reciprocamente, são as condições internas destas diferenciações (p. 89).

Nesse estudo, as relações desiguais se iniciam, na História, no que concerne ao gênero, em que o masculino representa o ser que detém o poder e que, por isso, oprime o feminino.

Para uma melhor compreensão sobre essa temática, é essencial, além do entendimento acerca do Patriarcado, a compreensão sobre o Feminismo e das questões de gênero, destacando as influências exercidas por eles em nossa sociedade, bem como o estudo sobre o Amor, sentimento intenso, complexo e contraditório, que milenarmente é encontrado nos relacionamentos entre homens e mulheres. É, geralmente, seu excesso ou a sua falta que faz com que esses relacionamentos se tornem, muitas vezes, complexos e problemáticos.

1.1 SOB A INFLUÊNCIA PATRIARCAL

Sabe-se que homens e mulheres habitam e convivem neste mundo desde os primórdios. Os estudos de Alembert (2004) apontam que, na época pré-histórica dos homens das cavernas, não havia, em algumas sociedades, segregação entre homens e mulheres, mas sim uma cumplicidade nos afazeres das tribos. Conforme Alembert (2004), naquela época, feminino e o masculino se complementavam e viviam agregados para assegurar a sobrevivência da tribo. Em seus estudos, Silveira (2008) aponta que, na Pré-história, havia algumas sociedades que eram poliândricas, ou seja, uma mulher poderia unir-se a mais de um homem. Ou seja, a sociedade patriarcal, dominada pela soberania masculina nem sempre fez-se presente em todas as sociedades, nem em todos os lugares do mundo.

Rocha-Coutinho, em *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares* (1994) reforça essa concepção, ao afirmar que “[...] por mais antigos que possam parecer o patriarcalismo e a dominação da mulher, é preciso ter-se em mente que estes são formas históricas e não naturais” (p. 51). Além de históricas, são construídas socialmente, por isso, faz-se necessário explicitarmos sobre qual contexto estamos nos referindo.

Para algumas religiões, como a Católica, por exemplo, a *Bíblia Sagrada*, como obra inquestionável para muitos, explica a criação do

homem e da mulher, sendo o primeiro a ser criado Adão, o homem, que, não podendo viver só, ganhou de Deus uma companheira, Eva, criada a partir de uma costela de Adão. Mas, a partir do momento em que Eva se deixa atrair pela serpente e come o fruto proibido, Deus a castiga: "Multiplicarei grandemente o seu sofrimento na gravidez; com sofrimento você dará à luz filhos. Seu desejo será para o seu marido, e **ele a dominará**" (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis 3;16 – grifo nosso).

Sendo assim, durante muito tempo, o discurso hegemônico masculino, baseando-se no da *Bíblia Sagrada*, tratou a mulher como o ser submisso, que deve obediência ao marido e, conseqüentemente, deve deixar-se ser dominada por ele, já que era considerada frágil às tentações da carne e pecadora. Para José Rivair Macedo, em sua obra de referência *A Mulher na Idade Média* (1999), a sociedade ocidental considerava que a mulher era inferior ao homem, pois:

Deus havia criado primeiro o homem. Ele foi criado à imagem e semelhança do Todo-Poderoso. Ela era meramente um reflexo da imagem masculina, uma imagem secundária. Sexos diferentes, ambos uniam-se pelo casamento. Contudo, não se tornavam iguais. Considerada a responsável pela queda da humanidade no pecado, a dominação do esposo sobre ela e as dores do parto eram vistos como o seu castigo (MACEDO, 1999, p. 19).

Ainda sobre a inferiorização feminina reforçada pelo discurso bíblico, Jardim afirma que: "No começo, era a malvada Eva. Muito foi escrito para caracterizá-la e anatematizá-la. A primeira mãe do ocidente cristão e suas herdeiras foram [...] objeto da mais dura misoginia" (JARDIM, 2006, p. 39), ou seja, criou-se uma espécie de aversão às mulheres e, aquelas que, às vezes, ousavam sair dos padrões patriarcais, eram, geralmente, alvo de críticas não somente dos homens, mas também de mulheres mais conservadoras, que aceitavam com passividade seu papel na sociedade da época. Macedo (1999) ressalta que, na época da Inquisição, mulheres que desviassem dos padrões tradicionais considerados femininos, eram severamente castigadas e algumas até mesmo condenadas à fogueira.

Além de religiosamente, as diferenças entre homens e mulheres foram também, por um tempo, ratificadas biologicamente. Para Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2010),

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença anatômica entre os órgãos sexuais, pôde assim, ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construídas entre os gêneros [...] (BOURDIEU, 2010, p. 20).

A mulher era considerada o sexo frágil, o inferior, enquanto que o homem era tido como forte e viril. Simone de Beauvoir (1908-1986), considerada uma das principais teóricas feministas, destacou em sua obra *O Segundo Sexo* (publicada em 1949) que, perante a sociedade machista patriarcal, o homem é o “Ser”, enquanto que a mulher é o “Outro”. Para ela, “Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à terra” (BEAUVOIR, 1980, p. 16).

Durante muito tempo, em várias sociedades, inclusive na brasileira, as mulheres foram seres sem voz, ficavam trancafiadas no espaço privado, ou seja, no ambiente doméstico, enquanto que os homens transitavam livremente pelas esferas públicas. Isso porque, no Brasil, a história da instituição familiar teve como base o modelo patriarcal, importado pela colonização portuguesa e adaptado às condições sociais do Brasil daquela época, latifundiário e escravagista (SAFFIOTI, 1976; XAVIER, 1998).

Gilberto Freyre, um dos principais estudiosos acerca constituição da família colonial brasileira, bem como sobre Patriarcado no Brasil, aponta que a estratégia patriarcal consistiu em uma política de população de um espaço territorial de grandes dimensões, com carência de povoadores e de mão-de-obra para gerar riquezas.

A dominação se exerceu com homens utilizando sua sexualidade como recurso para aumentar a população escrava. A relação entre homens e mulheres ocorria pelo arbítrio masculino no uso

do sexo. Freyre destacou que “é característico do regime patriarcal o homem fazer da mulher uma criatura tão diferente dele quanto possível. Ele, o sexo forte, ela o fraco; ele o sexo nobre, ela o belo” (FREYRE, 2002, p. 805). Nesse sentido, o domínio era exercido pelo “sexo forte”, enquanto que o “fraco” deveria ser o submisso, o dominado.

No Brasil colonial, a detenção do poder ficou nas mãos dos senhores rurais de engenho que, de acordo com Freyre (1994), eram os proprietários não somente das terras, mas também dos homens e das mulheres. Pode-se dizer, então, que esses senhores detinham uma dupla autoridade: a primeira, por serem homens e, a segunda, por terem grande poderio econômico e político. Conseqüentemente, encontra-se também uma tripla opressão em relação a algumas mulheres da época: as mulheres negras escravas.

Ainda segundo Freyre,

O patriarca tornara-se absoluto na administração da justiça de família, repetindo alguns pais, à sombra dos cajueiros de engenho, os gestos mais duros do patriarcalismo clássico: matar e mandar matar, não só os negros como meninos e as moças brancas, seus filhos (FREYRE, 1996, p. 69).

Isso significa que a autoridade e o domínio patriarcal não foram exercidos somente no ambiente privado (no âmbito doméstico, em relação à esposa, aos filhos e aos empregados), mas que todo esse poder e autoridade foram exercidos também socialmente.

A poligamia foi outra característica apontada por Freyre durante o processo de colonização no Brasil. Naquele período, os senhores “[...] sem deixar suas próprias terras, podiam ter tantas mulheres de cor quantas desejassem, além das legítimas trazidas de Portugal ou com quem tivessem legalmente unido no Brasil” (FREYRE, 2001, p. 107). Havia, portanto, uma liberdade masculina no que tange aos seus relacionamentos com as mulheres, o que não era permitido ao sexo oposto. Os contos de Colasanti, tais como “De certo tom azulado” (1986) e “De Torre em Torre” (2005) abordam a questão da poligamia masculina, fato encarado com naturalidade pelos homens desses

contos. Neles, os personagens não explicitam, mas mantém a poligamia às escondidas, já que, trancando as esposas, agiam como se fossem viúvos e casavam-se novamente.

Freyre aponta que, geralmente, os senhores da Casa Grande escolhiam as negras escravas mais “bonitas, mais sadias e mais frescas” (1983, p. 447) para serem suas amantes e lhes satisfazerem sexualmente. De acordo com Almeida (1987), a configuração familiar patriarcal na colônia servirá, posteriormente, como modelo para a formação da família burguesa moderna no Brasil, que se caracterizaria como uma reapropriação e adaptação da família patriarcal colonial.

Todo esse domínio masculino perpassou por gerações e gerações na História do Brasil e, essa herança patriarcal, apesar de visivelmente ter sido atenuada na contemporaneidade, ainda prevalece em alguns âmbitos na sociedade brasileira. Conforme os estudos de Bonnici, na obra *Teoria e Crítica Literária Feminista* (2007), o conceito de Patriarcalismo, para algumas feministas, visa a confirmar “[...] o mito de que os papéis de esposa, mãe e dona de casa seja o destino das mulheres na sociedade patriarcal” (p. 198).

Para Narvaz e Koller há, ainda, em algumas sociedades, o que se pode chamar de “patriarcado moderno”, visto que existem ainda os que acreditam que o homem possui uma espécie de “poder natural” sobre a mulher.

O pensamento patriarcal tradicional envolve as proposições que tomam o poder do pai na família como origem e modelo de todas as relações de poder e autoridade, o que parece ter vigido nas épocas da Idade Média e da modernidade até o século XVII. O discurso ideológico e político que anuncia o declínio do patriarcado, ao final do século XVII, baseia-se na idéia de que não há mais os direitos de um pai sobre as mulheres na sociedade civil. No entanto, uma vez mantido o direito natural conjugal dos homens sobre as mulheres, como se cada homem tivesse o direito natural de poder sobre a esposa, há um *patriarcado moderno* (2006, p. 50).

E é essa herança machista patriarcal, trazida por nossos colonizadores portugueses, que faz com que, mesmo na

contemporaneidade, haja ainda diferenças e uma espécie de hierarquia entre homens e mulheres na sociedade brasileira, fato evidenciado pelas violências conjugais, como se o homem tivesse uma espécie de direito de violentar a mulher.

Mesmo com a criação da lei nº 11.340, de 2006, conhecida como lei “Maria da Penha”, com o intuito de aumentar o rigor das punições em relação aos crimes contra as mulheres, conforme pesquisa realizada pelo Senado Federal (DataSenado) entre 24 de junho a 7 de julho de 2015 e publicada em agosto do mesmo ano, uma em cada cinco mulheres brasileiras afirmou já ter sofrido violência doméstica. “Maridos, companheiros, namorados e ex continuam sendo apontados como os principais agressores. Ciúmes e bebida ainda aparecem como as principais causas da violência” (DATASENADO, 2015, p. 02). Além disso, 43% das mulheres entrevistadas afirmaram que, no Brasil, as mulheres não são tratadas com respeito.

Além dos diversos tipos de violências sofridas pelas mulheres por parte dos homens, no mercado de trabalho, por mais que tenha havido uma considerável evolução feminina, ainda há desigualdades entre homens e mulheres. Conforme os estudos de Bernardi e Neves (2015), na contemporaneidade, a mulher se desdobra para conseguir comprovar que ela consegue fazer muitas coisas, que é capaz de “[...] manter-se no mercado de trabalho, [...] na vida acadêmica, sem deixar de cumprir com afazeres domésticos, sem deixar de cuidar de filhos e marido, no entanto, não é sem restrições que transita no ambiente laboral” (p. 168).

Os mesmos pesquisadores afirmam que, mesmo que no Brasil haja muitos lares sustentados economicamente por mulheres, ainda existem desigualdades em relação aos salários de homens e mulheres. Conforme os autores, ainda é possível verificar que, no mercado de trabalho brasileiro, as mulheres “continuam auferindo um ganho médio inferior ao dos homens [...]” (BERNARDI; NEVES, 2015, p. 178). Constância Lima Duarte vem a ratificar essa ideia, ao afirmar que,

Apesar de tantas conquistas nos inúmeros campos de conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência. Basta que lembremos do salário inferior, da presença absurdamente desigual de mulheres em assembleias e em cargos de direção, e da ancestral violência que continua sendo praticada com a mesma covardia e abuso da força física (DUARTE, 2003, p. 168).

É certo que, no âmbito acadêmico e profissional, as mulheres buscaram e continuam buscando posições de mais destaque. Entretanto, Bernardi e Neves (2015) afirmam que as mulheres brasileiras enfrentam, na contemporaneidade, um “fenômeno denominado ‘teto de vidro’, que significa uma limitação à ascensão feminina em níveis verticais da hierarquia organizacional” (p. 179), ou seja, ainda existe uma espécie de discriminação no que tange à ascensão feminina em cargos profissionais de maior remuneração, reflexo também de uma herança machista patriarcal, já que as funções de maior destaque ou maior responsabilidade ainda são, na maioria, exercidas por homens.

Nesse sentido, percebe-se que, mesmo que as desigualdades entre os gêneros tenham sido minimizadas na contemporaneidade, ainda prevalecem alguns resquícios de atitudes baseadas no sistema patriarcal.

1.2 FEMINISMO, QUESTÕES DE GÊNERO E SUAS INFLUÊNCIAS NOS PAPÉIS FEMININOS

Ao estudarmos a temática do relacionamento entre homens e mulheres, é fundamental também a compreensão sobre o Feminismo e acerca do conceito de gênero, termos usados pela História, Sociologia, Psicologia e pela Crítica Literária. Sabe-se que, na gramática da língua portuguesa, quando falamos em gênero, entende-se como uma categoria da língua que determina se a palavra é masculina ou feminina. Entretanto, nos estudos históricos, sociais, psicológicos e literários o conceito de gênero foi se modificando, juntamente às

conquistas feministas e aos movimentos a favor dos direitos homossexuais.

Alves & Pitanguy, na obra *O que é Feminismo* (1991), apontam a importância que o Feminismo tem, ao pensar na igualdade entre os seres, independentemente de seu sexo. Para elas,

O feminismo busca repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados, e onde as qualidades 'femininas' ou 'masculinas' sejam atributos do ser humano em sua globalidade. Que a afetividade, a emoção, a ternura possam aflorar sem constrangimentos nos homens e serem vivenciadas, nas mulheres, como atributos não desvalorizados. Que as diferenças entre os sexos não se traduzam em relações de poder que permeiam a vida de homens e mulheres em todas as suas dimensões: no trabalho, na participação política, na esfera familiar, etc... (ALVES & PITANGUY, 1991, p. 9-10).

É certo que o movimento feminista pelo mundo afora obteve diversas conquistas às mulheres, dando-lhes mais voz e visibilidade nos âmbitos educacionais, profissionais, políticos e familiares. No mundo ocidental, de acordo com Bonnici, o termo "Feminismo" começou a ser usado na França e na Inglaterra a partir de 1890 e, no Brasil, em 1905 e o define "[...] como uma crença e convicção na igualdade sexual acoplada ao compromisso de erradicar qualquer dominação sexista e de transformar a sociedade (BONNICI, 2007, p. 86). Isso significa que o Feminismo teve muita importância, ao lutar pelos direitos igualitários entre os sexos e, conseqüentemente, por uma sociedade mais justa.

Hall (1997) ratifica essa ideia, ao afirmar que o Feminismo se tornou um movimento crítico e social muito importante, pois questionou diversos conceitos como a família, a sexualidade, o trabalho doméstico e a sua divisão, incluindo o cuidado com os filhos.

Certamente, muitas foram as mulheres pioneiras que engendraram, corajosamente, esta luta, em diversos países e, na época em que a sociedade ocidental ainda se encontrava mais explicitamente presa à cultura do Patriarcalismo do que nota-se na

contemporaneidade. Entre todas elas, universalmente, destacam-se Christine de Pisan, Olympe Gouges, Mary Wollstonecraft, Jeanne Deroin, Flora Tristan, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Betty Friedan, Kate Millet, Juliet Mitchell, Gayle Rubin, entre muitas outras. Entretanto, nesse estudo, nos concentraremos nos momentos do Feminismo no Brasil e suas repercussões na sociedade brasileira, visto que a literatura de Colasanti se insere no contexto nacional.

Constância Lima Duarte, em seu estudo *Feminismo e Literatura: Discurso e História* (2003) aponta que, no Brasil, o uso da palavra “feminismo”, ou de pessoa “feminista” foi, inicialmente, carregado de sentido pejorativo e preconceituoso, associando a feminista à mulher “[...] mal amada, machona, feia e, [...] o oposto de ‘feminina’” (p. 196). A autora se lamenta também pelo fato de, na contemporaneidade, muitos não conhecerem as lutas, as conquistas e os nomes das pioneiras feministas que, corajosamente, despenderam esforços para superar a discriminação e acreditaram que seria possível haver um relacionamento justo entre homens e mulheres. Seu trabalho aponta quadro grandes momentos (ou “ondas”) do Feminismo no Brasil.

Conforme Duarte (2003), a primeira “onda” do feminismo brasileiro, por volta de 1830, veio da Europa, e é quando as mulheres reivindicam direitos básicos de Educação, como ler e escrever que, até então, eram reservados somente aos homens. Destaca-se, nesse momento, o nome de Nísia Floresta, “uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em jornais da chamada ‘grande Imprensa’” (DUARTE, 2003, p. 153). Além disso, de acordo com Elódia Xavier (1999), o romance *Ursula* (1859), da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, é considerado a primeira narrativa brasileira de autoria feminina.

A segunda “onda” feminista no Brasil ocorre por volta de 1870, caracterizando-se pelo “[...] espantoso número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista [...]” (DUARTE, 2003, p. 156), destacando-se algumas escritoras tais como Francisca Senhorinha da Mota Diniz, Amélia Carolina da Silva Couto e, principalmente, Josefina Álvares de

Azevedo, “[...] uma das primeiras mulheres a defender o direito ao voto e à cidadania no país” (DUARTE, 2003, p. 159).

Já o terceiro momento, ocorrido por volta de 1920, é considerado o período mais forte e com mais reivindicações, tais como: “[...] direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho, pois queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias” (DUARTE, 2003. P. 160). Destacam-se, no início desse período, os nomes de Bertha Luz e Maria Lacerda de Moura. É em 1932 que o então Presidente Getúlio Vargas concede, finalmente, o direito de voto às mulheres brasileiras.

Na esfera literária, as escritoras feministas começaram a ganhar destaque. Em 1921, Rosalina Coelho Lisboa, com a obra *Rito pagão*, conquistava o primeiro prêmio no concurso de literatura da Academia Brasileira de Letras. Destacam-se também as escritoras Gilka Machado, Mariana Coelho, Rachel de Queiroz e Adalzira Bittencourt (DUARTE, 2003, p. 212-213).

Foi, em 1962, que a mulher conquistou o direito de trabalhar fora do âmbito doméstico sem a necessidade de autorização do marido (Estatuto da Mulher Casada).

Finalmente, a quarta “onda” do feminismo brasileiro insere-se nos anos setenta. Esse momento é marcado pela revolução sexual e intensa atividade literária. Nessa época, Heleieth Saffioti publica *A Mulher na Sociedade das Classes*, fazendo uma análise da condição feminina no sistema capitalista e retratando a evolução histórica da condição da mulher no Brasil (ALVES & PITANGUY, 1991, p. 54).

Surgem, no Brasil, alguns jornais importantes dirigidos por mulheres: o *Brasil Mulher* (1975) e o periódico *Nós mulheres* (1976), trazendo questões polêmicas do universo feminino, além de *Mulherio* (1981) cujas publicações “[...] tornaram-se verdadeiros documentos da trajetória da mulher na construção de uma consciência feminista [...]” (DUARTE, 2003, p. 166).

Destacam-se, nesse período, o nome de Rose Marie Muraro por ter publicado vários livros a favor das conquistas femininas e “[...] pela atuação firme e coerente em toda sua vida, assumidamente feminista” (DUARTE, 2003, p. 215) e Heleith Saffioti, pela obra *A mulher na sociedade de classe: mito e realidade* (1976). Posteriormente, os estudos de Saffioti tiveram grande importância, sobretudo, por abordar questões relacionadas à violência contra mulheres, também chamada de violência doméstica ou de gênero.

No âmbito literário, algumas escritoras posicionaram-se contra a Ditadura e a censura, como Nélida Piñon, “[...] a primeira mulher a tomar posse como presidente da Academia Brasileira de Letras” (DUARTE, 2003, p. 167). É nesse contexto em que o nome de Marina Colasanti ganha destaque:

Inúmeras outras escritoras poderiam ser lembradas pela reflexão que seus textos e personagens suscitam nas leitoras, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, **Marina Colasanti**, Lya Luft, entre outras [...] (DUARTE, 2003, p. 167 – grifo nosso).

A partir dos anos 80, as mulheres brasileiras começam, ainda que lentamente, a participar de partidos políticos e a disputar eleições. No Ensino Superior, começaram a surgir vários grupos de pesquisas, congressos, simpósios e seminários relacionados à mulher, tais como o *Grupo de Trabalho sobre Estudos da Mulher*, da ANPOCS, e o *Grupo de Trabalho Mulher na Literatura*, da ANPOLL.

No ano de 1988, é promulgada a Carta Constitucional, muito importante, pois foi inovadora e antidiscriminatória em alguns preceitos:

Art. 5º, I – homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações;
Art. 7º, XXX – proibição de salários, de exercício de funções e de critério de admissão por motivo de sexo;
Art. 7º, XVIII – licença à gestante, sem prejuízo do emprego e do salário, com a duração de 120 dias;
Art. 201, III – seguro-maternidade;
Art. 10, II, b ADCT – garantia de emprego;

Art. 7º, XX – proteção do mercado de trabalho da mulher, mediante incentivos (BRASIL, 1988).

Esta Carta foi fundamental, já que visava combater qualquer tipo de discriminação de gênero no mercado de trabalho. De acordo com Bernardi e Neves (2015), não apenas a Carta Constitucional de 1988, mas também o novo Código Civil de 2002 foi inovador, “[...] ao por fim a figura consagrada desde o Direito Romano do *pater familiae*, estabelecendo igualdade entre homens e mulheres nas relações familiares, excluindo, pois, a antiga concepção da família patriarcal” (p. 172), ou seja, aquela cujo o centro, a autoridade e o poder pertenciam ao homem. Inicia-se, então, uma abertura para maior inserção da mulher na esfera pública que, até então, permanecia trancafiada no ambiente doméstico, conforme Rocha-Coutinho (1994).

Para Maria Amélia de Almeida Teles (1993), a importância do Feminismo se deve ao fato de ele ser um movimento político que questionou as relações de poder, a opressão e o poder patriarcal. Além disso, ele “[...] propõe uma transformação social, econômica, política e ideológica da sociedade” (p. 10). Essas transformações em relação aos papéis de homens e mulheres na sociedade, poderão ser notadas no último capítulo de análise literária da tese, no qual há uma espécie de subversão dos papéis, principalmente, dos femininos.

Em entrevista a André Azevedo da Fonseca, em 2003, Marina Colasanti, que sempre defendeu os direitos da mulher, sobretudo, na mídia (jornal e TV) e em seus ensaios e crônicas, afirma que não podemos falar em movimento feminista na contemporaneidade, ou seja, mulheres reivindicando condições de igualdade para as mulheres. Para a escritora, o que temos são questões de “gênero”, isto é, homens e mulheres lutando por melhores condições para homens e mulheres que, por algum motivo, tornaram-se excluídos da sociedade.

Para a autora, o movimento feminista, além de ter chegado tardiamente no Brasil devido, principalmente, à Ditadura Militar, ficou diluído entre outras preocupações, entre outros movimentos, o que fez com que, de certa forma, ele perdesse força na sociedade brasileira.

Sendo assim, os estudos feministas começaram a usar a terminologia “gênero”. Inicialmente, o termo *gender* (gênero) foi utilizado nos Estados Unidos, pelo movimento feminista, como forma de distingui-lo da palavra “sexo”. Para Bonnici (2007), o gênero relaciona-se ao modo como a sociedade enxerga a mulher (e também o homem), ou seja, não possui ligação com as diferenças biológicas entre eles.

A distinção entre os termos “sexo” e “gênero” ganha destaque também com Simone de Beauvoir, quando ela afirma que “a mulher não nasce mulher; ela se faz mulher” (1980, p. 249), ou seja, reforça a ideia de que o gênero é construído cultural e socialmente. Para a autora, foi por meio da oposição entre o “Ser” (o homem) e o “Outro” (a mulher), que o homem, cultural e historicamente, se afirmou como “sujeito” e, a mulher, como “objeto”.

Apesar de, posteriormente, a teoria de Beauvoir ter sido refutada por alguns, sobretudo, por Judith Butler, certamente, ela foi pioneira para se repensar e reconstruir os papéis e representações, não apenas das mulheres, mas também dos homens na sociedade, de um modo mais crítico e analítico.

Para a historiadora norte americana Joan Scott, o conceito de gênero é útil não apenas para a história das mulheres, mas para a História, de um modo geral. Para ela, o gênero representa:

[...] uma forma de identificar 'construções culturais' - a criação inteiramente social de idéias sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres. Trata-se de uma forma de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas de homens e mulheres (1995, p. 75).

Nesse sentido, “[...] o gênero é um primeiro campo no seio do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado” (1990, p. 16). Torrão Filho (2005) afirma que, para Joan Scott o termo gênero deve ser usado de forma mais abrangente, incluindo o homem e a mulher em suas múltiplas conexões, suas hierarquias e relações de poder. Para ele, Scott discute três pressupostos teóricos acerca dos estudos de Gênero:

A primeira, uma tentativa feminista de entender as origens do patriarcado; a segunda se situa numa tradição marxista e busca um compromisso com a crítica feminista; e a terceira se divide entre o pós-estruturalismo francês e as teorias de relação do objeto, inspira-se em diversas escolas da psicanálise para explicar a produção e a reprodução da identidade de gênero do sujeito (TORRÃO FILHO, 2005, p. 132).

Já Teresa de Lauretis, em seu estudo *A Tecnologia do Gênero* (*The technology of gender* – 1987), afirma que a ideia de gênero “[...] como diferença sexual e seus conceitos derivados – a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc – acabaram por se tornar uma limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista” (LAURETIS, 1994, p. 206), exatamente por ter associado, por algum tempo, as questões de gêneros apenas às questões femininas, excluindo as que se encontravam fora delas, como o caso dos homossexuais, por exemplo.

Sendo assim, a autora interpreta o gênero como representação e autorrepresentação, resultante de “[...] um produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como as práticas da vida cotidiana” (LAURETIS, 1994, p. 208).

Nesse sentido, é fato que homens e mulheres não possuem suas identidades fixas, imutáveis. Para Amussen (1985), não só as mulheres possuem a feminilidade cultural e socialmente construída, mas os homens também são constantemente vigiados para a manutenção de sua masculinidade.

Um sistema de divisão sexual de papéis muda lentamente, freqüentemente por deslizamentos de sentido graduais. E isso não diz respeito apenas às mulheres; os homens devem aprender a ser dominadores e ativos e as mulheres a serem submissas; se as mulheres devem ser castas, os homens devem conhecer os limites nos quais eles podem atentar contra esta castidade (AMUSSEN, 1985, p. 271).

Corroborando essa ideia, é interessante a afirmação de Torrão Filho ao constatar que os estudos de gênero, geralmente, se

preocuparam em reescrever uma “História das Mulheres”, mas que deveriam também pensar na reescrita de uma “História dos Homens” que, para ele, na verdade, também não existiu, visto que “[...] se eles estiveram sempre nos livros de história e nos arquivos, estiveram enquanto uma categoria construída social e politicamente, tanto quanto as mulheres o foram [...]” (TORRÃO FILHO, 2005, p. 142). No mundo ocidental, a categoria “homem” foi, geralmente, construída como aquela que é hegemônica, que possui o discurso e que detém o poder.

A partir da década de 90, os estudos sobre gênero ganharam novas perspectivas com a filósofa norte americana Judith Butler que, na obra *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (*Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity*, 1990), discorda da concepção de que só é possível fazer teoria social sobre o gênero, enquanto que o sexo pertenceria ao corpo e à natureza. Para ela, “O gênero não deve ser meramente concebido como a inscrição cultural de significado num sexo previamente dado” (2015, p. 27). Nesse sentido, se o gênero é a junção dos significados culturais assumidos pelo corpo, não se pode dizer que ele decorra de um determinado sexo.

De acordo com Butler, o sexo não é algo natural, mas também discursivo e cultural, assim como o gênero. “Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuais e gêneros culturalmente construídos” (BUTLER, 2015, p. 26). Segundo a filósofa, a aceitação do sexo como algo natural e o gênero como algo culturalmente construído, seria também aceitar que o gênero expressaria uma essência do sujeito.

Assim, ela discorda da concepção de Beauvoir, já que, para ela, “não há nada em sua explicação [de Beauvoir] que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (BUTLER, 2015, p. 29). E, para ela, se o Feminismo trabalha com a concepção de um sujeito específico, ou seja, um “sujeito mulher”, então, ele trabalha com uma categoria excludente o que, para ela, é algo contraditório neste movimento.

Na opinião de Butler (2015), não seria adequado defender uma identidade feminina compartilhada por todas as mulheres, já que essa identidade é mais um mecanismo de padronização da conduta da mulher. Nesse sentido, a teórica sugere a desconstrução desse sujeito, enquanto algo fixo, imutável e pensa, então, nas várias representações de diversos sujeitos.

Butler (2015) também leva em consideração outro aspecto: o desejo, pois os sujeitos, enquanto dotados de subjetividade, trazem em si o desejo, que vai refletir diretamente em sua compreensão sobre si e sobre o outro. Sendo assim, o desejo poderia fugir do que teria sido considerado tradicional, ou seja, o binarismo homem/mulher ou masculino/feminino (sujeitos heterossexuais), levando em consideração também os sujeitos homossexuais.

No mesmo sentido, os estudos de Alain Touraine, na obra *O Mundo das Mulheres* (2010), vêm a confirmar essa ideia. Para o autor, “As mulheres ainda estão muito presas ao mundo feminino tal qual ele foi criado pelos homens para formar um gênero, que as submeteu ao interesse superior da binaridade homem-mulher [...]” (TOURAINÉ, 2010, p. 41).

Butler (2015) acredita que não há como existir uma libertação da mulher, a não ser que, primeiramente, haja a subversão da identidade da mulher. A filósofa propõe o que ficou conhecido como “Teoria Performática”, na qual a “performatividade” do gênero é um efeito discursivo e o sexo é um efeito do gênero, que seria constituído pela repetição estilizada dos corpos, que reproduz, assim, a aparência de uma classe natural de ser. Para ela,

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula (BUTLER, 2015, p. 27).

Nesse sentido, os estudos de Touraine (2010) parece-nos fundamentais para a compreensão dos movimentos feministas e das

questões de gênero. Em sua obra, Touraine evidencia que em ambos movimentos houve críticas, mas que, sem dúvida, eles representaram um ganho para uma sociedade mais justa e igualitária.

Entretanto, o teórico, após entrevistar diversas mulheres, concluiu que elas “[...] carregam dentro delas projetos positivos bem como o desejo de viver uma existência transformada por elas mesmas” (TOURAINÉ, 2010, p. 23). A representação desse tipo de mulheres pode ser encontrada nos contos do último capítulo analítico dessa tese, em que as protagonistas não são submissas e passivas. Elas agem conforme desejam agir e não sentem-se culpadas por isso.

Na opinião de Touraine (2010), após ter realizado estudos sobre mulheres do início do século XXI, há uma crença positiva de que não há a necessidade do “desaparecimento da identidade feminina” e que as mulheres não se consideram vítimas, “mesmo quando sofrem injustiças ou violência”, mas encaram todos os obstáculos e dificuldades que, cultural e historicamente, foram-lhe impostas devido ao seu gênero.

Desta forma, para o autor, as mulheres que participaram de seus estudos podem ser chamadas de “pós-feministas”, pois acreditam no êxito do feminismo e “[...] fitam o presente e não o passado” (TOURAINÉ, 2010, p. 31), ou seja, elas têm a consciência de que houve muitas lutas no passado, mas não se prendem ao saudosismo daquela época. São mulheres que se dizem mulheres e que não veem a necessidade de livrarem-se da identidade feminina para obterem êxito na vida.

Para algumas, as tão almeçadas conquistas do Feminismo e os debates sobre as questões de gênero trouxeram, na verdade, uma fatigante dupla jornada de trabalho, dentro do ambiente doméstico (espaço privado) e no mercado de trabalho (espaço público), fato apontado por Rosiska Darcy de Oliveira (1999). Entretanto, é inegável que o movimento feminista e as questões de gênero fizeram com que a sociedade repensasse seus valores e que homens e mulheres questionassem seus papéis e representações sociais.

Esta demarcação entre os diferentes papéis que cada gênero deveria exercer é ainda presente na sociedade brasileira do final do século XX. A própria escritora Marina Colasanti, em um interessante ensaio chamado “Por que nos perguntam se existimos”, publicado na obra *Entre Resistir e Indentificar-se* (1997), discute a questão de ela sempre ser indagada acerca da existência de uma escrita feminina. A reflexão da autora sobre essa indagação caminha para a conclusão de que a existência do próprio ser mulher era questionável, no final do século XX, para uma sociedade acostumada ao discurso masculino, no caso, a sociedade brasileira. Para a autora, por mais que as mulheres não precisem mais se esconder atrás de pseudônimos masculinos, ainda há o preconceito em relação a literatura de autoria feminina.

Colasanti conclui sua reflexão afirmando como ela é e como se sente enquanto escritora:

O que sinto em mim, quando diante do computador busco a essência do homem, a essência profunda do animal e da pedra, que me permitirá escrevê-los, o que sinto, intensamente, é que eu a procuro dentro de mim, através de mim, através da minha própria, mais profunda essência. E que essa é, antes de mais nada, uma essência de mulher (COLASANTI, 1997, p. 42).

Após quase vinte anos dessa reflexão de Colasanti acerca da literatura feminina, acreditamos que já houve considerável evolução. Basta vermos o significativo aumento de obras de escritoras estudadas no âmbito acadêmico.

Deste modo, continua sendo inegável o fato de que, na sociedade brasileira, graças às quebras de barreiras proporcionadas pelos movimentos feministas e pelas questões de gênero é que, atualmente, podemos nos dedicar às nossas profissões e aos estudos, como o que ocorre com essa tese, por exemplo. E é devido às quebras de alguns padrões conservadores proporcionadas por eles, que escritoras como Marina Colasanti tem, na contemporaneidade, sua produção literária reconhecida, estudada e premiada.

1.3 FALANDO UM POUCO SOBRE O AMOR NO BRASIL

Amar é ter prazer em ver, tocar, sentir por todos os sentidos, e do modo mais próximo possível, um objeto amável e que nos ama.
Stendhal (1993)

Não seria possível discutirmos sobre o relacionamento entre homens e mulheres sem falarmos do amor, este sentimento enigmático, arrebatador e complexo que nos envolve, que fascina, traz felicidade, mas também, muitas vezes, sofrimento ao ser humano. O Amor foi e continua sendo cantado nas diversas Artes. Marina Colasanti, na obra *Esse Amor de todos Nós*, de 2000, compila, traduz e organiza diversos gêneros textuais de artistas, filósofos, cientistas, entre outros, que abordam a temática do amor. Por se tratar de algo abstrato, é muito difícil explicá-lo de forma racional, como evidenciou o poeta clássico português Luís Vaz de Camões.

Entretanto, para tentarmos fazer uma reflexão acerca desse sentimento, tomemos como base teórica a obra *História do amor no Brasil* (2006), da historiadora Mary Del Priore, obra primordial para a compreensão acerca desse sentimento no Brasil. Contudo, sendo o relacionamento entre homens e mulheres uma temática universal, usamos também, neste subcapítulo, os estudos de diversos teóricos não só brasileiros, mas também estrangeiros, visando a corroborar e/ou complementar a pesquisa sobre a complexidade das relações entre homens e mulheres.

Já na introdução de *História do Amor no Brasil* (2006), obra ícone para a compreensão do relacionamento amoroso, Del Priore destaca que fazer um estudo histórico sobre o amor não é uma tarefa fácil, visto que ele “[...] não deixa restos, fósseis e marcas. Ele apaga suas pegadas, não deixando ao interessado mais do que ilusões ou evocações, muitas vezes, fugazes”. (DEL PRIORE, 2006, p. 12). Esse sentimento chamado pela historiadora de “milagre de encantamento [...] que atravessa séculos” (DEL PRIORE, 2006, p. 08), é “Feito de encontros inesperados ou de acasos favoráveis, ele é como um choque violento que eletriza, cega, encanta. Deixa-nos perdidos.” (DEL

PRIORE, 2006, p. 08). Além da historiadora, outros importantes estudiosos arriscaram a conceituar o amor.

O sociólogo Zygmunt Bauman, em sua obra *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004) também fala sobre esse sentimento de modo positivo. Para ele:

Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível. Abrir-se ao destino significa, em última instância, admitir a liberdade no ser: aquela liberdade que se incorpora no Outro, o companheiro no amor (BAUMAN, 2004, p. 11)

A psicanalista Julia Kristeva, na obra *Histórias de Amor* (1998) afirma que o sentimento do amor é algo tão sublime, quanto também complexo e paradoxal, já que encanta o ser humano, mas também o desestabiliza, pois é um sentimento incoerente e imprevisível. De acordo com a autora:

O amor é o tempo e o espaço onde o “eu” se dá o direito de ser extraordinário. Soberano sem querer ser indivíduo. Divisível, perdido, aniquilado, mas também pela fusão imaginária com o amado, igual aos espaços infinitos de um psiquismo sobre-humano. Paranóico? Eu estou, em amor, no ponto mais alto da subjetividade (KRISTEVA, 1988, p. 25).

Importante salientar que o amor não é um sentimento concebido da mesma maneira em todas as culturas, sociedades e gerações. Del Priore afirma que “Cada cultura reserva-lhe um espaço privilegiado em seu sistema, representando-o à sua maneira” (2006, p. 08) e que “o amor não muda só no espaço, mas no tempo também” (DEL PRIORE, 2006, p. 08). E é por toda essa complexidade que nosso intuito, nesse trabalho, enfoca o contexto brasileiro, âmbito na qual a obra de Marina Colasanti está inserida.

Primeiramente, é importante ressaltar que, tendo sido o Brasil colonizado por Portugal, certamente o modo europeu de relacionar-se amorosamente influenciou-nos. E a Igreja Católica que, como é sabido, deteve grande influência e poder na sociedade brasileira, e, com o

intuito da catequização, “[...] apropriou-se também da mentalidade patriarcal presente no caráter colonial e explorou relações de dominação que presidiam o encontro entre os sexos” (DEL PRIORE, 2006, p. 16), ratificando a ideia de que o homem era o ser superior na relação e a mulher, o submisso.

A relação de poder já implícita no escravismo, presente entre nós desde o século XVI, reproduzia-se nas relações mais íntimas entre maridos, condenando a esposa a ser uma escrava doméstica exemplarmente obediente e submissa. Sua existência justificava-se por cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa e servir ao chefe da família com seu sexo (DEL PRIORE, 2006, p. 16).

Lúcia Osana Zolin (2009) reforça essa ideia, afirmando que a história da mulher no Brasil representa um caminho “[...] marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação” (2009, p. 218). Essas características de inferiorização da mulher podem ser vistas nas atitudes das personagens dos contos de Colasanti analisados no primeiro capítulo analítico dessa tese.

Da mesma forma, na obra *Sexo e Poder: a família no mundo 1900-2000* (2006), Therborn afirma que o patriarcado possui duas características: a dominação do pai e, conseqüentemente, a dominação pelo marido (2006, p. 29). Ou seja, a dominação sempre parte do sexo masculino, enquanto que a mulher é passiva, submissa à essa dominação, devendo aceitá-la com resignação.

Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2010), também reforça essa ideia, afirmando que “A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica² impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU, 2010, p. 18). Isso significa que o domínio masculino é, geralmente, algo aceitável, pois já se encontra enraizado culturalmente em muitas sociedades, como é o caso da brasileira.

² De acordo com Bonnici (2007) o termo “androcêntrico”, que significa “centralizado no homem”, foi introduzido “[...] por feministas para descrever a ideologia e a atitude baseadas numa perspectiva masculina e que ignora os interesses e a perspectiva feminina” (p. 19).

Além dessa condição feminina de inferioridade e passividade, reforçada pela herança da cultura patriarcal, Del Priore relata que, enquanto que no “Velho Mundo” havia a construção da “vida privada”, espaço propício para as relações amorosas, no Brasil colônia, além do “hibridismo cultural”, o fato de haver uma precariedade em relação à essa privacidade atrapalhava os relacionamentos, pois havia vizinhos de parede-meia, as casas senhoriais abrigavam escravos, agregados e parentes, ou seja, havia uma ausência de um espaço íntimo, privado. (DEL PRIORE, 2006, p. 17), fator que, de certa forma, importunava o relacionamento íntimo entre o casal.

Nessa época, surgem também as regras civis e religiosas, a fim de tentar controlar os relacionamentos sexuais, até mesmo entre marido e mulher, já que o ato sexual estava relacionado, naquela época, apenas à procriação.

Nesse sentido, Del Priore (2006) menciona o estudo feito pela historiadora Alzira Campos a respeito do amor nos casamentos paulistas do século XVIII, detectando dois tipos de amores: aquele dentro do casamento, “casto e continente” e o “amor-paixão”, fora dos laços matrimoniais (DEL PRIORE, 2006, p. 18). Contudo, Del Priore destaca que, no Brasil do século XVIII, mesmo com a intensa desaprovação da Igreja Católica, a maioria das pessoas vivia em concubinato e apenas os pertencentes às classes mais subalternas, sem interesse econômico, político ou social, escolhiam com mais liberdade com quem desejavam se casar, sendo essas as relações nas quais o amor podia aflorar (DEL PRIORE, 2006, p. 19), enquanto que, nas classes sociais mais elevadas, o casamento era uma espécie de negócio.

Por isso, em classes mais elitizadas, o casamento deveria pautar-se na razão e não no sentimento, principalmente em relação à escolha do cônjuge, visando aos interesses políticos, sociais e econômicos. Sendo assim, não eram permitidos os chamados casamentos “desiguais”, principalmente, no que concerne às diferenças de classe social e de etnias. Nesse sentido, do mesmo modo que José

Rivair Macedo (1999) apontou que, na Idade Média, a escolha do marido “ideal” para a filha era decidida pelo pai, na legislação brasileira sobre casamentos, no século XVIII, também é reforçada a autoridade paterna, já que o pai detinha a tarefa dessa escolha, pensando, é claro, no que lhe fosse mais conveniente (DEL PRIORE, 2006, p. 21).

Além disso, fato interessante é que diversas credices e apelos a santos católicos eram feitos, a fim de que os casamentos perdurassem, pois, como já visto, apenas nas classes sociais mais baixas ele poderia ser pautado na própria escolha dos envolvidos, ou seja, pautada no amor. Del Priore (2006) ressalta que, mesmo sendo uma época em que o analfabetismo era grande, “[...] uma crescente maré de catecismos, diretórios confessionais e prontuários morais vindos da metrópole tentavam regular cuidadosamente a vida conjugal por meio da obediência, da paciência e da fidelidade” (DEL PRIORE, 2006, p. 22). Isso deveria ser seguido, sobretudo, pela esposa.

E, para que ela, realmente, seguisse essas virtudes, dizeres das *Sagradas Escrituras* começaram a ser usados (DEL PRIORE, 2006, p. 24), ou seja, o apelo religioso, provavelmente, seria o mais convincente, em uma época na qual a Igreja Católica exercia grande poder. “De forma feroz ou sutil, os textos desse período não escondem uma realidade explorada na Europa do Antigo Regime em gravuras e contos populares: o horror da mulher dominadora no quadro do casamento” (DEL PRIORE, 2006, p. 26). Isso significa que a subversão dos papéis era vista como um “horror”, já que o homem é quem deveria ser sempre o dominador. Os estudos de Rocha-Coutinho (1994) ratificam essa ideia, pois a autora afirma haver um discurso sobre a “natureza feminina”, ou seja, “frágil, emotiva, dependente” do homem, é claro.

Nesse mesmo período, todo ato sexual, mesmo dentro do casamento, que não fosse meramente para procriação, seria condenado, pois era tido como pecaminoso. Trata-se aqui da ideia do “amor domesticado”, que deveria ser constantemente vigiado para não

cair na tentação carnal, o que seria um pecado. E “qualquer pequeno dano ao casamento idealizado só acentua a submissão feminina, pois o “erro” é sempre da mulher” (DEL PRIORE, 2006, p. 32).

Nesse sentido, é fato que, naquela época, os casados viviam, o que a estudiosa chama de “amores incompletos”. E relata:

[...] remédio contra o desejo, antídoto contra a fornicação gratuita, o amor pouco tinha das imagens açucaradas que observamos na poesia lírica. Em comum com os romances que circulavam nas colônias, um dado fundamental: tanto nos temas amorosos quanto na vida real, os amantes não realizam seus desejos (DEL PRIORE, 2006, p. 35).

É fato que esse ideal de “amor domesticado” não era seguido fielmente por todos, mas, principalmente, por aqueles cristãos, devotos aos preceitos da Reforma da Igreja Católica. Mesmo assim, Del Priore apresenta o estudo de vários historiadores que, em suas pesquisas, comprovam que o desejo de obter uma relação carnal poderia partir até mesmo dos próprios padres, ou de mulheres chamadas de “diabólicas”, que os tentavam no confessionário (DEL PRIORE, 2006, p. 36-37).

Ressalta também o estudo do historiador Ronaldo Vainfas, que destacou que os encontros íntimos, no Brasil colônia, ocorriam, geralmente, nos matos, na beira de um rio, becos ou adros de igrejas, sobretudo, os encontros secretos, o que, para o historiador, acaba sendo um paradoxo, visto que o espaço público acaba se tornando o local de relações íntimas, que deveriam ocorrer em um ambiente privado (DEL PRIORE, 2006, p. 37).

Importante o destaque que a autora faz da poesia feita no Brasil colônia no século XVIII. Nela, há uma maior visibilidade do amor, bem como das práticas de sedução. E relata que, nesse período, muitos aproveitavam as festas religiosas ou procissões para realizarem seus curiosos gestos de galanteios: “E no escurinho, choviam beliscões e pisadelas, gestos de extrema afetividade no código amoroso desse período” (DEL PRIORE, 2006, p. 42). Além desses gestos, destaca-se também nos séculos XVII e XVIII, no Brasil, o chamado “namoro de

escarrinho”, no qual o homem se colocava embaixo da janela da moça e fungava como se estivesse resfriado. Se esse cortejo fosse correspondido, seguia-se “tosses, assoar de narizes e cuspidelas” (DEL PRIORE, 2006, p. 45).

Outro importante aspecto no Brasil colônia destacado pela historiadora é que muitas mulheres solteiras, que acabavam engravidando, denunciavam os homens que lhe abusaram, não à força, mas que lhe prometiam a segurança de um casamento, caso algo ocorresse, mas, acabavam abandonando-as após saberem da gravidez. As conquistas de sedução partiam de palavras, promessas e juras de amor que, às vezes, não se concretizavam (DEL PRIORE, 2006, p. 44). Nesse sentido, algumas mulheres acabavam acreditando nas juras românticas e se entregavam sexualmente em nome do amor. Muitas vezes abandonadas após engravidarem, elas sofriam grande preconceito caso optassem por ser mães solteiras.

Um curioso aspecto apontado por Del Priore é que um costume no Brasil do século XVI era, principalmente, as mulheres, proferirem palavras da consagração da hóstia durante o ato sexual. Ou seja, “o sagrado invadia o profano e pode-se mesmo imaginar o quão peculiar devia ser o enlace de corpos naqueles tempos [...] a intimidade temperada pelo ritual da missa” (DEL PRIORE, 2006, p. 48). Para as mulheres “de família” o sexo estava associado ao pecado, e por meio da oração, elas buscavam a redenção.

Nessa época, destacam-se também as magias eróticas, feitas por mulheres chamadas de bruxas pela Inquisição, que serviam para “fechar o corpo e facilitar mulheres” (DEL PRIORE, 2006, p. 49). A historiadora ainda ressalta que “amantes desprezados, enamorados em dificuldades, todos apelam à piedade popular na tentativa de reaver a felicidade amorosa”, rogando a Deus ou até mesmo ao diabo. (DEL PRIORE, 2006, p. 50-51).

Nesse período no Brasil, a mulher era considerada como um agente de Satã, o que pode ser comprovado pelas palavras de Del Priore (2006):

Seu corpo, ungido pelo mal, tornava-se o território de intenções malignas. Cada pequena parte seria representativa desse conjunto diabólico, noturno e obscuro. Além dos sucos femininos, também os pêlos compõem essa ambígua farmacopéia que trata e cura as astúcias do Demônio (DEL PRIORE, 2006, p. 51)

Essas espécies de “mandingas” eram feitas principalmente pelos negros escravos macumbeiros e eram requisitadas pelos senhores brancos, “já velhos e gastos”, mas que desejavam resgatar a virilidade e satisfazerem-se sexualmente (DEL PRIORE, 2006, p. 52).

Curioso notar que, nesse período brasileiro, mesmo que condenadas pela Igreja, eram nas relações de concubinato que muitas vezes havia a estabilidade amorosa que algumas mulheres desejavam em seus matrimônios oficiais (DEL PRIORE, 2006, p. 55).

Destaca-se também, no Brasil setecentista, muitas discussões e brigas nos relacionamentos amorosos devido ao ciúme, o que, muitas vezes, resultava em agressão física acometida por mulheres, mas, sobretudo, pelos homens (DEL PRIORE, 2006, p. 53). Entretanto, havia diferenças de sentenças pelos crimes passionais, já que:

Enquanto para as mulheres não se colocava sequer a possibilidade de serem desculpadas por matar maridos adúlteros, para os homens a defesa da honra perante o adultério feminino comprovado encontrava apoio nas leis. O marido traído que matasse a adúltera não sofria qualquer punição (DEL PRIORE, 2006, p. 56).

Acrescenta-se ao fato da rudeza, sobretudo, por parte dos homens, o racismo em relação às negras e mulatas, escravas ou forras, consideradas, nessa época, como mulheres fáceis para investidas sexuais, “aptas à fornicção” (DEL PRIORE, 2006, p. 59). Até mesmo poetas como Gregório de Matos Guerra, o “Boca do Inferno”, referiam-se a elas com palavras obscenas e chulas, demonstrando o desrespeito, o preconceito e o desprezo que essas mulheres sofriam.

Sendo assim, a história dos relacionamentos amorosos no Brasil, além de ter sido profundamente influenciada por convicções portuguesas e pelos dogmas do Catolicismo, certamente teve também

influências das culturas africanas, ao trazerem negros escravos à colônia. Na África, algumas mulheres tinham filhos de pais diferentes, do mesmo modo que um homem poderia ter mais de uma mulher. Isso certamente era visto como algo errado e pecaminoso pelos portugueses e pela tradição católica. Nesse sentido, na época, eram poucos os negros e mulatos que se casavam segundo os preceitos da Igreja Católica (DEL PRIORE, 2006, p. 66).

Diferentemente do amor cantado nas poesias, o que veio para o Brasil colônia trazido de Portugal e fortemente influenciado pelos preceitos da Igreja Católica, com o intuito de expandir a fé cristã no Novo Mundo, foram as “práticas patriarcais e machistas que, ao transplantar-se para a colônia, trazem em seu bojo a mentalidade de uma desigualdade profunda entre os sexos” (DEL PRIORE, 2006, p. 110). Elódia Xavier, na obra *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2006) salienta que “[...] a corporalidade feminina, sempre considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais [...]” (XAVIER, 2006, p. 20). Ou seja, a mulher é o sexo frágil, o “outro” que precisa do homem para se garantir enquanto ser.

O século XIX no Brasil foi marcado, como bem ilustra o escritor José de Alencar no romance *Senhora*, pelos casamentos por interesse: “Considerado um negócio tão sério que [...] não envolvia gostos pessoais, ele se consolida entre as elites” (DEL PRIORE, 2006, p. 120). E as diferenças de gêneros instalaram-se em nosso país: “O despotismo, antes privilégio de monarcas, passa a ser do marido, dentro de casa. A mulher [...] nascera para agradar, ser mãe e desenvolver certo pudor natural” (DEL PRIORE, 2006, p. 123). As moças deveriam ser virtuosas e discretas e o olhar era destinado apenas para os homens; as mulheres deveriam desviá-lo.

Del Priore aponta que era no “entrudo” (Carnaval) ou na missa que as paqueras ocorriam. Enquanto se fazia o sinal na cruz, pronunciava-se declarações de amor que, caso fossem correspondidas, poderiam acabar em um encontro entre os enamorados (2006, p. 125).

Nessa época, também começaram a se tornar comuns reuniões em residências particulares, onde os jovens podiam cantar e dançar as chamadas “modinhas”. “[...] tanto o conteúdo da música, escolhida e cantada, quanto a maneira de dançar [...] podia traduzir sentimentos. Era possível, portanto, comunicar nessas oportunidades afetos e gestos amorosos” (DEL PRIORE, 2006, p. 132). Comum também, nesse contexto, eram os “moleques de recados”, que transmitiam mensagens dos enamorados.

Entretanto, com a crescente influência estrangeira, sobretudo, da francesa, essas danças brasileiras mais sedutoras iam se afastando das cidades e prevalecendo apenas na zona rural. E o Rio de Janeiro copiava Paris: “A dupla piano e charuto torna-se inseparável. [...] Rapazes pareciam sonhar com um charuto entre os lábios, enquanto a jovem atacava uma valsa no piano” (DEL PRIORE, 2006, p. 136). Os costumes estrangeiros começaram a tomar conta não apenas na moda ou nas expressões artísticas, mas também na forma de relacionar-se, principalmente, na classe elitizada.

Nesse período, era costume também que rapazes “produzissem” alguma parenta para apresentá-la aos possíveis pretendentes. Os banhos de mar tornavam-se propícios para os encontros entre homens e mulheres e as ruas principais das cidades eram também os locais para os *flirts* (DEL PRIORE, 2006, p. 136-137).

Durante o Segundo Reinado, as óperas e os teatros tornavam-se propícios para as trocas de olhares. E os homens mais cobiçados pelas mulheres da época eram chamados de “leões do Norte”, moços ricos e muito bem vestidos, que vinham estudar na capital do Império (DEL PRIORE, 2006, p. 138). Nesse sentido, há, nessa cobiça das mulheres em relação aos homens ricos, uma relação de interesse, já que, estando casada, a mulher se tornaria dependente do marido e, sendo ele rico, possivelmente, ela poderia ter uma vida de conforto e luxo. Ou seja, o matrimônio continuava a ser encarado, por algumas pessoas, como uma espécie de negócio.

Interessante a afirmação da pesquisadora acerca da manifestação dos sentimentos por parte dos homens, no Brasil do século XIX: “[...] os homens não escondiam os sentimentos. Sonhavam de olhos abertos, suspiravam e faziam tudo que tinham direito para manifestar seus sentimentos” (DEL PRIORE, 2006, p. 140), reflexos na concepção do amor romântico.

Ressalta ainda que, em quase todo o Brasil do século XIX, “[...] os cenários para os ritos amorosos expandiam-se”, nos bailes, piqueniques ou passeios a cavalo (DEL PRIORE, 2006, p. 141). Entretanto, mais uma vez, é descartada a opinião da mulher nesses relacionamentos:

A noção de que a conquista e o galanteio tinham de partir do rapaz, a certeza de que o marido nem sempre seria o rapaz mais desejado, e sim o possível em um mercado matrimonial relativamente restrito pelos pais, impunham à mulher a condição de aceitar com resignação o par imposto pela família (DEL PRIORE, 2006, p. 146).

Casamentos impostos pelos pais com laços consanguíneos eram comuns, principalmente no nordeste brasileiro, o que acabava causando problemas de saúde, até mesmo mentais, em seus descendentes. Além disso, moças pertencentes à elite deveriam se casar o mais cedo possível, não devendo permanecer solteira depois dos 25 anos e, é claro, envolvia a questão do dote na negociação matrimonial (DEL PRIORE, 2006, p. 147). As que fugiam dessa regra eram ridicularizadas pela sociedade.

No sertão nordestino, a historiadora destaca que, no século XIX, havia muito a presença da violência nas relações conjugais, não apenas violência física, mas também a “violência do abandono, do desprezo, do malquerer”. Além disso, a mulher, depois de casada, deveria sempre andar de preto, não poderia arrumar os cabelos com laços ou fitas e nem se perfumar (DEL PRIORE, 2006, p. 148), anulando, dessa forma, sua feminilidade. Fato esse que nos remete ao conto de Marina Colasanti “Para que ninguém a quisesse” (1986), em que o homem, por ciúmes da esposa, faz com que ela passe por um

processo de “enfeituramento”, tirando-lhes todos os ornamentos, maquiagens, perfumes e roupas bonitas que ela costumava usar.

Del Priore destaca que “Muitas mulheres de 30 anos, presas ao ambiente doméstico [...] perdiam rapidamente os traços da beleza, deixando-se ficar obesas e descuidadas”, pois dedicavam suas vidas aos cuidados da casa, do marido e dos filhos. Muitas delas acabavam, posteriormente, abandonadas pelos esposos, que optavam por uma mulher mais jovem e, conseqüentemente, mais bela (2006, p. 149).

Era comum, nessa época, também mulheres jovens, mas sem bens, acabarem encontrando em um homem bem mais velho o amparo financeiro de que precisavam, mesmo até ele já sendo casado (DEL PRIORE, 2006, p. 149), já que ainda não era comum à época que as mulheres buscassem a independência financeira.

No século XX, namoros que não eram consentidos pelos pais acabaram provocando raptos, geralmente, consentidos pela moça, que acreditava na promessa do casamento. Essas fugas, observa Gilberto Freyre, começam a marcar “o declínio da família patriarcal e o início da família romântica”. Entretanto, a moça que era sequestrada, mas que não se casava, tornava-se “perdida”, bem como o sequestrador sofria punições da sociedade, sobretudo, dos parentes da jovem, que podiam levá-lo até a morte por ter tirado “a honra” da família (DEL PRIORE, 2006, p. 149-150), fato que comprova a supervalorização da virgindade feminina, naquela época.

Perfumes, leques, as modas nas roupas e lingerie importados principalmente da França começam a fazer sucesso no Brasil. A questão da aparência passou a ser um forte fator no jogo da sedução. A feminilidade e fragilidade da moça eram expressas pela cintura extremamente apertada pelos espartilhos, pelos decotes que valorizavam os seios, pelos longos cabelos e pelos pés e mãos pequenos e delicados. Este era o padrão de beleza feminina na época (DEL PRIORE, 2006). E, sobretudo, “O culto ao pé [...] era uma devoção poética e amorosa naqueles tempos” (DEL PRIORE, 2006, p. 159).

Ao longo do século XIX, o casamento e o amor no Brasil continuam a não ter relação: “[...] o amor como estímulo para o casamento parece ter ocupado lugar de menor importância, aparecendo como consequência da vida cotidiana” (DEL PRIORE, 2006, p. 164). Isso porque “Casamentos obedeciam a regras estipuladas pela camada social da família, sem qualquer interferência das noivas” (DEL PRIORE, 2006, p. 171). Continuava a ser, meramente, um contrato social.

Outro fato curioso destacado pela historiadora é que, além dos casamentos serem arranjados pelos pais, as moças brasileiras, geralmente, se casavam muito novas, por volta dos doze anos e, às vezes, com homens com idade de seu pai ou avô. Alguns aspectos culturais que poderiam associar-se a esse fato seria:

[...] a maior sujeição feminina, a procriação como objetivo primordial do matrimônio, a subordinação de interesses pessoais aos familiares, a pouca educação e instrução, a inexistência de um mercado de trabalho livre e aberto à mão-de-obra feminina e, resumindo, a desimportância dos critérios afetivos para a escolha do cônjuge (DEL PRIORE, 2006, p. 177).

Esse fato não se caracteriza como uma regra apenas na esfera social inferior, na qual os jovens poderiam escolher, de modo mais livre, com quem desejavam se casar.

A historiadora destaca ainda que a mentalidade de que o amor-paixão era algo perigoso, inclusive à saúde e que deveria ser mantido longe do casamento, só começaria a mudar e, de forma lenta, a partir do século XX, já que, antes dessa época, eram as convenções sociais e econômicas os fatores determinantes para a escolha do cônjuge. Para ela:

Diferentemente de hoje, quando não imaginamos um casamento sem amor-paixão, no passado as duas coisas eram quase incompatíveis. Não que o amor estivesse “obrigatoriamente” ausente dos matrimônios, sobretudo, dos arranjados, e presente, fora deles; estava, sim, submetido a mil constrangimentos, incluindo os de ordem sexual. O risco do casamento movido por sentimentos era o de subverter a função dessa mesma instituição,

desestabilizando a transmissão do patrimônio, a garantia de alianças e o predomínio de certos grupos de poder sobre outros (DEL PRIORE, 2006, p. 86).

Isso significa que, se o casamento fosse determinado pelo o que a autora chama de “amor-paixão”, pessoas de classes sociais ou etnias diferentes poderiam se relacionar, fato que, na mentalidade daquela época, seria uma ameaça aos bens materiais e culturais.

Em relação à sexualidade do casal, a historiadora afirma que não há muitos registros no Brasil do século XIX. Sabe-se, todavia, que as mulheres usavam camisolas durante o ato sexual, os corpos ficavam sempre cobertos, o sexo era feito no escuro e tudo era proibido e o prazer da mulher não importava. A nudez total estava associada à prática sexual em bordéis (DEL PRIORE, 2006, p. 183). E as mulheres casadas “[...] se tornavam beatas ou pudicas azedas, cumpridoras de seus deveres e os homens, bastiões de um respeitoso egoísmo, abstendo-se de toda e qualquer demonstração em relação à sua esposa” (DEL PRIORE, 2006, p. 184-185). Ou seja, o século XIX foi uma época em que, praticamente, os vínculos afetivos e, até mesmo os sexuais entre o casal não existiam ou eram escassos.

A mulher de índole correta deveria ser recatada, boa e dedicada dona de casa, além de procriadora. Sendo assim, as leituras de romances “românticos” eram consideradas, naquela época, má influência e, portanto, deveriam ser evitadas. Alguns realistas, como por exemplo, *Madame Bovary* (1856), de Flaubert ou *O primo Basílio* (1878) eram considerados um escândalo para a época.

A escravidão dos africanos, no Brasil, influenciou também as relações conjugais. Era comum o homem não ser fiel à esposa, relacionando-se também com uma escrava ou mestiça, tendo filhos com ambas (DEL PRIORE, 2006, p. 192-193). É fato comprovado em diversas pesquisas que a infidelidade por parte dos homens era algo comum no final do século XIX. Entretanto, sabe-se também que muitas mulheres traíam seus maridos, acabavam engravidando nessa traição, e procuravam abortar ou davam seus bebês às Santas Casas de

Misericórdia (DEL PRIORE, 2006, p. 198), isso para não terem a reputação de “mulher ideal” comprometida.

E como os homens procuravam prazer não com as esposas, mas com as “outras”, os prostíbulos, chamados também de bordéis, os cabarés, bem como as cortesãs passam a ser procurados. É nessa época em que, principalmente as francesas, adquirem a fama de transmitirem experiências sexuais a adolescentes e a homens mais maduros: “Conhecidas como *demimondaines*, muitas delas estrangeiras tinham arribado no Império brasileiro depois de fracassadas carreiras na Europa” (DEL PRIORE, 2006, p. 204-206). Além das francesas, algumas alemãs também desempenharam esse papel, como é mostrado na obra *Amar, verbo intransitivo* (1927), de Mário de Andrade, em que a personagem alemã Fräulen (Elza) tem a tarefa de iniciar Carlos na vida sexual.

É nesse contexto que a prostituição começa a preocupar as esposas, não só em relação a seus maridos, mas também aos filhos. “Na tradição cristã que vinha desde os tempos da colônia, a prostituta estava associada à sujeira, ao fedor, à doença, ao corpo putrefato” (DEL PRIORE, 2006, p. 208). E com a proliferação dos bordéis, começam também a se alastrar as chamadas doenças venéreas, sobretudo, a Sífilis.

Mais especificamente sobre a sexualidade feminina, esta continua a ser um tabu no final do século XIX. “Partia-se do princípio de que, graças à natureza feminina, o instinto materno anulava o instinto sexual e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria inevitavelmente, anormal” (DEL PRIORE, 2006, p. 217). Essas mulheres, por desviarem dos padrões comportamentais da época, muitas vezes, acabavam sendo internadas em hospícios, como “histéricas”.

Muitos médicos na época “[...] pensavam que a histeria era decorrente do fato de que o cérebro feminino podia ser dominado pelo útero”. E para essas mulheres “histéricas”, “Os remédios eram os mesmos há 200 anos: banho frio, exercícios, passeios a pé. Em casos

extremos, recomendava-se — pelo menos em tratados médicos — a ablação do clitóris ou a cauterização da uretra” (DEL PRIORE, 2006, p. 218), isto é, todas as formas possíveis de repreensão da sexualidade feminina.

Ainda no que concerne à relação entre marido e mulher, por volta dos anos de 1900, Göran Therborn, em sua obra *Sexo e Poder: a família no mundo – 1900-2000*, ressalta os principais aspectos, que são:

A presença ou a ausência da assimetria sexual institucionalizada, tal como na poligamia e nas regras diferenciais para o adultério; a hierarquia de poder marital, expressa pelas normas de chefia marital e de representação familiar; e a heteronomia, ou seja, **o dever de obediência da mulher e o controle do marido sobre sua mobilidade, suas decisões e seu trabalho** (THERBORN, 2006, p. 03 – grifo nosso).

Ou seja, nota-se nesta afirmação que, tanto no Brasil, quanto em alguns lugares no mundo, de modo geral, em meados de 1900, as mulheres não tinham o direito nem mesmo de tomar suas próprias decisões, cabendo ao marido decidir por elas. E há algo mais invasivo do que ter as vozes silenciadas e as atitudes aprisionadas?

E sobre o amor, a sexualidade e as relações entre homens e mulheres no Brasil do século XIX, Del Priore tem uma interessante conclusão:

Tempo de desejos contidos, de desejos frustrados, o século XIX abriu-se com um suspiro romântico e fechou-se com o higienismo frio de confessores e médicos. Século hipócrita que reprimiu o sexo, mas foi por ele obcecado. Vigiava a nudez, mas olhava pelos buracos da fechadura. Impunha regras ao casal, mas liberava os bordéis (2006, p. 231).

Significativas mudanças em relação ao amor, ao relacionamento entre homens e mulheres, bem como ao casamento começam a aparecer a partir do século XX. As mulheres, lentamente, começam a se impor mais, a serem menos submissas e a dizerem mais “nãos” às vontades masculinas.

Gradativamente, também, o be-a-bá do casamento muda. Os casais começam a se escolher porque as relações matrimoniais tinham de ser fundadas no sentimento recíproco. O casamento de conveniência passa a ser vergonhoso e o amor... bem, o amor não é mais uma idéia romântica, mas o cimento de uma relação (DEL PRIORE, 2006, p. 241).

Tais mudanças de pensamento, de acordo com a historiadora, foram influenciadas pelo sistema Capitalista, pela modernização, bem como pela revolução industrial-científico-tecnológica. Tudo isso fazendo parte do cotidiano das pessoas, fez mudar também a forma de se relacionar (DEL PRIORE, 2006, p. 242). A base para um relacionamento bem-sucedido passa a ser solidificada pelo sentimento do amor e não mais por interesses.

A historiadora Del Priore ainda destaca que, no Brasil: “Nas primeiras décadas do século XX, algumas capitais de estados sofrem reformas urbanísticas, metropolizam-se, criam novos espaços de entretenimento, onde se cruzam, para o bem ou para o mal, homens e mulheres” (DEL PRIORE, 2006, p. 243). Nesse sentido, há a inserção cada vez maior da mulher nos espaços públicos que, até então, eram destinados apenas aos homens.

E o amor passa a ser amplamente cantado, sobretudo nas músicas: “[...] cantava-se todo o tipo de amor: o trágico, o irônico, o lírico, o desconsolado, o mais desconsolado, o triste, o zangado, o idílico, o acanalhado, o descritivo, o trocista e até [...] o ideal” (DEL PRIORE, 2006, p. 249). E a dança, como o maxixe, considerada dança de negro, colava os corpos de homens e mulheres, transbordando a sensualidade.

O modo de se vestir também passa por significativas mudanças e há a substituição do espartilho pelo “corpinho”, e o abandono das luvas e de tantos tecidos. As pessoas começam mais a trabalhar o corpo, sobretudo, fazendo ginástica e praticando esportes, tanto homens quanto mulheres.

E no século XX:

Nascia uma nova mulher. 'Hoje em dia, preocupada com mil frivolidades mundanas, passeios, chás, tangos e visitas, a mulher deserta do lar. É como se a um templo se evadisse um ídolo. E como se a um frasco se evolasse um perfume. A vida exterior, desperdiçada em banalidades é um criminoso esbanjamento de energia. A família dissolve-se e perde a urdidura firme e ancestral dos seus liames', queixava-se um editorial da *Revista Feminina* (DEL PRIORE, 2006, p. 256).

Conforme o que se pode notar pelo editorial, o modelo de uma mulher não enclausurada no padrão dona de casa, esposa e mãe perfeitas ainda não é vista com bons olhos por alguns, sobretudo, pelos homens da época.

A concepção de padrão de beleza também muda e há uma obsessão pelo emagrecimento: "Regime e musculação começavam a modelar as compleições longilíneas e móveis que passam a caracterizar a mulher moderna, desembaraçada do espartilho e, ao mesmo tempo, de sua gordura decorativa" (DEL PRIORE, 2006, p. 258). Nota-se que, apesar dos padrões de beleza se modificarem tanto para o homem quanto para a mulher, a cobrança por ter um corpo considerado perfeito recaía, mais uma vez, principalmente, sobre as mulheres.

Em relação ao casamento, este deveria continuar a ser indissolúvel. Por isso, o divórcio ainda era visto com maus olhos pela maioria da sociedade. O Código Civil de 1916 ainda defendia a ideia de que "a mulher era considerada altamente incapaz para exercer certos atos e se mantinha em posição de dependência e inferioridade perante o marido". E ainda "autorizava-se mesmo o uso da legítima violência masculina contra excessos femininos. A ela cabia a identidade doméstica; a ele, a pública" (BRASIL, 1916).

Para reforçar essa ideia, a Igreja Católica, ainda permeada de preceitos patriarcais e machistas, considerava uma vergonha o fato de uma mulher ter que trabalhar fora de casa. (DEL PRIORE, 2006, p. 258-259). "Era indisfarçável o conformismo da maioria das mulheres diante da condição de sujeição imposta pela lei e pelos costumes:

serva do marido e dos filhos, sua única realização aceitável acontecia no lar” (DEL PRIORE, 2006, p. 259).

Em *Elogio da Diferença: O feminino emergente* (1999), Rosiska Darcy de Oliveira afirma que as mulheres que começaram a trabalhar fora de casa,

Dilaceradas por pertencerem, simultânea e conflituosamente, ao espaço privado, ao mundo do lar e da família, regido pelas emoções, pelos sentimentos e pela afetividade, e ao espaço público, ao mundo do trabalho regido pela agressividade, pela competitividade e pelo princípio do rendimento, as mulheres descobrem que o acesso às funções masculinas não basta para assentar a igualdade [...] (p. 47).

Muitas mulheres, de classes sociais mais baixas, entraram no chamado espaço público, no mundo do trabalho, por necessidades de sobrevivência e sofreram devido a uma fatigante jornada de trabalho, dentro e fora do lar.

Enquanto isso, ainda no início do século XX, as classes mais abastadas da sociedade insistiam na endogamia, ou seja, “gente de berço” deveria se casar com “gente de berço”: “No Rio de Janeiro, no Recife ou em Belo Horizonte não faltaram os que invocavam genealogias, armas e brasões, nomes importantes ou títulos de nobreza para diferenciar-se pela família e o matrimônio” (DEL PRIORE, 2006, p. 262).

E, em uma época em que algumas mulheres, as feministas *sufrajettes*, começam a lutar pelos seus ideais e pelo direito ao voto, elas tornam-se alvos de críticas por todos os lados e as que optavam por não se casar, eram pejorativamente chamadas de “as solteironas”, ou as que “ficavam para tia” (DEL PRIORE, 2006, p. 266), pois subvertiam os padrões femininos da época e, por isso, eram alvos de preconceitos.

Em relação ao Feminismo, Rosiska Darcy de Oliveira afirma que:

O feminismo da igualdade levantou a bandeira do acesso da mulher à educação, ao trabalho e à política. Defendeu a liberdade de concepção e o direito ao prazer. Combateu a violência sexual e o papel subalterno da mulher. Em graus e ritmos diferentes, o feminismo obteve uma escuta mundial (1999, p. 105).

Entretanto, a repressão sexual ainda continuava, sobretudo, às mulheres. Para elas, a palavra “sexo” nunca deveria ser pronunciada e soava como um terrível pecado. Ainda “Obrigadas a ostentar valores ligados à castidade e à pureza, identificadas pelo comportamento recatado e passivo, quando confrontadas com o marido, na cama, o clima de conto de fadas se desvanecia” (DEL PRIORE, 2006, p. 269). Além disso, as mulheres jamais poderiam tomar a iniciativa em um relacionamento, pois isso era o papel do homem. As que a faziam eram consideradas “imorais” (DEL PRIORE, 2006, p. 270).

Importantes para a lenta mudança de pensamento na época, principalmente em relação à mulher, eram as chamadas anarquistas, que pregavam o “amor livre”, ou seja, a “livre união” entre o casal que, agora sim, realmente se amava. E o divórcio, tão criticado nesse período, era visto por elas como uma libertação de um relacionamento infeliz e, conseqüentemente, a busca pela felicidade. Além disso, eram contra a valorização burguesa em relação à virgindade feminina, e acreditavam que as mulheres deveriam também buscar o prazer sexual, em uma época em que o Código Civil brasileiro ainda consentia que o homem anulasse o casamento, caso descobrisse que a recém-esposa não era virgem (DEL PRIORE, 2006, p. 273-274).

A historiadora destaca também a questão do crime passionai, violência muito presente, principalmente, nas classes mais baixas, cometido tanto por homens quanto por mulheres. A justificativa para isso é que a paixão, quando contrariada, poderia fazer com que a pessoa perdesse a razão. Entretanto, enquanto as mulheres assassinas eram realmente punidas, muitos homens que cometiam o mesmo tipo de crime não eram, pois geralmente alegava-se adultério feminino e, em uma sociedade ainda patriarcal e machista, a honra masculina

ferida poderia ser “lavada com sangue” (DEL PRIORE, 2006, p. 277-278).

Mas, enquanto a infidelidade feminina era um escândalo, algo inconcebível e que deveria ter punição, a infidelidade masculina deveria ser aceita pelas esposas, alegando-se que os instintos sexuais do homem são muito fortes e, por isso, é muito difícil para ele controlá-los (DEL PRIORE, 2006, p. 280).

Já em relação ao mercado de trabalho, o Capitalismo e a industrialização fizeram com que a força laboral feminina se tornasse cada vez maior. Contudo, a mentalidade ainda machista fazia com que as trabalhadoras e, por exemplo, as fábricas, fossem consideradas uma espécie de bordel ou “antro de perdição” e as mulheres que “abandonavam o lar” em busca de um trabalho remunerado eram criticadas e, lamentavelmente, algumas trabalhadoras sofriam assédio sexual por parte de seus patrões (DEL PRIORE, 2006, p. 281).

Ao longo dos anos de 1930-1940, os mulatos passam a ser vistos como malandros e as mulatas, sensuais, ligadas a uma cultura alegre, permeada pela musicalidade e pela sexualidade. E é nesse contexto que surge o samba, gênero musical cujo tema “mulher” torna-se uma constante. E:

No imaginário masculino, tal como ele aparece na MPB, a mulher figura como pivô do conflito entre a necessidade de trabalhar e o prazer. Ela tem dois papéis. Primeiro, o de representante do mundo da ordem, da família, do emprego e, finalmente, da monotonia cotidiana. No pólo oposto, é fonte de desejo e prazer. Mas, nessa condição, ela é, paradoxalmente, perigosa, pois se deslizar para a desordem e passar à “piranha” pode mesmo abandonar o malandro, transformando-o no seu avesso: o otário (DEL PRIORE, 2006, p. 284).

Na década de 40 a MPB (Música Popular Brasileira) faz grande sucesso, expressando letras que também falavam sobre o amor. É com o *boom* dos filmes hollywoodianos, que temas como o amor e a traição passam a ser retratados também no cinema. “Tipos femininos criados pelas atrizes Clara Bow, Alice White, Colleen Moore incentivavam imagens sobre ‘garotas modernas’, misto de alegria,

mocidade, *jazz* e *cocktails*! Theda Bara e Greta Garbo arrasavam com sua malícia singular” (DEL PRIORE, 2006, p. 291).

É fato que, com a modernização das cidades, vieram também as mudanças na forma de namorar. As caminhadas nas praças, nos jardins ou de uma loja a outra eram oportunidades de troca de olhares e, pela primeira vez, as mulheres se expõem em busca de um possível relacionamento:

Nesse exercício, caminhando ao lado de outras jovens, em geral de mãos ou braços dados, a moça interessada em arranjar namorado via diferentes rapazes, avaliava seus tipos, tentava decifrar seus sinais e signos exteriores, comparava-os até decidir-se por um deles e com ele estabelecer — quase sempre furtivamente — sem que as companheiras percebessem, uma relação preliminar (DEL PRIORE, 2006, p. 293).

Curioso notar os vários sinais/gestos que a conquista amorosa possuía na época: “flores à lapela do paletó, lenço disposto de maneira convencional no bolso do peito, movimentos com a bengala; ela respondia carregando flores de várias espécies e também com diferentes cores de vestido” (DEL PRIORE, 2006, p. 294).

Após o “flerte”, o namoro poderia evoluir para um compromisso mais sério, desde que o moço pedisse o consentimento para o relacionamento aos pais da jovem. A questão da virgindade feminina ainda era muito valorizada nessa época e, por isso, havia grande preocupação na reputação e na honra da mulher e, por isso, o namoro era extremamente vigiado. A cerimônia de casamento com direito a vestido branco, véu, grinalda e bolo não poderia ocorrer caso a moça perdesse a virgindade antes de se casar. E quando um compromisso mais sério acabava não levando ao casamento, as moças abandonadas também ficavam desvalorizadas (DEL PRIORE, 2006).

Sobre esse assunto, já anotara Antônio Cândido, que com muito poucas exceções, a mulher que perdeu a virgindade ou consegue manter o sucedido em segredo, e tudo lhe corria bem, ou só tinha três alternativas: a prostituição discreta, se fosse pobre, o celibato ou um casamento arranjado (DEL PRIORE, 2006, p. 296).

Ao final dos anos 40, conforme a historiadora, o namoro “pulou a janela”, indo da porta de casa para a rua, bem como os contatos físicos se estreitaram. No cinema, beijos apaixonados e “quentes” simbolizavam o relacionamento amoroso feliz. Mas a mentalidade ainda machista fazia com que as moças que facilitassem o contato físico ou sexual para os namorados, acabassem perdendo seus encantos. Isso porque “A longa espera, as dificuldades, a recusa em nome da pureza eram os ingredientes que atraíam o sexo masculino” (DEL PRIORE, 2006, p. 300).

E, ao assumir um relacionamento mais sério, este não deveria durar muito tempo. Para garantir a reputação da moça e ela não cair em tentação, era preciso apressar o casamento. O noivado, então, período em que muitos usavam um anel de compromisso/aliança na mão direita, era destinado aos preparativos para o casamento. Era uma época também em que as intimidades entre o casal poderiam ocorrer; cabia sempre à mulher resistir às tentações dos homens, para manter-se preservada em sua honra (DEL PRIORE, 2006, p. 303).

Eram muito bem-vindas às jovens as leituras da “Biblioteca das Moças”, sucesso entre os anos 40 e 60. Nessas obras, as heroínas sempre tinham condutas exemplares e caracteres nobres, conforme a concepção da Igreja Católica.

O herói e a heroína eram sempre belos e perfeitos; ela, com sua simplicidade e candura, encantava pela “delicadeza da alma”. Alma que não se “deixava macular por nenhum sopro deletério”. Ele, forte, elegante, distinto, viril, por vezes arrogante e sedutor, mas, sempre, de muita força de caráter (DEL PRIORE, 2006, p. 305).

Além desses, havia livros destinados às esposas, chamados de “literatura cor-de-rosa”, com o intuito de aconselhá-las ou ensiná-las a serem boas donas de casa, a se portarem e vestirem de modo conveniente e dedicarem-se, exclusivamente, ao marido, enquanto que os homens compravam e liam às escondidas os quadrinhos eróticos (DEL PRIORE, 2006, p. 305).

Entretanto, é a época também em que a francesa Simone de Beauvoir escreve a obra *O segundo sexo* (1949), tornando-se uma espécie de bíblia àquelas que desejavam obter prazer, o que, de acordo com a historiadora, muitas vezes acabavam em filhos, os quais as mulheres criavam sozinhas e, dificilmente, essas moças se casavam, sendo ainda a chamada “moça de família” o modelo ideal de mulher ao longo dos anos 50.

E, enquanto a virgindade feminina ainda era muito cobrada, aos homens deveria ocorrer o inverso, ou seja, o ideal era o homem experiente, aquele que tivesse várias relações sexuais (DEL PRIORE, 2006, p. 306). Ou seja, há ainda uma repressão grande em relação à sexualidade feminina, e grande liberdade no que tange à masculina.

Em relação à obra de Simone de Beauvoir, pode-se afirmar que seus estudos vieram para questionar as diferenças até então hierárquicas entre homens e mulheres, tendo grande repercussão no mundo ocidental. Sobre o corpo feminino, a estudiosa afirma que:

A sujeição da mulher à espécie, os limites de suas capacidades individuais são fatos de extrema importância; o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir. Ele só tem realidade vívida enquanto assumido pela consciência através das ações e no seio de uma sociedade; a biologia não basta para fornecer uma resposta à pergunta que nos preocupa: por que a mulher é o *Outro*? Trata-se de saber como a natureza foi nela revista através da história; trata-se de saber o que a humanidade fez da fêmea humana (BEAUVOIR, 1980, p. 57).

Os estudos de Beauvoir tornam-se importantes na compreensão de que os papéis sociais masculinos e, principalmente, os femininos, não são algo nato, algo que nasce com as pessoas, mas foram construídos cultural e socialmente. E, se foram construídos, do mesmo modo, podem ser repensados e até mesmo desconstruídos.

Em meados do século XX, apesar de ser uma época em que comumente as pessoas poderiam escolher com quem casar, acreditava-se que, dificilmente, um casamento daria certo se não tivesse a

aprovação da família. “O amor era importante para vida em comum? Sim. Mas não só. Uniões em que houvesse diferenças de classes, problemas familiares e dificuldades financeiras não tinham garantia de dar certo, nem com muito amor” (DEL PRIORE, 2006, p. 308).

As prendas domésticas ainda eram muito valorizadas, “afinal, a mulher conquistava pelo coração e prendia pelo estômago”. E, para preservar o casamento, seria ideal também que a mulher se embelezasse para o esposo e o apoiasse em todas as situações. E, para que as mulheres conseguissem algo de seus maridos, era necessário que usassem o “jeitinho” feminino, aconselhavam as revistas femininas da época. Importante era colocar o marido em primeiro lugar e usar a sua “feminilidade” (DEL PRIORE, 2006, p. 309).

As esposas infiéis eram extremamente criticadas e algumas até punidas e, além disso, “infidelidade feminina estava associada a instintos maternos de péssima qualidade”, ou seja, perante a sociedade da época as adúlteras eram inaptas a cuidarem de seus filhos (DEL PRIORE, 2006, p. 313). Esse pensamento retrógrado, ainda baseado nos resquícios do Patriarcado, é refutado na contemporaneidade, em que percebe-se, em nossa sociedade, o número grande de mulheres que criam e educam seus filhos sem a presença do pai da criança.

Em 1942, o Código Civil introduz o desquite. Entretanto, as mulheres desquitadas ainda continuavam a ser mal vistas e as mulheres casadas não deveriam estabelecer contatos com elas, pois eram consideradas má influência e companhia inapropriada, sobretudo, para as mulheres de bem (DEL PRIORE, 2006, p. 313).

Entre 1960 e 1970 foi a época de grandes mudanças devido à chamada “revolução sexual”. Surge o anticoncepcional no Brasil e o gênero musical *rock and roll* ganhou fama entre os adolescentes que, muitas vezes, eram considerados rebeldes pelo mundo adulto e, conseqüentemente, por seus pais. Esses jovens ansiavam por viver uma vida *hippie*, sob o lema “Paz e Amor” e “As músicas de Bob Dylan, Joan Baez exportavam, mundo afora, a ideia de paz, sexo livre, drogas como libertação da mente e, mais uma vez, amor”. E, após a Segunda

Guerra Mundial, o aumento de clubes noturnos, bares ou boates, além dos festivais musicais e das universidades, fez com que os jovens tivessem lugar para se encontrar (DEL PRIORE, 2006, p. 320).

Importante a afirmação da historiadora em relação ao relacionamento conjugal da época:

A moral sexual flexibilizava-se e casais não casados eram cada vez mais aceitos, já podendo circular socialmente. A sexualidade ainda era vivida como um pecado, aos olhos da Igreja, mas um número crescente de católicos — e, em 1950, 93,5% da população brasileira declarava-se apostólica romana — começava a acreditar que amor e prazer podiam andar juntos (DEL PRIORE, 2006, p. 320).

E é nesse mesmo momento em que a Igreja Católica, apesar de ainda muito tradicional em relação à sexualidade, começa a destacar e a valorizar o amor conjugal, uma mudança significativa para o seu tempo. Rocha-Coutinho, em sua obra *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares* (1994) ratifica esta ideia, afirmando que “O novo casamento, baseado no amor e na liberdade de escolha, será o lugar privilegiado da felicidade, da alegria e da ternura e seu ponto culminante será a procriação (p. 36).

Ademais, os meios de comunicação, principalmente, a televisão, agora mais presente nos lares brasileiros, começavam a mostrar mais cenas de amor, representadas sobretudo pelo chamado “beijo de língua”, que passa a ser o símbolo do amor-paixão (DEL PRIORE, 2006, p. 321).

Conforme Del Priore, a sexualidade conjugal, na sociedade brasileira, também sofre algumas mudanças, pois dá-se mais importância aos carinhos e às preliminares, que passam a ser mais longas e com a questão da limpeza e higiene do corpo, a sexualidade bucal passa a ser inserida nas carícias entre os casais e sabe-se que a maioria já ficava totalmente nua. É claro que essas mudanças em relação à sexualidade conjugal vão acontecendo aos poucos, já que: “O pudor obrigava a não se mostrar despido. Amar ainda não era se abandonar totalmente. É bom não esquecer que os adultos dos anos 60

foram educados por pais extremamente conservadores” (DEL PRIORE, 2006, p. 321).

A mulher passa a conquistar um novo espaço na sociedade, o espaço público que, antigamente, era restrito aos homens. Mas, apesar dessa conquista, ainda havia muitos homens que discerniam entre a mulher “certa” e a “errada”, ou seja, aquela que era para casar e a outra para ser a amante. O lugar feminino ideal, na opinião de muitos, ainda continuava a ser o privado, isto é, o lar doméstico. Pierre Bourdieu, em sua obra *A dominação masculina* (2010) comprova essa constatação, afirmando que, durante tempos, no mundo ocidental, enquanto o homem pertence ao espaço público, à mulher cabe o espaço privado (BOURDIEU, 2010).

No âmbito do entretenimento, a música, o cinema e a televisão, principalmente com o surgimento das telenovelas diárias em 1963, passam a exibir o amor romântico, e “O público jovem bebia nas telinhas um novo universo amoroso, cada vez mais retratado em linguagem coloquial e em cenários urbanos. (DEL PRIORE, 2006, p. 326-327).

Os jovens da classe média continuavam, geralmente, tendo sua iniciação sexual com as prostitutas. Ainda, para casar, era preferível a moça virgem. Entretanto, além da virgindade, buscava-se também alguém que tivesse charme, companheirismo e soubesse conversar, dando-se importância ao diálogo entre o casal (DEL PRIORE, 2006, p. 331). A presença do diálogo entre o casal torna-se fator importante, pois insere a opinião feminina no relacionamento conjugal.

É fato que, como podemos notar ao longo desse estudo, muitas pressões e regras permeavam o comportamento e a sexualidade feminina, que deveria ser sempre casta e exemplar. Entretanto, não se pode negar que muitos homens também sofriam devido às pressões sociais e culturais de seu tempo.

Sandra Garcia, em sua obra *Homens na Intimidade: Masculinidades Contemporâneas* (2006), discute sobre o papel de

“macho” e dominador que o homem deveria assumir na sociedade brasileira. A autora afirma que, para o homem era comum “[...] ter que enfrentar a acusação de “mariquinhas”, a qual era feita em função de comportamentos considerados femininos ou feminilizantes, da aparência de um corpo “franzino” [...] ou até mesmo para testar a valentia do sujeito (GARCIA, 2006, p. 57). E alguns, para confirmarem sua masculinidade, acabavam partindo para a violência, muitas vezes, brigando na rua, ato selvagem que lhes garantiria o título de “homem”, de “macho”.

As mulheres dessa época passam a ficar divididas entre os afazeres domésticos e seus empregos fora do lar. Diminui-se o número de filhos por casal e a infidelidade masculina passa a ser bem menos tolerada, exigindo-se, para um casamento duradouro, a fidelidade de ambos. Importante ressaltar que: “Amor-paixão e prazer sexual passam a ser cada vez mais valorizados e a modernização da família e da moral se irradia até a base da sociedade” (DEL PRIORE, 2006, p. 331-332).

Rose Marie Muraro, na obra *A Mulher no Terceiro Milênio* (1995), faz um estudo muito interessante sobre a evolução histórica da mulher brasileira, bem como sobre o declínio do Patriarcado. Para ela, é a partir dos anos de 1980 que o pensamento da sociedade começa a mudar, sobretudo, com os estudos de diversos teóricos sobre a questão de gênero e, o que até o momento era considerado verdade absoluta, baseado no discurso hegemônico masculino, passa a ser questionado. De acordo com ela:

As filosofias pós-modernas, por exemplo, estão fazendo um trabalho de desconstrução das verdades “eternas” da Filosofia e até do próprio conhecimento. Foucault, Derrida, Guatári, Rorty, Culler e muitos outros mostram que aquilo que pensamos ser eterno e essencial é fabricado e relativo. As teóricas feministas – Nancy Chodorow, Jane Flax, Carol Gilligan, Zilah Eisenstein e inúmeras outras – constroem metodologias que reincorporam a emoção e a subjetividade ao processo de conhecimento científico até então baseado numa objetividade e numa racionalidade dissociadas e, portanto, aéticas e destrutivas (MURARO, 1995, p. 196).

Conforme a historiadora Del Priore, o final do século XX foi marcado por um outro movimento que, provavelmente, causaria a maior ruptura com os séculos passados: a questão da sexualidade. Muitos e, o mais importante, muitas não desejavam se casar sem ter antes “experimentado” as relações sexuais e começa-se a conversar sobre o orgasmo feminino e “A ciência vai se impondo sobre a ideia de pecado sexual” (DEL PRIORE, 2006, p. 332), ideia essa que a religião preconizava.

Muda-se também a concepção sobre o divórcio, que não passa a ser mais encarado como uma vergonha, pois o que importa, ao final do século XX, é que a união do casal seja feliz. Importante também é que, além disso, homens e mulheres agora têm o mesmo tratamento perante a lei.

Rosiska Darcy de Oliveira também observa que, no final do século XX:

O confronto homem/mulher, a colisão irremediável dos universos contíguos e contraditórios do feminino e do masculino, atualiza-se [...] quando as brasas do feminismo ainda esquentam nossa atmosfera social, tornada irreconhecível pela quebra do paradigma ancestral que separava o mundo dos homens e das mulheres (1999, p. 27-28).

A socióloga Marlise Matos, na obra *Reinvenções do Vínculo Amoroso: cultura e identidade de gênero na modernidade tardia* (2000), discute a questão de como geralmente se inicia o relacionamento entre homens e mulheres no final do século XX. Para ela:

Ultrapassados os momentos iniciais de contato/encontro, sedução mútua e (re)conhecimento do outro, a relação está pronta para se tornar mais densa e exigir dos parceiros mais “investimentos”, maior disponibilidade de tempo, interesse e motivação para ser mantida (MATOS, 2000, p. 168).

Nesse sentido, a palavra “mútua”, usada pela estudiosa, torna-se fundamental para a percepção de um relacionamento entre homens e mulheres baseado em atitudes mais recíprocas.

Ao final de sua obra *História do Amor no Brasil* (2006), a historiadora Del Priore conclui que “[...] o que se assistiu no decorrer do tempo foi uma longa evolução que levou da proibição do prazer ao direito ao prazer” (DEL PRIORE, 2006, p. 337), e a uma valorização da sexualidade:

Hoje, o interdito inverteu-se. Impôs-se a ditadura do orgasmo. O erotismo entrou no território da proeza e o prazer tão longamente reprimido tornou-se prioridade absoluta, quase esmagando o casamento e o sentimento (DEL PRIORE, 2006, p. 337).

Fato que merece destaque é que, da dominação machista e patriarcal, impregnada historicamente em nossa cultura, passamos à libertação da mulher. Contudo, não se pode negar que, mesmo na contemporaneidade, algumas pessoas insistem em manter a tradição hierárquica entre os gêneros, valorizando características do passado. Em relação a essa tradição, a historiadora afirma:

A tradição não é apenas, como querem seus críticos, opressiva, sufocante e despótica. Ela funciona como uma barreira útil para a comunidade. E por meio da tradição que se entende que a família, a criança e a procriação funcionam e se perpetuam como fonte de profunda emoção (DEL PRIORE, 2006, p. 338).

E, enquanto ao longo de mais de quatro séculos, no Brasil, as relações entre homens e mulheres e, mais especificamente, o casamento, não era calcado no amor recíproco, mas apenas em interesses familiares, sociais e econômicos, no século XXI, dá-se muita importância à sexualidade, muitas vezes, banalizada e vulgarizada e, novamente, de acordo com a historiadora, parece que o amor está sendo deixado de lado pelos casais, fazendo com que alguns, ainda os mais românticos, sintam saudades dele (DEL PRIORE, 2006).

1.4 E COMO VÃO OS RELACIONAMENTOS ENTRE HOMENS E MULHERES NO SÉCULO XXI?

Como visto nos subcapítulos anteriores, os relacionamentos entre homens e mulheres, assim como as relações amorosas entre eles têm sido estudados ao longo da História. Entretanto, para Giddens, a concepção de ‘relacionamento’ “[...] significando um vínculo emocional próximo e continuado com outra pessoa, só chegou ao uso geral em uma época relativamente recente” (1993, p. 68). Nesse sentido, a conceito de relacionamento, na contemporaneidade, aproxima-se da ideia de Giddens, associando o relacionamento à ligação afetiva entre as pessoas.

O sociólogo Zygmunt Bauman, em sua obra *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004), afirma que os relacionamentos, na contemporaneidade, muitas vezes, são efêmeros, banalizados, facilmente substituídos por outros. Para ele, o amor romântico do “até que a morte nos separe” encontra-se, neste momento, “fora de moda, tendo deixado para trás seu tempo de vida útil em função da radical alteração das estruturas de parentesco às quais costumava servir e de onde extraía seu vigor e valorização” (BAUMAN, 2004, p. 10).

Na opinião do estudioso, na contemporaneidade, há uma espécie de rebaixamento da concepção de amor, que passa a ser banalizado, visto que qualquer encontro casual passa a ser “fazer amor”, ou seja, as pessoas sempre estão amando, entrando e saindo de vários relacionamentos, muitas vezes, não duradouros (BAUMAN, 2004, p. 10), fato que é encarado de modo negativo pelo autor.

Para o sociólogo, no presente, os vínculos afetivos possuem elos muito frouxos, ou seja, os relacionamentos são instáveis, consequência do que ele chama “liquidez” da modernidade, da vida e do amor (BAUMAN, 2001). A impressão que temos é que nada é duradouro, tudo é muito instável, até mesmo o que deveria ser estável como, por exemplo, o amor. Para ele, há muitas pessoas que se

apaixonam e desapaixonam por diversas vezes, e com facilidade. E, no presente “[...] o amor é uma hipoteca baseada num futuro incerto e inescrutável” (BAUMAN, 2004, p. 23).

Ou seja, a visão do autor sobre o amor na contemporaneidade parte de um ponto de vista cético no tocante aos relacionamentos interpessoais, além de notar-se, ainda, uma postura nostálgica frente ao passado, considerado melhor para o teórico, quando comparado ao presente que, para ele, fez com que os relacionamentos perdessem a força e ganhassem conotações negativas.

Além disso, o sociólogo afirma que, no presente, há “relacionamentos de bolso”, entendidos como aqueles que, sem possuírem vínculos duradouros, são usados pelas pessoas apenas quando lhes convier. Conforme o autor,

‘Relacionamento’ é o assunto mais quente do momento, aparentemente o único jogo que vale a pena, apesar de seus óbvios riscos. [...] é possível buscar ‘relacionamentos de bolso’ do tipo do que se “pode dispor quando necessário” e depois tornar a guardar. Ou [...] os relacionamentos são como vitamina C: em altas doses provocam náuseas e podem prejudicar a saúde (BAUMAN, 2004, p. 10-11).

Corroborando as ideias de Bauman, a historiadora Del Priore na obra *Histórias Íntimas: sexualidade e erotismo na História do Brasil* (2011) afirma que, no século XXI, “A ‘fidelidade incondicional’ de outrora foi trocada pela ‘fidelidade enquanto se ama’. De juramento solene, ela passou a consciência do provisório (2011, [s.p.]).

Esse tipo de relacionamento interpessoal passageiro e sem a necessidade de um compromisso mais sério pode ser observado nos contos de Marina Colasanti que compõem o *corpus* analítico do último capítulo do trabalho. Neles, as mulheres desejam apenas relacionar-se sexualmente com os homens, com o intuito de satisfazer seus desejos, sem nenhuma ligação efetiva com eles. Entretanto, apesar de parecer-nos que Bauman e Del Priore possuem uma certa concepção saudosista do amor romântico, as personagens de Colasanti não

demonstram querer que seus relacionamentos sejam pautados em algum vínculo afetivo.

Ainda em relação ao discurso amoroso na contemporaneidade, Barthes, em sua obra *Fragmentos de um discurso amoroso* (2003) faz uma constatação interessante que, de certa forma, vai ao encontro das ideias de Bauman. Para ele:

[...] o discurso amoroso é hoje de extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém. [...] Quando um discurso é assim lançado por sua própria força na deriva do inatual, deportado para fora de toda agregabilidade, nada mais lhe resta além de ser o lugar, por exíguo que seja, de uma afirmação (BARTHES, 2003, p. XVI).

Para Oliveira, na chamada pós-modernidade, comportamentos e identidades femininas e masculinas passam a ser repensadas, sobretudo, a respeito do binarismo “homem / mulher” e as representações de seus papéis, na sociedade.

A partir das lutas travadas em torno das novas “políticas de identidade”, das quais fazem parte o feminismo e o movimento *gay*, os homens passam também a investigar a identidade masculina, o que suscitou um outro contexto de debates de importância fundamental para as discussões acerca da masculinidade [...] (OLIVEIRA, 2004, p. 145-146).

Interessante a afirmação da historiadora Del Priore sobre os homens e as mulheres do início do século XXI, momento em que ocorre uma maior tolerância e a quebra de tabus, sobretudo, em relação à sexualidade feminina. De acordo com ela:

Nesse tempo em que as mulheres tornaram-se independentes na escolha de suas vidas profissionais e de sua maneira de ser, os modelos femininos tornaram-se complexos e diversificados. As mulheres reivindicam não mais serem reduzidas a uma só dimensão: elas querem ser ao mesmo tempo mães, trabalhadoras, cidadãs e sujeitos de seu lazer e prazer. E isso tudo com o estilo próprio com que cada uma constrói suas relações com o homem. Sabemos perfeitamente que o pilar de uma sociedade saudável não é apenas a mulher, mas ambos. *O homem e a mulher* (DEL PRIORE, 2001, p. 88).

Na opinião da historiadora, na contemporaneidade, a mídia nos mostra e, desta forma, nos força a buscar um ideal de beleza, sobretudo, de beleza feminina. Para ela, a “identidade corporal feminina está sendo condicionada não pelas conquistas da mulher no mundo privado ou público, mas por mecanismos de ajuste obrigatório da tríade beleza-juventude-saúde” (DEL PRIORE, 2001, p. 95).

Apesar de a historiadora destacar o século XXI como época em que há a exigência de padrões de beleza, sobretudo, femininos, Naomi Wolf, em sua obra *O mito da beleza* (1992) já evidenciava esse fato no final no século XX. Para a autora, “Quanto mais numerosos foram os obstáculos legais e materiais vencidos pelas mulheres, mais rígidas, pesadas e cruéis foram as imagens da beleza feminina a nós impostas” (WOLF, 1992, p. 11). Ora, como já visto, as imposições de padrões de beleza sempre foram mais cobradas das mulheres: espartilhos, maquiagens, roupas e acessórios da moda, corpo esbelto, enfim, a busca quase que incessante pela beleza recaía, principalmente, sobre a mulher.

Isso significa que, se no passado, as concepções machistas e patriarcais “aprisionavam” as mulheres, no presente, a busca pelo ideal de beleza ainda poderia ocupar esse papel opressor. E, em relação à mulher, a historiadora ainda afirma que: “O nu, na mídia, nas televisões, nas revistas e nas praias, incentivou o corpo a desvelar-se em público, banalizando-se sexualmente” (DEL PRIORE, 2001, p. 99). Ou seja, os tempos mudaram, mas ainda prevalece, para alguns, a ideia de mulher objeto, sobretudo, em relação à sexualidade. Wolf (1992) corrobora esta ideia, afirmando que

A revolução sexual propiciou a descoberta da sexualidade. A 'pornografia da beleza' — que pela primeira vez na história da mulher liga uma beleza produzida de forma indireta e explícita à sexualidade — está em toda parte, minando o sentido recém-adquirido e vulnerável do amor-próprio sexual (WOLF, 1992, p. 13).

Nesse sentido, toda essa espécie de ditadura da beleza faz com que diversas mulheres, mesmo estudadas e bem-sucedidas

profissionalmente, sintam-se deprimidas ao se verem fora dos padrões estéticos de beleza feminina, fato que, de certa forma, prejudica os seus relacionamentos afetivos, pois, além de sentirem cobradas, muitas vezes, por seus companheiros, elas mesmas, às vezes, se cobram, tendo, assim, a autoestima abalada.

Mary Del Priore, em *Histórias do Cotidiano* (2001) também destaca o papel da mulher na sociedade contemporânea, e a necessidade de um equilíbrio na relação entre homens e mulheres para se ter uma “sociedade saudável”.

A autora discute também acerca do casamento do século XXI. Para ela: “[...] a modernidade parece querer dispensar o casamento e a família de sua função histórica básica: garantir nossa sobrevivência”. Segundo a pesquisadora, as pessoas estão assistindo à televisão de modo excessivo e conversando de menos (DEL PRIORE, 2001, p. 48). E, o fato de haver pouco diálogo, muitas vezes, faz com que os casais não se entendam e acabem discutindo e, alguns, até mesmo se separando.

E, ainda sobre o casamento na contemporaneidade, a historiadora também lamenta a respeito do patamar no qual ele se encontra, ou seja, cada vez mais, há um número maior de casamentos que duram menos: “A crescente dissolução de casamentos que duram cada vez menos, o aumento de divórcios que não impedem ninguém de recomeçar, constituíram-se em novo cenário para as relações afetivas” (DEL PRIORE, 2001, p. 101). Ou seja, a instituição casamento encontra-se em crise, pois homens e mulheres passam a ter condutas cada vez mais egoístas, se preocupando, cada vez menos, com a felicidade do outro.

Ressalta também o fato de, na contemporaneidade, haver muitas discussões e brigas conjugais: “Vivendo numa sociedade açodada pela violência de fora (nas ruas, na cidade, no mundo) poucos de nós se dá conta da violência de dentro: no coração do social, na família” (DEL PRIORE, 2001, p. 122).

Todavia, além da violência mencionada pela historiadora, essas discussões e brigas poderiam também ser motivadas pela maior liberdade adquirida pela mulher que começou a se ver no direito de questionar certas situações que não lhe agradavam. Se, em algum momento anterior, essas discussões eram menores, isso poderia ocorrer porque, no seio familiar, a voz do marido e pai era praticamente única e soberana, impedindo as manifestações dos outros membros familiares, principalmente da mulher.

Pode-se concluir, dessa forma, que para todos os teóricos citados, o relacionamento amoroso baseado em um sentimento de cumplicidade e de entrega total ao outro encontra-se, na contemporaneidade, em crise. E em todos os contos que compõem o *corpus* de estudo dessa pesquisa não há a presença desse amor romântico, aquele sentimento que, conforme Giddens (1993) “[...] rompe com a sexualidade, embora a abarque; a “virtude” começa a assumir um novo sentido para ambos os sexos, não mais significando apenas inocência, mas qualidades de caráter que distinguem a outra pessoa como ‘especial’” (p. 51). E sobre esse tipo de relacionamento, Giddens também afirma que:

[...] presume um modelo de relacionamento puro em que é fundamental o conhecimento das peculiaridades do outro. É uma versão de amor em que a sexualidade de uma pessoa é um fator que tem de ser negociado como parte de um relacionamento (GIDDENS, 1993, p. 76).

Esse amor recíproco e gentil que transcende à sexualidade, ao qual esses teóricos se referem não são representados nos contos de Colasanti analisados nessa tese. Neles, todas as relações são mais parecidas com os “relacionamentos de bolso” (BAUMAN, 2004), ou seja, são usados por algum tempo e, depois, facilmente descartados. Pois, para que haja uma relação pautada no amor, é necessário que ele parta das duas pessoas envolvidas no relacionamento, no caso das personagens analisadas, do homem e da mulher. O que notamos é, muitas vezes, o sentimento parte de apenas um lado, ou nota-se que as

personagens possuem um sentimento egoísta, ou seja, não há, de modo algum, reciprocidade de sentimento entre os casais.

O sociólogo Gilles Lipovetsky, em sua obra *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo* (2013), faz uma reflexão interessante sobre o ser humano pós-moderno, muito egoísta e indiferente em relação ao outro. Para ele:

O indivíduo pós-moderno é um indivíduo desestabilizado e de certo modo “ubiquista”. O pós-modernismo não passa de um grau mais da escalada da personalização do indivíduo consagrado ao *self-service* narcísico e a combinação caleidoscópicas indiferentes (LIPOVETSKY, 2013, p. 70).

Para o estudioso, não há mais uma preocupação um com o outro nos relacionamentos. Assim, sendo o indivíduo egocêntrico, certamente, será difícil que um relacionamento afetivo sobreviva, o que corrobora a ideia de “amor líquido” de Bauman, constatação que observamos, na contemporaneidade, exposta nas mídias.

Além disso, uma das diferenças entre os gêneros masculino e feminino se dá em relação à sexualidade. Em sua obra *A transformação da intimidade* (1993), Giddens fala sobre como o amor, o erotismo e a sexualidade vêm sofrendo mudanças desde o final do século XX, no mundo ocidental. Aborda também a distinção entre a sexualidade feminina e masculina. A primeira separa as mulheres entre “virtuosas” (aquelas que não caem na tentação do sexo) e as “perdidinhas” que, teriam tido relacionamentos sexuais com vários homens.

Já no caso da sexualidade masculina, é visto como normal e aceitável o fato de o homem ter vários relacionamentos sexuais antes do casamento, assegurando-lhes sua saúde física. Além disso, é também aceitável e um fenômeno real o fato de o homem ter envolvimento sexual duplo, mesmo após o casamento, atitude ainda condenável para a mulher. (GIDDENS, 1993, p. 16).

Em relação aos contos de Colasanti analisados nesse estudo, nos deparamos com personagens femininas “virtuosas”, que aceitam de modo passivo e submisso às vontades de seus companheiros, indo até

aquelas que seriam consideradas “perdidas” em sociedades mais conservadoras, pois elas buscam simplesmente obter prazer em suas relações sexuais, sem nenhum vínculo amoroso.

Marlise Matos, em sua obra *Reinvenções do vínculo amoroso* (2000), fala sobre a condição feminina, ressaltando que, na contemporaneidade, as mulheres passaram a exercer um papel diferente na sociedade, conquista esta devido às lutas do feminismo, ao maior acesso da mulher no mercado de trabalho e à escolarização (MATOS, 2000, p. 19). É claro que, na contemporaneidade, homens e mulheres se tornaram individualistas, conforme aponta Lipovetsky (2013).

Sendo assim, da mesma forma que pode-se observar, nesse capítulo de contextualização teórica, notamos as mudanças históricas em relação aos relacionamentos entre homens e mulheres e aos papéis desempenhados por esses dois gêneros nos contos de Marina Colasanti.

A nossa análise faz um recorte na produção literária da escritora, agrupando contos nos quais a autora aborda o relacionamento entre homens e mulheres pautado no domínio masculino patriarcal, o que gera uma grande insatisfação nas personagens femininas, levando-as a um final “infeliz”, passando por aqueles relacionamentos problemáticos, em que as mulheres desejam se livrar, mas, devido às imposições sociais, ainda não conseguem essa libertação, até chegarmos àquelas mulheres totalmente independentes em que, sobretudo, a questão da sexualidade deixa de ser um tabu, um pecado e elas agem como decididas e dominadoras em seus relacionamentos com os homens.

2 APRISIONADAS NAS AMARRAS DO PATRIARCADO

Após o estudo e a reflexão acerca de algumas contextualizações teóricas sobre o relacionamento entre homens e mulheres, sobretudo, nos âmbitos histórico e sociológico, partimo-nos para os capítulos de análises literárias de alguns contos de Marina Colasanti, verificando como o tema da relação entre homens e mulheres faz-se presente na obra literária da autora.

Os contos que compõem o *corpus* deste primeiro capítulo analítico representam relacionamentos entre homens e mulheres, nos quais há a presença do ciúme, da agressão e do desprezo do homem em relação à mulher, ou seja, aspectos negativos que se apresentam nos relacionamentos e que levam a um desfecho, muitas vezes, infeliz para as mulheres.

Essa temática é encontrada tanto em relacionamentos entre o marido e a esposa e o companheiro e a companheira, quanto nas relações entre pais e filhas. Neles, a opinião e os sentimentos femininos parecem não ter nenhuma importância para os homens, que os ignoram ou desprezam.

O relacionamento entre o esposo e a mulher (ou companheiro e companheira) retratado nos contos de Colasanti é baseado em uma relação hierárquica, em que os homens se apresentam como dominadores, agressivos e autoritários e causam dor e sofrimento às personagens femininas. Estas, de modo passivo e submisso, aceitam essa condição e não encontram forças para lutar contra o poder hegemônico masculino.

Na história da sociedade brasileira, pautada no sistema patriarcal, homem é o detentor do poder e quem dá as ordens, enquanto que à mulher cabe à passividade e à resignação (FREYRE, 1996; ROCHA-COUTINHO, 1994). Ademais, lembremo-nos que, para a teoria feminista, o patriarcalismo significa ainda mais que isso. Segundo Bonnici (2007), ele representa o “[...] controle e a **repressão** da mulher pela sociedade masculina e parece constituir a forma histórica mais importante da divisão e **opressão social**” (p. 198 – grifo

do autor). Essa representação de papel ideal feminino como passiva e submissa vai ter mudanças mais significativas, na sociedade brasileira, a partir, sobretudo, da segunda metade do século XX, principalmente, após as conquistas do Feminismo.

Desta forma, os contos analisados nesta parte do trabalho abordam relacionamentos que se associam com aqueles expressos nos estudos de Del Priore (2011), nos quais “Os maridos deviam se mostrar dominadores, voluntariosos no exercício da vontade patriarcal, insensíveis e egoístas. As mulheres, por sua vez, apresentavam-se como fiéis, submissas, recolhidas”.

Já as filhas, em suas relações com os pais (os homens), sofrem ainda uma dupla marginalização e opressão, ou seja, a de serem filhas, devendo sempre obediência ao pai e, a de serem mulheres, que precisam ser submissas, passivas e inferiorizadas.

Essas situações, que levam insatisfação e infelicidade às mulheres, são evidenciadas e analisadas nos três subcapítulos que se seguem, divididos conforme suas temáticas.

2.1 “PORÉM IGUALMENTE” E “UMA QUESTÃO DE EDUCAÇÃO”: A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER E A MORTE FEMININA

Os dois contos que são analisados neste subcapítulo abordam relacionamentos em que as mulheres têm suas identidades anuladas e suas vozes caladas pelo autoritarismo, pela agressividade e violência masculinos. São baseados em atitudes patriarcais, que têm como centro e autoridade a figura do homem, destinando às mulheres comportamentos de subordinação e inferioridade.

Ademais, esses contos estão repletos de violência física contra a mulher, também chamada por Soares (1999) de “violência conjugal”, por Bonnici (2007) de “violência doméstica” e incluída, por Saffioti (2001) na chamada “violência de gênero”. Essa última afirma que, historicamente, “os homens estão, permanentemente, autorizados a realizar seu projeto de dominação-exploração das mulheres, mesmo

que, para isto, precisem utilizar-se de sua força física” (SAFFIOTI, 2001, p. 121).

O primeiro objeto de estudo é o pequeno conto “Porém igualmente”³, publicado, inicialmente, em 1975, na obra *Zooológico*⁴ e, posteriormente, republicado em *Um espinho de marfim & outras histórias* (1999). Narra a história da personagem D. Eulália, que vivia, com o marido, um relacionamento marcado pela violência, repleto de agressões cometidas pelo esposo.

É uma santa. Diziam os vizinhos. E D. Eulália apanhando.
É um anjo. Diziam os parentes. E D. Eulália sangrando.
Porém igualmente se surpreenderam na noite em que,
mais bêbado que de costume, o marido, depois de surrá-la,
jogou-a pela janela, e D. Eulália rompeu em asas o
vôo de sua trajetória (COLASANTI, 1975, p. 70).

O conto se inicia com afirmações que, aparentemente, são contraditórias. Isso porque D. Eulália “é uma santa”, mas “apanha”. “É um anjo”, porém, “sangra”. Os substantivos “santa” e “anjo” que, neste contexto, qualificam a personagem, associam-se a seres religiosos, envoltos à bondade. Apesar disso, mesmo sendo caracterizada pelos vizinhos e parentes de um modo positivo, D. Eulália era constantemente violentada pelo marido.

A continuidade das agressões que ela sofria pode ser representada pela repetição de palavras nas duas primeiras linhas do conto: “É uma santa. Diziam os vizinhos. E D. Eulália apanhando”; e, “É uma santa. Diziam os parentes. E D. Eulália sangrando”; além da presença dos verbos no gerúndio: “apanhando” e “sangrando”, que nos remete a ideia de uma ação contínua. Ademais, a própria construção sintática do conto demonstra a rotina de D. Eulália, usando a anáfora:

³ Este conto foi também analisado em nossa Dissertação de Mestrado (2011), contudo, não sob a ótica do relacionamento entre homem e mulher, nossa proposta nesta tese, mas, analisamos a temática da violência contra a mulher. Fez-se necessário que ele estivesse presente aqui, pois trata-se de um dos contos mais antigos da escritora que aborda, também, a temática da relação masculina e feminina.

⁴ *Zooológico* (1975) é considerada a primeira obra literária de Colasanti. Apesar de nela estar presente, principalmente, uma visão do homem em seus aspectos animalescos, neste conto, aborda-se o assassinato de uma mulher, cometido pelo companheiro dela.

“É uma...” , “Diziam os...” e “E D. Eulália...”, recurso estilístico usado para dar ênfase ao termo repetido.

Os outros, isto é, os vizinhos e os parentes viam a infeliz situação da personagem. Porém, a verdade vista por eles, que caracterizavam D. Eulália como “santa” e “anjo”, não é compartilhada pelo marido, que mantinha, com a companheira, uma relação agressiva e cruel. E, apesar de toda a violência que ela sofria, ninguém age para tentar ajudá-la. A sociedade se coloca distante, mesmo presenciando o sofrimento da mulher. É como se D. Eulália estivesse isolada dessa sociedade, como se estivesse invisível.

O fato de vizinhos e parentes não interferirem é algo que está “enraizado” histórica e culturalmente na sociedade e é “justificado” pela própria História medieval, época na qual a “surra conjugal” era permitida e, de certa forma, aceita como um direito do marido (MACEDO, 1999). Da mesma forma, Therborn afirma que, no início do século XX, “O espancamento da esposa permanecia legítimo na maior parte do mundo” (2006, p. 110), corroborando os estudos de Soares que evidenciam que “Durante séculos, em nossa sociedade, o direito de um homem castigar sua mulher estava assegurado pela lei e legitimado culturalmente” (1999, p. 25). Isso significa que a passividade dos vizinhos e parentes que nada faziam, embora soubessem de toda a violência sofrida por D. Eulália, se enquadra dentro dessa cultura, se mostrando conivente a ela.

Quando a sociedade patriarcal coloca um ser como centro, conseqüentemente, os outros ficam à margem. Nesse sentido, a relação de poder, entendida aqui, conforme o conceito de Foucault (1999), como uma prática social constituída historicamente, é exercida pelo homem, o opressor, e a mulher, D. Eulália, torna-se a oprimida.

Em seus estudos Bourdieu (2010) afirma que, durante muito tempo, na sociedade, o espaço público, de liberdade e descobertas pertencia ao homem e, à mulher, somente o espaço privado. Nesse sentido, no conto, o ambiente doméstico (privado) assemelha-se a uma prisão, pois é como se D. Eulália, trancafiada nele, não pudesse ou não

conseguisse se livrar. Presa nesse ambiente que, pensando no óbvio, deveria ser acolhedora e acolhedora, a mulher torna-se uma presa fácil às agressões do homem.

Na sociedade brasileira, contexto no qual a literatura de Colasanti se insere, Safiotti explica que a “execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência” (SAFIOTTI, 2001, p. 115). Para corroborar esta ideia, Beauvoir (1980), tentando entender o porquê das diferenças de gênero, percebeu que a mulher era sempre vista como o “Outro”, como um ser secundário. O tratamento cruel que D. Eulália recebia do marido faz-nos concluir que esta seria a concepção que o homem tinha da esposa, ou seja, a que ela seria um ser secundário, inferiorizada quando comparada a ele.

No conto, observa-se que quem age é o marido, enquanto que a mulher demonstra passividade e submissão, o que é comprovado pelos verbos “surrá-la” e “jogou-a”. O verbo “surrar” tem um significado mais forte do que “bater”, por exemplo, ou seja, trata-se de uma ação denotativamente muito agressiva.

Há uma crescente gradação semântica nas ações sofridas por D. Eulália: “apanhar”, “sangrar”, “surrar”, “jogar pela janela”, até a representação de sua morte, com a expressão “romper em asas o vôo de sua trajetória”. Esta última expressão faz-nos associar o pequeno conto ao título da obra na qual, originalmente, ele encontra-se inserido: *Zoológico*. A junção do prefixo “zoo” (animal) com a palavra “ilógico” associa seu significado ao conto analisado. Quem “rompe em asas o vôo” é D. Eulália, porém, quem age de modo feroz, como um animal irracional é o marido, ao assassinar a esposa.

Os substantivos “asas” e “vôos” associam-se, semanticamente, a pássaros. “O vôo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o céu e a terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 687). As “asas” do “vôo de sua trajetória” podem se relacionar às palavras “santa” e “anjo”, seres que, religiosamente, exprimem e praticam o bem e, por isso, não merecem

nada de ruim. As “asas” são “[...] símbolo do alçar voo, isto é, do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito -, de passagem ao corpo sutil” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 90). Sendo assim, o voo representa, metaforicamente, a morte de D. Eulália, a passagem religiosa entre a terra e o céu. Após a morte, ela poderá talvez, ironicamente, “voar” como um anjo.

Nota-se que, ao cometer o assassinato da mulher, o homem estava “mais bêbado que de costume”, expressão que indica a embriaguez frequente, condição que, como mostra Soares em *Mulheres Invisíveis: violência conjugal e novas políticas de segurança* (1999), no Brasil, a bebida pode ser considerada a primeira causa ou origem da violência praticada por homens em relação às mulheres.

Observa-se no conto que D. Eulália não agia; neste relacionamento, ela demonstrava sempre passividade. O único verbo destinado a ela está no final do conto, quando “rompe em asas o vôo de sua trajetória”, entretanto, o “romper” não foi uma ação determinada por ela, uma vez que a personagem não teve escolha, já que essa ação foi provocada pelo marido.

O irônico é que as outras pessoas (vizinhos, parentes) “porém igualmente se surpreenderam” com a morte dela, mesmo que este fosse um desfecho óbvio. A conjunção adversativa “Porém” contraria aquilo que se esperava, visto que, sendo ela caracterizada como “santa” e “anjo”, palavras relacionadas à benevolência, ela não deveria “apanhar” e sangrar” e, muito menos, ser assassinada. Além disso, o uso desta conjunção adversativa remete ao fato de que, por mais que a mulher apanhasse e sofresse, os outros não esperavam que isso a levasse a ser morta.

Aliás, a ironia encontra-se presente também no significado do nome da protagonista “Eulália” que, conforme o *Dicionário de Nomes Próprios*, significa “aquela que fala bem”, “eloquente”. Ora, sabe-se que esta característica vai de encontro às atitudes de D. Eulália, sempre passiva, submissa e de voz silenciada. Este é um dos poucos contos de

Colasanti em que a personagem tem nome. Conforme este mesmo dicionário, Eulália também é o nome de uma santa espanhola, nascida no século III. Desta forma, a associação da protagonista com Santa Eulália teria mais sentido, visto que a personagem também foi chamada de “santa”.

Conforme estudos de Soares (1999) e Saffioti (2001) sobre a violência contra a mulher, há muitas mulheres que foram vítimas de agressão e assassinato, assim como a protagonista D. Eulália que, sempre passiva e submissa ao marido, foi morta por ele, por não ter, em nenhum momento do conto, agido. É como se a personagem não tivesse forças para lutar ou acreditasse que, exercendo os papéis de mulher e esposa, não tivesse o direito de se rebelar contra as ações violentas do marido pois, como afirma Rocha-Coutinho (1994), em muitas sociedades, inclusive a brasileira, os homens detinham autoridade sobre as mulheres, “[...] possuindo direitos culturalmente legitimados para exercer sua opressão sobre elas”. (p. 19). Por isso, não há ação nos vizinhos, nos parentes e até mesmo em D. Eulália, pois inserem-se nessa cultura patriarcal.

A literatura, muitas vezes, traz as representações dos dramas vividos na sociedade real. Nesse sentido, o pequeno conto nos leva à reflexão acerca dos assassinatos de mulheres cometidos pelos próprios companheiros, situação ainda comum no cenário brasileiro e que levou à criação da Lei “Maria da Penha”, em 2006, como uma tentativa de coerção a este tipo crime, chamado de “violência doméstica”, ou seja, agressões praticadas dentro de casa, no âmbito familiar.

Os estudos de Soares (1999) acerca da violência conjugal relatam que um dos motivos para que a mulher violentada não abandone o relacionamento dela com o companheiro é “a esperança de que o marido mude o comportamento”. Ou seja, para muitas mulheres há a crença de que o esposo mude seus comportamentos de forma positiva, que melhore o modo de agir e de tratar a esposa. Mas, assim como relatado em Soares (1999), neste conto, D. Eulália também poderia ter se mantido nesse relacionamento agressivo devido à

esperança de que as atitudes do companheiro melhorassem. Entretanto, os comportamentos do homem gradativamente vão piorando, até a ação máxima de exterminar a mulher.

A temática do assassinato feminino, cometido pelo companheiro, encontra-se presente também em “Uma questão de educação”, conto que foi publicado na obra *Contos de Amor Rasgados*, de 1986. É também um conto bem pequeno, porém, reflete com intensidade um relacionamento arruinado pela brutalidade de um assassinato cometido pelo marido, devido a uma suposta traição por parte da esposa.

“Viu sua mulher conversando no portão com o amante. Não teve dúvidas. Quando ela entrou, decapitou-a com o machado” (COLASANTI, 1986, p. 205).

No final do século XX, Marina Colasanti, em sua obra *Mulher daqui para frente* (1981) já refletia e escrevia sobre o assassinato de mulheres cometidos pelos próprios companheiros delas. De acordo com a autora, “[...] o assassinato transforma-se em *crime passionnal*. A paixão, que tudo transforma e alucina [...] excedeu-se mais uma vez. O homem já não é culpado de matar. É culpado de muito amar” (COLASANTI, 1981, p. 50 – grifo da autora).

Ou seja, diante de uma sociedade ainda presa às atitudes patriarcais, nas quais o gênero masculino detém o poder, muitas vezes, o homem, de assassino, passa a ser uma espécie de vítima pois, emocional e psicologicamente perturbado, tomado pela paixão e pelo ciúme, perde a razão e age, impulsivamente, por sofrer devido a uma suposta traição. Continuando esta reflexão, Colasanti afirma que, geralmente, a culpa de um crime recaía sobre a mulher: “Foi ela, sem dúvida, quem, com seu comportamento, exasperou o homem. Foi ela quem, de provocação em provocação, o levou à *perda momentânea da razão*” (COLASANTI, 1981, p. 50 – grifo da autora), ou seja, novamente o homem é redimido por seus atos brutais e, a mulher, torna-se a motivadora do crime masculino.

Nesse sentido, Rosiska Darcy de Oliveira (1999) afirma que: “No imaginário masculino, as mulheres, percebidas não só como diferentes mas, sobretudo, como inferiores, ocupam [...] o lugar de ‘metade perigosa da sociedade’” (p. 30), pois seriam elas, as mulheres, as responsáveis por abalar a ordem preestabelecida, já que eram consideradas seres mais frágeis e, por isso, mais suscetíveis às tentações. Da mesma forma, os estudos de Del Priore ratificam essa ideia de mulher perigosa, pois, para a autora,

A mulher, perigosa por sua beleza e sexualidade, inspirava toda sorte de preocupações dos pregadores católicos. Não foram poucos os que fustigaram o corpo feminino, associando-o a um instrumento do pecado e das forças diabólicas que ele representava na teologia cristã (2011, [s.p.]).

O conto analisado demonstra que o homem tem uma relação insegura, de desconfiança e de ciúme da esposa. Curioso e, até mesmo irônico, o fato de a mulher ter tanta audácia, a tal ponto de conversar com o amante no portão de sua própria casa, mesmo estando o marido dentro dela. Isso leva o leitor a desconfiar se realmente a pessoa com quem ela estava conversando era mesmo o amante dela. Isso porque a expressão “Não teve dúvidas”, posicionada, habilidosamente, no meio de dois outros períodos, poderia relacionar-se a dois fatos.

Primeiro, que o marido não teve dúvidas de que era o amante quem estava no portão e, segundo, que ele não teve dúvidas do que faria, ou seja, de que mataria a esposa. Aqui, o homem desconfia da mulher, mas não dá nenhuma chance para que ela possa se explicar ou se defender. Abruptamente, ele a mata.

O local do assassinato foi dentro da casa, ou seja, o “espaço privado” que, historicamente, era “reservado à mulher” (OLIVEIRA, 1999). Assim como no conto anterior, o ambiente doméstico, aqui, não representou o lugar de segurança da mulher. Pelo contrário, tornou-se o local adequado para o crime, longe dos olhos dos outros.

A decapitação, talvez, seja uma das formas mais violentas de assassinato, pois é um ato que, sendo certo, não dá nenhuma

chance de sobrevivência à vítima. A cabeça “[...] abrange a autoridade de governar, ordenar, instruir” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 151). Sendo assim, cortando a cabeça da mulher, o ato poderia simbolizar também um desejo do homem de que a esposa jamais pudesse sentir a vontade de “governar”, ou seja, de constituir-se como a autoridade dentro do relacionamento entre eles, o que poderia ser uma ameaça, desta forma, a sua soberania masculina.

Além disso, o objeto usado para cometer o crime, ou seja, o machado “[...] pode ser símbolo da cólera, de destruição” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 576). Realmente, a ação do homem contra a esposa foi provocada pela raiva, pela desconfiança e pelo ciúme.

Na obra *E por falar em amor* (1984), Colasanti também reflete sobre o ciúme masculino, evidenciando que, na sociedade brasileira, há a crença de que “[...] ao ter ciúme, um homem está defendendo um direito sagrado de posse, não apenas do corpo alheio, mas de sua própria honra que naquele corpo habita” (COLASANTI, 1985, p.198). Ou seja, essa “honra masculina” que habita o corpo feminino faz com que o homem acredite ser aquele corpo seu. Corroborando essa ideia, Soares (1999) afirma que “Os maridos violentos tendem a ser excessivamente ciumentos e a monitorar os movimentos e a cercar a autonomia das mulheres” (p. 149).

Após decapitar a esposa, há uma ação repugnante do homem, que poderia causar estranheza e até mesmo asco em alguns leitores: “Depois recolheu a cabeça e, antes que todo o sangue escapasse pelo pescoço troncado, jogou-a na panela. Picou a cebola, os temperos, acrescentou água, e começou a cozinhar a grande sopa” (COLASANTI, 1986, p. 205).

Em uma espécie de ritual canibalístico, o marido cozinha a cabeça da própria esposa. A gradação das ações do homem de “picar a cebola e os temperos”, “acrescentar água” e “cozinhar” parecem demonstrar calma e naturalidade no ato.

Além disso, o fato de não querer que todo o sangue escorresse também é bastante significativo, pois o ato de comer a

carne e beber o sangue remete-nos ao que Magalhães *et al* afirmam: “[...] beber o sangue de outra pessoa era identificado como a remoção e a possessão da alma e, ainda, a concepção de que por o corpo de alguém no seu próprio corpo significava obter mais vida” (2012, p. 231). Desta forma, isso poderia significar que, além de ter matado a esposa, decapitando-a com um machado, há no homem uma espécie de necessidade de extrair tudo o que ainda pudesse restar da mulher, sugando-lhe até mesmo a alma e, tornando-se, assim, mais forte e viril. “Pronta, porém, não conseguiu comê-la. Ânias de vômito trancaram-lhe a garganta diante do prato macabro. Nunca, desde pequeno, suportava a visão de cabelos na comida” (COLASANTI, 1986, p. 205).

A conjunção adversativa “porém” indica que algo não ocorrerá conforme o que se pretendia. O homem não consegue comer a cabeça da esposa, já que ele sente “ânias de vômito”, fato que indica repugnância diante do “prato macabro”. Colasanti utiliza-se da ironia no desfecho do conto, já que o homem não sente asco pelo fato em si, pela sopa ter sido preparada com a cabeça da mulher, mas sim “dos cabelos na comida”. Nesse sentido, a autora representa, de forma irônica, algo tão sério e grave, no caso, o assassinado de uma mulher, que, no conto, se desfaz em futilidades, provavelmente para demonstrar a própria frieza do homem diante de sua ação brutal.

Sendo assim, ironicamente, o título “Uma questão de educação”, refere-se ao fato de o homem “não suportar a visão de cabelos na comida”, o que é reforçado pelo advérbio de frequência “nunca”. Ou seja, o título remete ao fato mais importante, mais significativo para o homem, isto é, a repugnância ao ver cabelo na comida. Desta forma, fica evidente que, para ele, o assassinato torna-se algo secundário, de pouca importância.

Nesse sentido, a atitude assassina do homem em relação à esposa aponta para um aspecto da condição feminina e da violência contra a mulher, pois, como mostra Touraine,

[...] vivemos num sentimento de que a violência contra as mulheres aumenta sempre mais. Em parte, esta é uma ilusão produzida pelo fato de os crimes e delitos serem hoje, mais do que no passado, mais facilmente denunciados, julgados e punidos. Mas ainda avaliamos muito mal a amplitude das violências contra as mulheres, em particular as **violências conjugais** (TOURAINÉ, 2010, p. 19 – grifo nosso).

Assim como em “Porém, igualmente” (1975) há a representação de um relacionamento pautado pela violência e agressividade masculinas. Mais uma vez, a vida de uma mulher é tirada, suas atitudes anuladas e, sua voz, que já era escassa diante de uma sociedade histórica e culturalmente atrelada aos valores patriarcais, agora é silenciada.

Nesses dois contos, a violência praticada pelo homem é tão grande que leva à morte daquela que não corresponde às suas vontades. Já não basta a História feminina de opressão e de preconceitos, pois, ainda assim, mesmo a mulher sendo passiva e submissa, faz-se necessário o seu extermínio.

2.2 “DE UM CERTO TOM AZULADO”: MULHERES APRISIONADAS

O conto “De um certo tom azulado” publicado em 1986, na obra *Contos de Amor Rasgados*, é bem conciso. Narra a história de uma mulher que se casou com um viúvo e aborda o relacionamento que ela tem com ele.

“Casou-se com o viúvo de espessa barba, embora sabendo que antes três esposas haviam morrido. E com ele subiu em dorso de mula até o sombrio castelo” (COLASANTI, 1986, p. 115).

A conjunção concessiva “embora” denota que a mulher fez algo que não se esperava que ela fosse fazer. Isso porque, sabendo que, antes dela, três esposas haviam falecido, isso poderia significar um mau sinal, já que, há uma crendice popular que casar-se com alguém que tenha enviuvado por diversas vezes poderia causar a morte do próximo cônjuge, como se o viúvo carregasse consigo uma espécie de maldição.

Além disso, o adjetivo “sombrio” caracterizando o castelo, ou seja, o local onde ela passaria a morar com o esposo, já anuncia uma espécie de mau agouro. Metaforicamente, o adjetivo “sombrio” denota desgraça, infelicidade, algo fúnebre. Nesse sentido, mais uma vez, o espaço privado, representado, neste conto, pelo castelo, que deveria ser um local seguro e aconchegante, é caracterizado de modo contrário.

Ademais, o próprio animal, usado para o transporte da mulher até a nova residência dela, foge dos padrões convencionais encontrados em outros “contos de fadas” mais tradicionais, nos quais, geralmente, o príncipe cavalga e leva a princesa em um belo e imponente cavalo. Neste conto, a mulher é levada por uma “mula”, animal híbrido e estéril e, muitas vezes, tido como espécie inferior ao cavalo.

Entretanto, mesmo envolta dessas várias superstições, a mulher se casa, provavelmente, desejando ter um relacionamento feliz com o esposo, um “viúvo” de “espessa barba”. Por enquanto, a única característica que temos do homem é em relação à barba dele. A barba é o “símbolo da virilidade [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 120) e, além disso, ela é “espessa”, adjetivo que a evidencia ainda mais, reforçando a masculinidade do homem.

Surge, então, a atitude de proibição, por parte do homem: “Poucos dias haviam passado, quando ele a avisou de que num cômodo jamais deveria entrar. Era o décimo quinto quarto do corredor esquerdo, no terceiro andar” (COLASANTI, 1986, p. 115). Ou seja, em poucos dias de casados, o marido já demonstra autoritarismo, proibindo-a de entrar em um cômodo do castelo, fato reforçado pelo advérbio de tempo “jamais”. Nesse sentido, até mesmo no espaço privado que, como já visto, era o local reservado à mulher e, estando casados agora, também deveria pertencer a ela, há uma proibição. Corroborando essa ideia, Rocha-Coutinho (1994) afirma que o “lugar feminino” de esposa e depois de mãe era centrado no espaço doméstico, onde a mulher torna-se a “dona de casa”. Entretanto, no

conto, a protagonista não é dona nem mesmo de sua residência, pois não podia, por ordens do esposo, transitar livremente por todo o espaço doméstico.

Sem ter uma explicação do marido e, conseqüentemente, sem entender o motivo, a mulher não ousa perguntar o porquê, nem transgredir a ordem, enquanto o esposo estava no castelo. Rocha-Coutinho (1994) afirma que “Poder e autoridade são conceitos que caracterizam [...] as formas de sujeição e os meios através dos quais as decisões são tomadas e executadas” (p. 20). No caso do conto, o poder e a autoridade são exercidos pelo marido e, por isso, diante dele, a mulher deveria ser obediente.

Como mostra Bourdieu (2010) a “dominação masculina” não necessita ser legitimada, pois é, de certa maneira, justificada por meio das diferenças, sobretudo, biológicas, percebidas entre os sexos e é incorporada à mentalidade social. Nesse sentido, os pensamentos dominantes influenciam também os dominados, que acabam por legitimar ainda mais a dominação, como o que ocorre com as próprias mulheres que acabariam, de certa forma, aceitando-os, mesmo que de modo inconsciente. Desta maneira, a personagem do conto aceita a condição imposta pelo marido e não ousa ao menos questioná-lo, desempenhando seu papel de mulher obediente. Em seus estudos, Macedo (1999) afirma que, desde o século XIII, a primeira “virtude” a ser ensinada para uma mulher deveria ser a “obediência”, pois “O sexo frágil [...] foi feito para obedecer” (1999, p. 25).

Provavelmente, temerosa em relação às atitudes do esposo, a mulher só consegue agir às escondidas, ou seja, o desvio da ordem do esposo se dá longe do olhar dominador masculino: “Mas chegando a oportunidade da primeira viagem, despediu-se ela acenando com uma mão, enquanto com a outra apalpava no bolso a chave proibida” (COLASANTI, 1986, p. 115). Muito curiosa e estando o marido fora, a mulher decide tentar descobrir o que poderia haver dentro do “décimo quinto quarto do terceiro andar”.

Batia seu coração, inundando a cabeça de zumbidos. Tremia a mão hesitante empunhando a chave. Nenhum som vinha além da pesada porta de carvalho. Apenas uma fresta de luz escorria junto ao chão. Devagar botou a chave na fechadura. Devagar rodou, ouvindo o estalar de molas e linguetas. E empurrou lentamente, bem lentamente, entrou (COLASANTI, 1986, p. 115-116).

A excitação da personagem, provavelmente, provoca ansiedade também no leitor. O “bater do coração” e as mãos que “tremiam” demonstram nervosismo e insegurança. As ações da mulher são permeadas de delicadeza e cuidado, o que é reforçado pelas palavras “devagar” e “lentamente”, bem como as suas repetições. Afinal, não se sabe o que existe atrás da “pesada porta de carvalho”, que, caracterizada como “pesada”, provavelmente, foi propositalmente construída para ser difícil de abrir. A mulher age, mas, só consegue agir na ausência do marido, a quem ela devia obediência.

Finalmente, a última passagem do conto revela o tão guardado segredo: “No grande quarto, sentadas ao redor da mesa, as três esposas esperavam. Só faltava ela para completar o jogo de buraco” (COLASANTI, 1986, p. 116).

Por fim, o leitor descobre que o homem não era viúvo. Ele mantinha suas três esposas trancadas “no grande quarto”, fazendo expandir, ainda mais, o alcance da dominação e poder masculinos. Como apontam Therborn (2006) e Freyre (2001) a poligamia masculina foi e ainda é uma prática presente hoje em diversos lugares, não fazendo, portanto, parte somente do passado ou dos mundos maravilhosos, como o encontrado no conto.

No Brasil colonial, conforme mostra Freyre (2001), o senhor casado podia ter relacionamentos com várias mulheres, principalmente com as escravas. Da mesma forma, Del Priore (2011) também aponta que a poligamia masculina, mesmo não sendo legitimada, tornou-se uma prática comum no Brasil. No conto, o fato de o homem se dizer “viúvo” faz-nos crer que, possivelmente, a poligamia era proibida, mas, mesmo assim, ele a praticava às escondidas.

Nesse sentido, o conto dialoga com “De Torre em Torre”, publicado, inicialmente em 2005, na obra *23 histórias de um viajante*, e republicado em 2009 na obra *Do seu coração partido*. Nele, o rei, após chegar da batalha, tem algo cochichado em seu ouvido pela velha ama que, desde pequeno, cuidava do jovem rei. Então, ele mandou erguer uma alta torre e, no mais alto quarto, trancou a esposa. Também agindo como se fosse viúvo, a cada vez ele se casava novamente e, após a ama revelar-lhe algo, mandava construir torres e trancar uma a uma, todas as suas esposas.

No conto analisado nessa tese, provavelmente, assim como as três esposas anteriores, a mulher atual também, algum dia, seria trancafiada naquele grande quarto, possivelmente, quando transgredisse a ordem do marido e descobrisse o que havia no cômodo proibido. Isso demonstra que o homem mantinha, com todas as mulheres, um relacionamento no qual o poder e o domínio centralizavam-se na figura masculina.

No desfecho desse conto, Colasanti, ironicamente, brinca com uma situação que, na verdade, é infeliz, no caso, o confinamento das mulheres. “Só faltava ela para completar o jogo de buraco” (COLASANTI, 1986, p. 116). Trancadas, no grande quarto, e sem terem o que fazer, as mulheres planejavam “jogar buraco” como passatempo. Mas, para que o jogo ocorresse, havia a necessidade de mais uma mulher ser aprisionada.

Pode-se notar também que a característica do homem “de barba espessa” e o título do conto “De um certo tom azulado” estabelecem fortes relações de intertextualidade com o conto “Barba Azul”, de Charles Perrault. Nesse tradicional “conto de fadas”, um homem, de barba azul, também já havia desposado outras mulheres, mas, ninguém sabia o que havia ocorrido com elas. Interessado em se casar novamente, ele fazia de tudo para cativar várias moças, inclusive ganhando a confiança das mães e das amigas. Até que, convencida de que a barba não era tão azul assim e que o homem lhe parecia digno, a mais jovem moça decidiu casar-se com ele.

Da mesma forma que no conto de Colasanti, o homem parte em viagem e entrega várias chaves à esposa. Contudo, uma delas jamais poderia ser usada: a que abriria o gabinete do porão, cômodo proibido pelo Barba-Azul. Mas, na ausência do esposo e não se aguentando de tanta curiosidade, a jovem abre o cômodo e se depara com o chão coalhado de sangue e com os corpos das ex esposas, todas mortas pelo Barba-Azul. E, ao ter a desobediência descoberta pelo marido, a jovem também deveria ser morta por ele e ter seu corpo jogado no quarto proibido, junto às outras mulheres. Só não foi assassinada, pois os irmãos dela conseguiram chegar a tempo e matar o Barba-Azul.

Percebe-se que o relacionamento que Barba-Azul mantinha com a esposa parecia sereno, desde que a mulher não transgredisse sua ordem. A partir disso, de marido digno, ele tornava-se assassino. Se levarmos em conta que há relações intertextuais entre “Barba-Azul” e “De certo tom azulado”, o destino das esposas, ainda vivas, poderia ser também trágico. Mas, mesmo não sendo, o fato de manter as esposas escondidas e trancadas em um quarto, já evidencia uma relação de domínio masculino, como se as mulheres fossem seus objetos.

Nesse sentido, há, nesse conto, um diálogo também com a História, que evidencia que as mulheres que ousassem transgredir o poder hegemônico masculino eram castigadas. José Rivair Macedo (1999) já apontava em seus estudos acerca das mulheres na Idade Média que aquelas que desviassem dos padrões de obediência e servidão, aquelas que tinham gostos ou atividades consideradas “estranhas” eram perseguidas e, muitas vezes, exterminadas.

2.3 “SEM NECESSIDADE” E “QUE NADA SE DESPERDICE”: O DESPREZO E O ABANDONO FEMININOS

Nos dois contos analisados neste subcapítulo, há a temática do desprezo masculino em relação à mulher. No primeiro, a mulher ama

o companheiro, mas a atitude do homem diante desse amor é de abandono. No segundo, a mulher sente desejo pelo marido, mas ele o ignora. Essas ideias de desprezo e abandono fazem-nos refletir sobre a própria condição da mulher que, no mundo ocidental, histórica, social e culturalmente, teve suas vontades ignoradas pelas sociedades que se fundamentavam no Patriarcado, nas quais prevaleciam a autoridade e o poder hegemônico masculino.

O pequeno conto “Sem necessidade”, publicado em *Hora de alimentar Serpentes* (2013) é o símbolo máximo da habilidade literária de concisão e brevidade de Colasanti, pois, com apenas duas linhas, está repleto de significado: “Ofertou seu coração ao amado. Que, sem necessidade de transplante, abandonou o presente no fundo de uma gaveta” (COLASANTI, 2013, p. 73).

Sabe-se que o coração tornou-se, na cultura ocidental, o órgão que simboliza os mais puros sentimentos, sobretudo, o amor. Conforme o *Dicionários de Símbolos*, “o Ocidente fez do coração a sede dos sentimentos”. “[...] é, de fato, o centro vital do ser humano, uma vez que responsável pela circulação do sangue [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 280). Isso significa que, ao ofertar seu coração ao outro, ao ser “amado”, há a representação de uma entrega dos sentimentos dela, de seu amor, ou mais ainda, pois, sendo o coração o órgão vital do ser humano, infere-se que a personagem entrega a vida dela ao amado.

Deixemos claro que, ao tratarmos aqui do amor no âmbito ocidental contemporâneo, estamos nos referindo àquele em que há um grande sentimento de bem querer em relação ao outro. E, o “amado” é aquele que é muito querido, que é objeto de amor. Referimo-nos àquele tipo de sentimento o qual Del Priore (2006) chama de “milagre de encantamento” e de “espécie de suntuoso presente”. Para a autora, o amor “[...] é como um choque violento que eletriza, cega, encanta. Deixa-nos perdidos.” Nos referimos, também, à concepção de amor definida por Bauman: “Amar significa abrir-se ao destino, a mais

sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo num amálgama irreversível (2004, p. 11).

Ao oferecer o coração ao amado, a ação da protagonista evidencia-nos que o sentimento de amor que ela nutre pelo homem é muito grande. Entretanto, o amado parece não ter se importado com essa “mais sublime de todas as condições humanas”. Usando a ironia, Colasanti escreve que o homem não necessitava de transplante. Por isso, já que o coração ofertado não teria, para ele, uma utilidade física, surge o ato do abandono.

O verbo “abandonar” é extremamente expressivo, já que remete a ideia de que o coração da mulher não será resgatado, fazendo com que não haja esperança de que ele, em algum dia, aceitará o amor ofertado. As atitudes de desprezo e abandono por parte do homem dialoga com a História das mulheres no contexto ocidental, em sociedades patriarcais, nas quais, conforme Bourdieu (2010), as diferenças, principalmente, as de ordem biológica entre homens e mulheres acabaram tornando-se uma justificativa natural para as diferenças entre os gêneros, diferenças essas construídas socialmente, que reforçam a supremacia do gênero masculino e a dominação do feminino por parte do homem.

Além disso, Alves e Pitanguy (1991), ao estudarem todas as “ondas” do movimento feminista no ocidente, demonstram o longo caminho que as mulheres tiveram que percorrer para que, finalmente, pudessem ter direitos mais igualitários comparados aos homens e saírem da condição de desprezadas e abandonadas. Mas apesar dessas conquistas, a mulher desse conto parece não ser reconhecida pelo companheiro.

No pequeno conto, a palavra “presente”, usada para retomar o termo “coração”, reforça ainda mais a ideia de doação por parte da protagonista, visto que é algo que se dá a alguém para felicitar e agradar. Quando damos um presente a alguma pessoa, desejamos que ela goste e usufrua dele, mas esse fato não ocorre no conto. O ato de doar-se ao homem também associa-se a história da condição e do

papel social femininos que, como aponta Del Priore (2006), por muito tempo, na sociedade brasileira, foi tido como virtude, pois a concepção de mulher ideal associa-se à doação feminina aos cuidados da casa, do marido e dos filhos.

Além disso, é representativo também o lugar onde o coração da mulher foi abandonado: “no fundo de uma gaveta”. Sabe-se que a gaveta é o local onde objetos, geralmente pequenos e não usados frequentemente são guardados. Sendo assim, reforça-se a ideia de que o “coração” doado, assim como demais objetos supérfluos, não tem mesmo valor para o amado. O “fundo” da gaveta intensifica ainda mais a conotação de abandono, já que se trata de um lugar onde as coisas ficam bem escondidas e na escuridão, fato que, figurativamente, representa a tristeza e a melancolia proporcionada pelo abandono.

Nesse sentido, o pequeno conto, novamente, mantém um diálogo com a própria História das mulheres ocidentais, por muito tempo, marcada pela “inferiorização”, em um universo demarcado pelo “princípio da separação e da diferença” (OLIVEIRA, 1999), no qual o homem foi tido como superior. O “abandono” do coração, o órgão mais importante para a sobrevivência humana, faz-nos associar à situação de abandono na qual muitas mulheres se submeteram e, certamente, algumas, na contemporaneidade, ainda se submetem.

Há, nesse sentido, a presença da figura central, ou seja, o homem, enquanto que a mulher se encontra à margem. Ela é aquela que, historicamente, doa. Ela doa amor, carinho, cuidados. Conforme Rocha-Coutinho (1999) a mulher é o “ser para os outros”, isto é, aquela que vive para o esposo e os filhos. Consequentemente, o homem é aquele sempre que recebe: recebe o amor e os cuidados da mulher, recebe a submissão e a subserviência dela.

Nota-se que o relacionamento expressado pelo conto é pautado pelo sentimento de amor apenas por parte da personagem feminina, e pelo desprezo por parte do homem. No conto, quando a mulher doa o coração que, como já visto, simboliza a própria vida

feminina, a sua entrega total ao outro, mas que ele não dá importância, metaforicamente, o homem tira a vida da mulher também.

Com apenas duas linhas, observa-se o quanto esse concisíssimo conto é repleto de significados, o que evidencia a habilidade de escrita contística da escritora.

O segundo conto analisado neste subcapítulo, o pequeno “Que nada se desperdice”, presente em *Hora de alimentar serpentes* (2013), expressa o desejo sexual da esposa e o total desprezo do marido em relação a esse desejo.

A mulher que deitada na cama ao lado do marido procura o sono, está imóvel. É nessa imobilidade que o desejo, sem ter sido convocado, lança seu apelo, e se apropria dela lentamente. Sem toque ou gesto que a denuncie, a mulher se acende.

Dessa luz se aproveita o marido para ler um pouco, antes de dormir (COLASANTI, 2013, p. 129).

Neste conto, Colasanti apresenta a sexualidade e o desejo femininos, rompendo barreiras que, secularmente, foram impostas às mulheres, sobretudo, nas sociedades patriarcais. Conforme comenta Macedo (1999), estudioso da mulher na Idade Média, no ato sexual, a mulher não deveria demonstrar prazer e ser recatada, passiva e submissa, ou seja, sempre ficar sob o esposo e esperar pelas atitudes dele, ou seja, a sexualidade feminina estava rodeada de tabus e associada ao pecado. Del Priore (2006) vem a ratificar essa ideia em seus estudos sobre as mulheres brasileiras que também, por muito tempo, deveria relacionar-se sexualmente com o esposo apenas para a procriação, já que o sexo fora dessa finalidade, era considerado pecaminoso, fato reforçado pelas doutrinas católicas.

Nesse sentido, lembremo-nos também que, após a inserção das pílulas anticoncepcionais e as lutas dos movimentos feministas no mundo ocidental, como apontam Duarte (2003) e Alves & Pitanguy (1991) a sexualidade feminina começou, aos poucos, a ser importante e valorizada pelas mulheres, fato reforçado pela expressão “nosso corpo nos pertence” (OLIVEIRA, 1999). Então, contrariando a tradição

conservadora machista patriarcal, Colasanti traz à tona, nesse conto, o desejo sexual feminino.

Esse pequeno conto apresenta-nos uma cena comum do cotidiano: “a mulher [...] deitada na cama ao lado do marido”, “imóvel”. Essa imobilidade demonstra que não há gestos, não há fala. Simplesmente, um homem e uma mulher deitados, lado a lado, sem que um se interagisse com o outro. Certamente, a mulher fica parada esperando ser acometida pelo sono, no entanto, não é ele que apareceu, mas sim o desejo. Afinal, ela estava deitada ao lado do marido e o desejo sexual, provavelmente por ele, surgiu.

A mulher “se acende”, ou seja, no sentido figurado, o verbo significa “inflamar(-se), excitar(-se); exacerbar(-se)” (HOUAISS, 2009), tomada pelo desejo sexual. Nota-se que esse desejo aparece “sem ter sido convocado” e “Sem toque ou gesto”, o que significa que a mulher não precisou ser estimulada pelo marido para senti-lo. Foi o próprio corpo dela que se acendeu, transbordando a sua sexualidade diante de seu “apelo” do corpo dela.

A libertação e satisfação da mulher do conto poderia ocorrer caso o marido, percebendo esse desejo, satisfizesse sexualmente a esposa. Entretanto, ele não se importa com a necessidade sexual da mulher. Não que ele fosse obrigado a isso, mas Colasanti, ironicamente, apresenta-nos um homem que usa a esposa como um abajur, “para ler um pouco, antes de dormir”.

Nesse sentido, a mulher tem seu desejo reprimido, frustrado. Não há indícios nem que, após a leitura, o homem se voltaria a ela, já que a próxima ação dele seria “dormir”, o que demonstra um distanciamento entre o casal, por mais que estivessem deitados, lado a lado, na mesma cama.

Por isso, apesar de a sexualidade feminina ser evidenciada, ela não é satisfeita, continua sendo totalmente ignorada e desprezada pelo homem. Além disso, de forma irônica, o marido usa a esposa para o que lhe convinha, ou seja, para satisfazer a vontade dele que,

naquele momento, era ler. Novamente, é o desejo do homem que prevalece e é a necessidade dele que é satisfeita.

Nesse sentido, o conto nos apresenta a visão da “objetificação⁵” da mulher, já que ela é utilizada pelo esposo, como se fosse um objeto, um abajur. Sendo assim, há também nesse conto a inferiorização da figura feminina.

Ora, esse desprezo do homem diante do desejo da esposa, faz-nos lembrar dos estudos concernentes à sexualidade feminina. Historicamente, o sexo foi considerado um pecado, principalmente para a mulher. Conforme Del Priore (2006) as mulheres deveriam ter “valores ligados à castidade e à pureza, identificadas pelo comportamento recatado e passivo”. Ademais, não poderiam tomar a iniciativa em um relacionamento, pois isso era o papel do homem. As que a faziam eram consideradas “imorais” (DEL PRIORE, 2006).

O desfecho desse pequeno conto fica em aberto, mas permite-nos inferir que a mulher, ainda que desprezada, possivelmente, continuará com o relacionamento com o marido, desempenhando, assim, o seu papel social de esposa.

2.4 “COMO UM COLAR”, “SETE ANOS E MAIS SETE” E “COM CERTEZA TENHO AMOR”: PAIS AUTORITÁRIOS... FILHAS INFELIZES

Os contos estudados nesta parte do trabalho revelam pais egoístas e autoritários, que não consideram os sentimentos e as opiniões de suas filhas. Agem sempre com supremacia e dominação, fazendo com que suas descendentes sofram. Pertencem ao gênero tradicionalmente conhecido como “contos de fadas”, mas que foram definidos, em 2015, pela própria Marina Colasanti, como “histórias maravilhosas”. Conforme entrevista da escritora concebida à Global Editora, trata-se de histórias destinadas para todas as idades, que

⁵ Conforme Bonnici (2007), a objetificação “[...] é a maneira pela qual indivíduos ou grupos de indivíduos tratam os outros como objetos. É a prática própria da ideologia patriarcal [...] de tratar o **outro** [...] como inferior” (p. 192 – grifo do autor).

abordam questões humanas muito profundas, concentradas em enredos fantasiosos, que parecem sonhos e, como nos sonhos, os sentimentos parecem muito reais.

O primeiro conto analisado neste subcapítulo, “Como um colar”, foi publicado na obra *Entre a espada e a rosa* (1992), e narra a história de uma princesa que, desde o dia de seu nascimento, não havia aberto os olhos. Não era cega, mas não sentia a necessidade de enxergar o mundo exterior, pois, tudo o que via atrás das pálpebras fechadas lhe bastava para ser feliz.

É cega, diziam todos, mas cega a Princesa não era. Desde o dia do seu nascimento não havia aberto os olhos. Não porque não pudesse. Apenas porque não sentia necessidade. Pois já no primeiro momento vira tantas coisas por trás das pálpebras fechadas, que nunca lhe ocorrera levantá-las. Era como se a janela dos seus olhos fosse voltada para dentro, e debruçada nessa janela ela passasse seus dias entretida. Mas isso os outros não sabiam (COLASANTI, 1992, p. 38).

E, como nem o rei e nem a rainha sabiam o que se passava “por dentro” da filha, os pais sofriam e buscavam a cura para ela. Assim, ao longo dos primeiros anos de vida da Princesa, os melhores médicos do reino foram chamados para examiná-la e de tudo foi tentado: remédios, pomadas, banhos e poções, entretanto, nada adiantou. Até que desistiram de seu caso, e a Princesa pôde, enfim, viver serenamente.

Para comemorar o aniversário dela, todo ano o Rei lhe dava o mesmo presente: uma preciosa pérola. “_Quando completares quinze anos – dizia cada vez, abraçando-a - , mandarei fazer com elas o mais lindo colar de que jamais se teve notícia” (COLASANTI, 1992, p. 38).

Nessa passagem, o ato de “abraçar” a filha no aniversário dela, faz com que acreditemos que há uma relação de afeto e carinho entre pai e filha, além do fato de o rei sempre presenteá-la com algo valioso, no caso, uma “preciosa” pérola. Por isso, em um primeiro momento do conto, transparece ao leitor um relacionamento sem indícios de uma relação hierárquica, de superioridade masculina.

Além de ser considerada uma joia, a pérola é um símbolo lunar associado à água e à mulher. Ela representa a feminilidade criativa, a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, a transfiguração dos elementos, o termo brilhante da evolução (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009), características positivas que reforçam, ainda mais, o caráter precioso e valioso da pérola.

Todos pensavam em como seria essa belíssima joia, menos a Princesa: “Finda a cerimônia, quando todos já haviam se retirado, a Princesa guardava sua pérola junto às outras, em uma caixa de mogno forrada de cetim. Sem pensar mais nela até o próximo aniversário” (COLASANTI, 1992, p. 39). E foi assim, durante quatorze anos.

Nesse sentido, o fato de não se importar e, nem ao menos pensar na joia já evidencia a personalidade da Princesa que, apesar de pertencer à nobreza, não se atraía a bens materiais.

Em uma manhã de inverno, do ano em que a Princesa faria seu décimo quinto aniversário, ela escuta pancadinhas em sua janela. Ao abri-la, sente uma gentil bicada em suas mãos e penas macias roçavam nelas. Sabia se tratar de uma ave, mas não sabia nomeá-la. Sensibilizada, pensando que seu novo amigo deveria estar com fome e, sem ter alimento apropriado para lhe dar, a Princesa, com alegria lembra-se das pérolas, pega uma delas da caixinha e oferece-a como alimento à ave, que a aceita e vai embora. Então, a Princesa “Sorrindo, fechou a janela” (COLASANTI, 1992, p. 39). O ato de “sorrir” representa a externalidade da alegria que a jovem sentiu, ao ter recebido a visita de um pássaro e ter lhe ajudado.

Gesto esse, que vai se repetindo, por diversas vezes. E a Princesa aguarda sempre com ansiedade e alegria o pássaro amigo que, o leitor sabe se tratar de um pombo. E: “Cada vez levava uma pérola. Cada vez demorava-se mais” (COLASANTI, 1992, p. 40). Presa no castelo, percebe-se que a Princesa é muito solitária. Novamente, vem-nos a ideia do “espaço privado” como uma espécie de enclausuramento, onde a jovem Princesa sentia-se só. Vai encontrar companhia e amizade em um ser inesperado que bica a sua janela. E o

fato de a Princesa aguardá-lo sempre com ansiedade e alegria reforça a ideia de felicidade que a jovem sente ao estar com o pássaro “amigo”.

Contudo, chegou o dia em que a Princesa completaria quinze anos. Como sempre, o Rei lhe presenteia com uma pérola.

“Mas dessa vez, depois de colocá-la na mão da filha, o Rei, em voz alta, pediu-lhe as outras catorze, pois era chegada a hora de mandar o ourives real fazer o colar” (COLASANTI, 1992, p. 40). Esta passagem já carrega indícios do autoritarismo do rei, ao falar com a filha “em voz alta”, mesmo que “pedindo-lhe”. Além disso, novamente encontra-se presente o verbo “mandar”, o que reforça a ideia de poder do pai. Além disso, o próprio fato de ser um “rei” já denota poder, autoridade, uma vez que o monarca governava em nome de Deus, como se tivesse uma espécie de “poder divino”. Nesse sentido, a dominação masculina (BOURDIEU, 2010), ou seja, aquele domínio do homem sobre a mulher, legitimado pela própria sociedade patriarcal, torna-se ainda maior, pois, além de homem, ele era pai e era o rei. Essa ordem patriarcal e régia fará com que a Princesa não saiba o que fazer.

“Fechadas as pálpebras sobre o seu segredo, mentiu pela primeira vez. Que o pai voltasse dali a três dias, pois não lembrava onde tinha guardado a caixa de mogno e, certamente demoraria a achá-la” (COLASANTI, 1992, p. 40). Nessa passagem, nota-se o medo que a princesa sente em relação ao pai. Ela teme que ele fique desapontado ou que brigue com ela e, por isso, “pela primeira vez” em quinze anos, resolve “mentir”.

A atitude da jovem evidencia o tipo de relacionamento que a filha tinha com o pai, envolto ao medo e à insegurança em dizer-lhe a verdade. Assim, notamos a presença da “dominação masculina” que, segundo Bourdieu (2010) encontra-se incrustada na sociedade, em nossos modos de pensar, comportar, sentir, falar etc., fazendo com que a reprodução da ordem social masculina hegemônica seja mantida e legitimada.

No conto, o pai/rei aceitou o pedido da filha não por outro motivo a não ser pelas limitações visuais da moça. E, “Assim que ficou sozinha, a Princesa abriu a janela. Mas de nada adiantou chamar. De nada adiantou bater palmas. Nenhum farfalhar de voo amarfanhou o silêncio” (COLASANTI, 1992, p. 40). Da mesma maneira que no início do conto, a solidão torna-se presente, pois o único amigo que a Princesa tinha não atendeu ao seu chamado persistente.

E, do mesmo modo que a princesa de “Entre a espada e a rosa” (1992), conto analisado no próximo capítulo, a atitude da jovem, diante do desespero e medo do pai, é chorar. E, percorrendo o peitoril de mármore com as mãos, foram suas próprias lágrimas congeladas que, sem perceber, encontrou e colocou na caixa para entregar ao pai, pensando que pudessem ser as pérolas.

Mas quando, dali a três dias, o Rei recebeu a caixa, nela não encontrou nada além de uma pocinha d’água encharcando o cetim. Onde estavam as pérolas? À beira da fúria, o pai exigia explicações. E a Princesa não teve outro recurso senão contar-lhe como havia recebido a visita de uma ave, como esta arrulhava no frio e como, para matar sua fome, lhe tinha dado, um por um, todos os grãos (COLASANTI, 1992, p. 40).

Enquanto que, no início do conto, a relação autoritária do pai parecia ainda sutil, expressa por uma “violência simbólica” (BOURDIEU, 2010), ou seja, ainda quase que imperceptível, na passagem acima, nota-se uma agressividade maior, o que pode ser comprovado pela expressão “à beira da fúria” e pelo verbo “exigia”. Ademais, o fato de a Princesa não ter “outro recurso senão contar-lhe” a verdade, demonstra, mais uma vez, a atitude temerosa que a filha tinha em relação ao pai, evidenciando uma relação hierárquica.

Então ela não sabia o valor daqueles grãos?!, vociferou o Rei, sem mais conter a indignação. E, nem bem havia saído dos seus aposentos, já aos brados chamava o Ministro, exigindo que os arqueiros reais caçassem o pombo. Daria um prêmio a quem lhe trouxesse as catorze pérolas (COLASANTI, 1992, p. 40).

Nesse momento, o rei continua expressando a ira dele diante do fato, e exprime, novamente, seu autoritarismo e agressividade, o que pode ser comprovado pelos verbos “vociferou” e “exigindo”, além da expressão “aos brados”, demonstrando também, na fala, seu caráter agressivo.

Legitimando sua tripla autoridade, ou seja, a de homem, pai e rei, não se preocupa em tentar compreender o porquê daquela atitude da filha. Importa-se, apenas, com o valor econômico e precioso das pérolas. Está posto, nesse sentido, um relacionamento pautado na “disciplina rígida” e na “obediência imediata”, pois os pais “Utilizam modos mais agressivos na resolução de conflitos e exibem menos comportamentos carinhosos e afetivos na interação com seus filhos” (SCRIPTORI, 2007, p. 171).

Como já visto, a agressividade do pai em relação à Princesa não ocorre por meio de violência física, porém, existe aí uma violência “simbólica” (BOURDIEU, 2010), ou seja, sem coação física, mas que causa danos morais e psicológicos em que a sofre.

Nota-se que, o título de “Princesa”, neste caso, não representa que ela seja superior, ou que tenha algum poder em relação à própria vida. Ela poderia até ser considerada “superior” quando comparada a outras mulheres, mas não em relação a um homem, sobretudo seu pai, o rei, o senhor supremo.

E é somente nesse momento de revolta paterna, que a Princesa descobre o nome do amigo: um pombo! De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, o “pombo é tido, em geral, como um ingênuo, mas, mais poeticamente, é um símbolo do amor. A doçura de seus costumes contribui para explicar essas duas interpretações” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 729). Além disso, no Catolicismo, o pombo representa a paz, trazida pelo espírito santo de Deus. Ou seja, a simbologia em torno do pombo é sempre muito positiva.

Entretanto, as qualidades do pássaro que, no conto, tinha uma relação de amizade com a Princesa, não se tornam motivo para que o

rei desista de mandar matá-lo. Ao ter seus sentimentos e opiniões totalmente ignorados pelo pai, o conto dialoga com a história das mulheres no ocidente, em sociedades baseadas no sistema patriarcal. Nelas, desde a Idade Média, conforme aponta Macedo (1999), a mulher era vista como “naturalmente inferior” ao homem e, por isso, as opiniões delas não eram consideradas, fato que ocorre nesse conto.

O desejo do rei em ter as pérolas de volta é tão grande que, para garantir ainda mais certeza de que matariam a ave e recuperassem-nas, ele oferece “um prêmio” a quem o fizer, estimulando, desta forma, todos da corte.

Sendo assim, estando o amigo em perigo, pela primeira vez após quinze anos, a Princesa percebeu que era preciso olhar, para procurar pelo pássaro e tentar salvá-lo. Envolveu-se em um xale branco de lã e caminhou, chamando pelo amigo, até chegar em um bosque. “E eis que, entre o negro e o branco, um belo pombo cinzento veio voando para pousar em sua mão estendida” (COLASANTI, 1992, p. 41). Nesse momento, de passiva e submissa, a jovem, pela primeira vez, torna-se ativa, agindo em defesa do amigo. A atitude da moça em agir contra a vontade masculina faz-nos lembrar de tantas mulheres que, ao longo dos movimentos feministas, engendraram a luta contra as desigualdades entre os gêneros, conforme apontam Alves e Pitanguy (1991) e Duarte (2003). Observa-se, no conto, que a ave facilmente reconhece a Princesa e demonstra não a temer, pousando na mão da jovem, ato que reforça a docilidade da ave e o vínculo de amizade entre eles.

Finalmente, a Princesa encontrou o pássaro amigo. Porém, não houve tempo de fazer mais nada: um arqueiro, que estava escondido ao longe, atrás de um tronco, não viu a silhueta da Princesa que, usando um xale branco, se confundia com a neve, e acertou uma flecha no pombo, certamente, interessado no “prêmio” que receberia do rei:

“Um estremecimento, um voar de penas e sangue, um rasgar de carnes. Varado o corpo cinzento, nem assim se aplacou a fome da

ponta de ferro. Que avançou ainda. Indo cravar-se no coração da Princesa” (COLASANTI, 1992, p. 41). Dentre os vários significados, a flecha “É símbolo, igualmente, do dente, do dardo e da ponta afiada que voa para surpreender, ao longe, sua vítima” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 435). A “fome” da flecha era tanta que, após atravessar o corpo da ave, “crava” no coração da Princesa, justo no órgão vital para a sobrevivência.

E o desfecho do pequeno conto, que representa a morte do pombo e da Princesa, é repleto de lirismo:

Batem no vento os negros galhos. Caída sobre a neve, desfeito o casulo do xale, a Princesa fecha lentamente os olhos que havia demorado tanto para abrir. Mas ferida no peito do pombo rola uma pérola, depois outra, outra mais. Catorze pérolas escorrem como gotas sobre o alvo colo da Princesa. E preciosas se aninham ao redor do pescoço. Como um colar (COLASANTI, 1992, p. 41).

O “vento” nos “negros galhos” parece anunciar o ato fúnebre. Para tentar salvar o pombo amigo, a Princesa acaba se sacrificando. Nesse sentido, é como se fosse a morte do herói, que se sacrifica pelo outro. Em um ensaio chamado “Por que nos perguntam se existimos” (1997) Colasanti reflete sobre a condição da heroína. Para a autora, “A heroína não é aquela que transgride, mas aquela que dentro da norma se supera, enaltecendo a norma” (p. 41).

A superação da Princesa é evidenciada a partir do momento em que, mesmo sem nunca ter olhado, ela olhou, sem nunca ter saído do castelo, ela saiu, sem nunca ter enfrentado a vontade paterna, ela enfrentou, atitudes com o único intuito de salvar a ave amiga que, assim como ela foi, estava prestes a ser tornar vítima da ambição do pai dela, o rei. Essa passagem do conto, faz-nos lembrar da História, em momentos nos quais algumas mulheres que subverteram os papéis femininos socialmente construídos foram punidas e até mesmo mortas por transgredirem as ordens patriarcais, conforme os estudos de Macedo (1999).

Finalmente, o colar que todos, sobretudo, o pai dela, o rei, tanto esperavam, surge “ao redor do pescoço”, no corpo já morto da Princesa. Como já visto, a pérola é carregada de simbologia. De modo geral, ela está associada “à água e à mulher”. Mas, também “Ela simboliza a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, a transfiguração dos elementos [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 711-712), o que poderia simbolizar a própria morte da jovem. As pérolas, ao saírem do peito do pombo, vão ao encontro da Princesa, figura feminina que elas representam e o conto termina resgatando seu próprio título, ou seja, “como um colar”.

Nesse sentido, nota-se que, mesmo após a morte da Princesa, a vontade do pai, o rei, se realiza, já que o que ele tanto queria eram as pérolas. A supremacia e o domínio masculinos prevalecem, mesmo depois da morte da jovem. Esse desfecho reforça a soberania do homem que, durante muito tempo, prevaleceu em sociedades patriarcais.

O segundo conto maravilhoso, o pequeno “Sete anos e mais sete” foi publicado, inicialmente, na obra *Uma Ideia Toda Azul*, de 1979 e, posteriormente, na coletânea *Mais de 100 Histórias Maravilhosas* (2015).

Ele aborda a possessão e o ciúme do rei relação à princesa, a única filha dele. O relacionamento entre pai e filha parecia ir bem, eles se gostavam muito, até que um dia um príncipe apareceu e mexeu, profundamente, com os sentimentos da princesa. “A princesa também gostava muito do pai, mais do que de qualquer outro, até o dia em que chegou o príncipe. Aí ela gostou do príncipe mais do que qualquer outro” (COLASANTI, 2015, p. 31). Observa-se que, no início do conto, o relacionamento entre pai e filha parece ser pautado no afeto e no amor, em uma relação de sentimentos recíprocos.

Entretanto, a partir do momento da chegada do príncipe, o rei, enciumado e possessivo, passa a fazer de tudo para que a filha perca o interesse pelo rapaz.

O pai, que não tinha outra para gostar, achou logo que o príncipe não servia. Mandou investigar e descobriu que o rapaz não tinha acabado os estudos, não tinha posição, e o reino dele era pobre. Era bonzinho, disseram, mas enfim, não era nenhum marido ideal para uma filha de quem o pai gosta mais do que qualquer outra (COLASANTI, 2015, p. 31).

O rei, que não tinha “outra” filha para gostar, parece, na verdade, não gostar de nenhuma “outra” mulher. Todavia, nota-se que as justificativas do rei para desaprovar o relacionamento entre a filha e o príncipe não parecem ser realmente convincentes. O rei, que exerce grande autoridade devido ao seu cargo, já expressa seu autoritarismo, justificado pelo verbo “mandou” que, como já visto no conto anterior, tem denotação mais forte do que “pedir” ou “solicitar”, por exemplo.

Apesar de dizerem que o rapaz era “bonzinho”, esta qualidade não era suficiente para que o rei permitisse que a filha se casasse com o príncipe. Entretanto, o pai nem ao menos tenta descobrir um pretexto para tentar justificar o fato de ele não consentir o casamento da filha. Essa atitude paterna demonstra, em um primeiro momento, uma relação um pouco mais afetuosa do rei para com a princesa, pois dá a ideia de que o rei, enquanto pai, preocupa-se com o bem-estar de sua descendente.

Contudo, não tendo encontrado nenhuma desculpa ou motivo justo para a proibição, o rei, novamente, age, legitimando a sua tripla autoridade: “O rei então chamou a fada, madrinha da princesa. Pensaram, pensaram, e chegaram à conclusão de que o jeito melhor era botar a moça para dormir. Quem sabe, no sono sonhava com outro e se esquecia dele” (COLASANTI, 2015, p. 31).

A fada madrinha, conforme os contos de fadas tradicionais, é sempre aquela que está disposta a ajudar a afilhada, a realizar os desejos de sua protegida. De acordo com Corso e Corso (2006), ela é um ser envolto a uma atmosfera mágica que substitui o cuidado materno, que vem “restituir algo que uma filha já teve, quando era objeto do olhar materno apaixonado de que os pequenos se nutrem” (p. 111).

Contudo, diferentemente do que ocorre na maioria dos contos de fadas tradicionais, aqui, a fada, esse ser maravilhoso que não deve obediência a ninguém, encontra-se também sob o domínio masculino e se une ao rei, ajudando-lhe a fazer com que a princesa se esquecesse do príncipe. Sendo assim, mais uma vez é a soberania masculina e, neste caso, também régia que prevalece. E, tendo a fada madrinha obedecido ao rei, a princesa não pode recorrer nem mesmo a ela, que representa o maravilhoso, ou seja, há um total desamparo da princesa.

Além disso, a expressão “botar a moça para dormir” denota certa agressividade na ação pretendida pelo pai e pela fada madrinha. Trata-se de um ato de violência simbólica (BOURDIEU, 2010), que, de certa forma, fere emocional e psicologicamente a moça, que tem suas atitudes anuladas por ordem do próprio pai.

A frase “Quem sabe, no sono sonhava com outro e se esquecia dele” demonstra a esperança do rei de que, em sonho pelo menos, ela se esquecesse do jovem. Mas, o sonhar “com outro” príncipe, certamente, não seria a solução para o pai. O pronome indefinido “outro” poderia relacionar-se a qualquer homem, inclusive, ao próprio rei/pai, fato provavelmente desejado por ele.

Dito e feito, deram uma bebida mágica para a jovem, que adormeceu na hora sem dizer boa-noite. Deitaram a moça numa cama enorme, num quarto enorme, dentro de outro quarto enorme, aonde se chegava por um corredor enorme. Sete portas enormes escondiam a entrada pequena do enorme corredor. Cavaram sete fossos ao redor do castelo. Plantaram sete trepadeiras nos sete contos do castelo. E puseram sete guardas (COLASANTI, 2015, p. 31).

Sem ter ideia do plano, a moça bebeu a poção mágica. O fato de adormecer “na hora” reforça o poder da bebida criada pela fada a mando do rei. Tudo ao redor da princesa era muito grande, o que é comprovado pela repetição do adjetivo “enorme”: “cama enorme”; “quarto enorme”; “corredor enorme”, exceto a entrada, que era “pequena”, provavelmente, quase passava despercebida diante da enormidade das outras coisas ao seu redor e, certamente, este era o

objetivo. Mais uma vez, o ambiente privado, historicamente, reservado à mulher, ganha, no conto, uma conotação de aprisionamento. Além disso, toda essa ideia de “enormidade” faz com que haja um distanciamento ainda maior da princesa em relação à sociedade.

O substantivo “fosso” reforça essa ideia de prisão, visto que significa “escavação em torno de [...] castelo [...] para dificultar ou impedir ataques inimigos” (HOUAISS, 2009). Neste caso, para o rei, o inimigo seria o príncipe ou qualquer outro homem que ousasse traspasar a ordem régia. Por isso, sete fossas foram feitas, para que ninguém conseguisse se aproximar do castelo. A princesa, que já era submissa devido a sua condição de mulher e de filha, torna-se ainda mais distante de todos. Adormecida, não ousaria fugir do domínio patriarcal.

Ademais, as sete trepadeiras nos sete cantos também foram plantadas para que ninguém conseguisse escalar pelos cantos dos muros do castelo. E, finalmente, sete guardas para vigiar tudo o tempo todo. Tudo foi feito “em sete”, propositalmente, por ordens do rei. O número sete é carregado de muitas simbologias.

O sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete planetas, aos sete graus da perfeição, às sete esferas ou graus celestes, às sete pétalas da rosa, às sete cabeças da naja de Angkor, aos sete galhos da árvore cósmica e sacrificial do xamanismo etc (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 826).

O número sete é também considerado sagrado, perfeito e poderoso, afirmou Pitágoras, matemático e Pai da Numerologia. Além disso, é tido como um número mágico. É místico, por excelência, e indica o processo de passagem do conhecido para o desconhecido.

Sendo assim, conforme a simbologia desse número, presume-se que o rei, por meio do uso constante do número sete, pretendia fazer com que sua filha se tornasse totalmente desconhecida, sobretudo, para o príncipe. Desta forma, o jovem jamais conseguiria encontrar a princesa. Assim, o rei exerce triplamente o seu autoritarismo em relação à princesa: a de homem, a de pai e a de rei.

Sete anos se passaram e mais sete. As plantas cresceram ao redor. Os guardas desapareceram debaixo das plantas. As aranhas teceram cortinados de prata ao redor das camas, nas salas enormes, nos enormes corredores. E os príncipes dormiram nos seus casulos (COLASANTI, 2015, p. 31-32).

Há um enclausuramento dessa mulher em termos sociais, o que nos remete aos estudos de Rosiska Darcy de Oliveira acerca da condição feminina. Na concepção da autora “Aprisionadas dentro dos estreitos limites do espaço doméstico e confinadas nas tarefas femininas tradicionais [...] as mulheres [...] continuavam a ocupar um lugar social ‘interior’ e/ou ‘inferior’ (OLIVEIRA, 1999, p. 42). Mas, no conto, o aprisionamento vai ainda além disso. Adormecida, a princesa perde, completamente, o direito de ir e vir, fica totalmente sem ação até mesmo dentro do espaço privado, do ambiente doméstico, o que nos remete a uma espécie de violência também física, cometida pelo pai, ao impedir a jovem de agir.

O tempo passa, como sugere o próprio título do conto “sete anos e mais sete”, e a princesa continua adormecida. Nesse sentido, o conto de Colasanti assemelha-se ao tradicional “A Bela Adormecida” que, tendo sido amaldiçoada por uma feiticeira chamada Malévola, espeta o dedo em uma roca mágica e adormece por cem anos, até receber o beijo do amor verdadeiro, dado por um príncipe encantado.

Diferentemente do conto de fadas tradicional, aqui é o pai da princesa quem decide adormecer, eternamente, a filha, associando-o, então, à figura da maléfica feiticeira. Nesse sentido, o pai/rei agiu como se a filha fosse um pertence dele e, estando ela dormindo, jamais ousaria fugir de sua dominação masculina. Assim, nota-se que a mulher é “vitimizada”, termo que, de acordo com Bonnici (2007) “[...] é a condição da mulher quando é reduzida à **objetificação** devido à **opressão** proporcionada pelo **patriarcalismo**” (p. 264 – grifo do autor).

O tempo passa e tudo parece abandonado, dominado pelas teias de aranha. O fato de os príncipes dormirem “nos seus casulos” também associa-se às teias de aranha, já que um dos significados desta palavra é “invólucro de seda fabricado por certas aranhas para

abrigar os ovos” (HOUAISS, 2009). Isso remete-nos à ideia de que até mesmo os príncipes se encontravam presos em “seus casulos”, sem poderem, então, tentar encontrar a princesa adormecida e resgatá-la. O ato de “dormirem” em “seus casulos” poderia também, até mesmo, representar que alguns deles já haviam morrido.

Nesse sentido, parece que não há salvação para a princesa, condenada pelo próprio pai a ficar eternamente adormecida. Assim, ela nunca conseguiria sair de perto domínio paterno.

Mas a princesa não sonhou com ninguém a não ser com o príncipe. De manhã, sonhava que o via debaixo da sua janela tocando alaúde. De tarde sonhava que sentavam na varanda e que ele brincava com o falcão e com os cães enquanto ela bordava no bastidor. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam sobre o seu sono (COLASANTI, 2015, p. 32).

O uso da conjunção adversativa “mas” no início do parágrafo já denota a ideia de que todas as providências tomadas pelo pai para que a filha não se encontrasse com o príncipe não foram suficientes para que a princesa não sonhasse todos os dias com o amado e, nos três períodos do dia. A princesa sonhava com cenas sutis e delicadas, como o príncipe “tocando alaúde” e “brincando” e ela “bordando”. Como se a realidade interferisse em seus sonhos, à noite, novamente a imagem das aranhas torna-se presente.

A magia desse conto “maravilhoso” está no fato de o príncipe também sonhar com a princesa como se, impedidos pelo pai da jovem de se encontrarem na vida real, conseguissem se encontrar em seus sonhos.

E o príncipe não sonhou com ninguém a não ser com a princesa. De manhã sonhava que via seus cabelos na janela, e que tocava alaúde para ela. De tarde sonhavam que sentavam na varanda, e que ela bordava enquanto ele brincava com os cães e com o falcão. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam (COLASANTI, 2015, p. 32).

O autoritarismo do pai, o rei, não foi capaz de impedir que a princesa e o príncipe vivessem seu amor no mundo idílico. Nota-se que os sonhos de ambos são muito parecidos. Um tinha a visão do outro em uma mesma cena simples do cotidiano, repleta de delicadeza.

À noite, novamente as aranhas teciam, como se elas fossem os seres capazes de unir a realidade com o sonho. “Assim, será a aranha a artesã do tecido do mundo ou a do véu das ilusões que esconde a Realidade Suprema?” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 71). Desta forma, o casal enamorado continuou sonhando um com o outro,

Até o dia em que ambos sonharam que era chegada a hora de casar, e sonharam com um casamento cheio de festa e de música e de dança. E sonharam que tiveram muitos filhos e que foram muito felizes para o resto da vida” (COLASANTI, 2015, p. 32).

O final do conto remete-nos ao desfecho do “felizes para sempre”, assim como nos contos de fadas tradicionais. Contudo, a princesa não é encontrada e despertada pelo príncipe por meio de um beijo de amor, como no clássico “A Bela Adormecida”.

Nos três últimos parágrafos no conto de Colasanti, não há mais referência à vida real do príncipe e da princesa, apenas alusões aos seus sonhos que parecem se conectar por meio das teias de aranhas. E é somente no sonho que o amor entre eles pode se concretizar, já que, na vida real, eles foram impedidos pelo pai da princesa, o rei.

O último conto analisado neste subcapítulo chamado “Com certeza tenho amor” foi publicado em 2009 em obra de título homônimo. Narra a história de uma moça que sofre por amor, mas que, assim como no conto anterior, é impedida pelo pai de concretizá-lo.

Moça tão resguardada por seus pais não deveria ter ido à feira.

Nem foi, embora muito o desejasse. Mas porque o desejava, convenceu a ama que a acompanhava a tomar uma rua em vez de outra para ir à Igreja, e a rua que

tomaram passava tão perto da feira que seus sons a percorriam como água e as cores todas da feira pareciam espelhar-se nas paredes claras (COLASANTI, 2009, p. 41).

O início do conto já revela que a moça não tinha liberdade para transitar por onde desejava. Ela era “resguardada”, ou seja, “guardada com cuidado, defendida, protegida” (HOUAISS, 2009). O uso do advérbio de intensidade “tão” reforça ainda mais o fato de ela ser “resguardada”. Entretanto, a repetição do verbo “desejar” evoca a ideia de que a moça queria muito poder ir à feira. A feira é o local onde todos se misturam. É o espaço “público”, de descobertas e liberdades, portanto, como já visto, não adequado para as mulheres, sobretudo, as “de família”, que deveriam permanecer no “espaço privado”, ou seja, no ambiente doméstico, conforme os estudos de Oliveira (1999) e Del Priore (2006). A feira era, provavelmente, um dos poucos locais públicos em que algumas mulheres podiam frequentar, principalmente, para comprar mantimentos à família, já que eram elas as responsáveis pelas obrigações da casa, fato apontado desde a Idade Média, por Macedo (1999), no contexto ocidental, e por Del Priore (2006) e Freyre (1994), no âmbito brasileiro. Mas, no conto, mesmo assim, aquela moça “não deveria ir” à feira.

A única saída que a jovem tinha era convencer a ama a mudar de rua. A descrição da feira é repleta de lirismo, evidenciando as sensações que aquele local proporcionava na protagonista, com seus “sons” e “cores”, evidenciando o quanto que sair da esfera doméstica era importante para a moça. Encantada por passar próximo a feira, o destino da jovem não era aquele que ela desejava, mas sim a Igreja, local repleto de religiosidade e moralismo, um dos poucos espaços onde mulheres e homens frequentavam juntos.

Foi dessa rua, olhando através do véu que lhe cobria metade do rosto, que a moça viu os saltimbancos em suas acrobacias.

E foi nessa rua, recortada como uma silhueta em suas roupas escuras, o rosto meio coberto por um véu, que o

mais jovem dos saltimbancos, atrasado a caminho da feira, a viu.

Era o mais jovem era o mais forte era o mais valente entre os onze irmãos (COLASANTI, 2009, p. 41).

O encontro casual entre a moça e o jovem saltimbanco, ocorrido “nessa rua”, já revela indícios de um sentimento maior, pela descrição do jovem, repleta de qualidades e comparativos de superioridade: “o mais jovem”, “o mais forte”, “o mais valente”. A falta de pontuação entre os adjetivos representada pelo assíndeto faz com que todas as qualidades do jovem se misturem, assim como as vozes do narrador com a da moça, por meio do discurso indireto livre.

Del Priore (2006) aponta alguns dos comportamentos femininos, e o véu, cobrindo metade do rosto da jovem a caminho da Igreja, era usado antigamente em cerimônias religiosas e estava associado à modéstia e ao recato femininos. Além disso, o uso desse aparato pode também causar uma certa aura de mistério e enigma, usado como uma forma de esconder algo. Mas os olhares da moça e do jovem conseguiram se cruzar através do véu.

Depois daquele dia, após um ver o outro, algo estranho ocorreu com o jovem saltimbanco. Ele sentiu uma espécie de fraqueza que “deslizou para dentro do seu peito”. “À noite, suspirava como se doente” (COLASANTI, 2009, p. 42). Ao ser questionado pelos irmãos, o jovem não sabia responder o que tinha. Mas, ele sonhava à noite e de dia com aquela “moça velada” que havia visto e resolve, então, procurá-la. “Àquela rua a moça não voltou mais. Mas ele a procurou em todas as outras ruas da cidade até vê-la passar, esperou diante da Igreja até vê-la entrar, acompanhou-a ao longe até vê-la chegar em casa” (COLASANTI, 2009, p. 42).

Nota-se a persistência do rapaz até conseguir, finalmente, ver de novo a moça. Ele a procura em “todas as outras ruas da cidade”, tarefa não muito fácil. Poeticamente, Colasanti repete a expressão “até vê-la ...”, e apresenta uma espécie de gradação nas ações da moça: “passar” na rua, “entrar” na Igreja, “chegar em casa”, e também nas

ações no jovem saltimbanco: “procurou”, “esperou” e “acompanhou”. E, após aquele novo encontro, o jovem aparenta ter melhorado.

Agora sorria, cantava, embora de repente largasse a comida no prato porque nada mais lhe passava na garganta.

_ Que tens? – perguntaram-lhes os irmãos.

_ Acho, não sei... – respondeu ele abaixando a cabeça sobre o seu rubor – creio... que tenho amor (COLASANTI, 2009, p. 42).

O sentimento de alegria ao ter visto a moça logo passava, e aquele sentimento, talvez provocado pela saudade, o invadia novamente. O “rubor” no rosto e a insegurança ao responder demonstram certo acanhamento ao confessar o que tinha aos irmãos.

Na sua casa, a moça também sorria e cantava, largava de repente a comida no prato e se punha a chorar.

_ Tenho... sim... com certeza tenho amor – respondeu à ama que lhe perguntou o que tinha (COLASANTI, 2009, p. 42).

Observa-se que as atitudes do jovem e da moça são muito parecidas. A resposta da jovem evidencia que o sentimento de amor era recíproco, e que ambos sofriam com a saudade.

Nesse sentido, parece que o sentimento de amor entre o saltimbanco e a moça surgiu, repentinamente, o que faz-nos lembrar do ensaio “O Amor que acontece de repente”, de Marina Colasanti, publicado na obra *Aqui entre Nós* (1988). Neste texto, a autora afirma que: “O amor que acontece de repente é assim mesmo, uma pressão que a gente demora um pouco a entender, um salto no sangue, e a constatação: levamos uma flechada” (p. 13). O amor presente nesse conto assemelha-se àquele sentimento de “bem querer” mútuo, definido por Giddens (1993).

Entretanto, mesmo se amando, assim como na época dos enredos românticos, os jovens apaixonados encontrariam barreiras para viverem o amor. E, mais uma vez, a oposição parte do pai da

moça, que demonstra autoritarismo e não considera os sentimentos da filha.

De fato, tanto riso tanto choro acabaram chamando a atenção do pai da moça que, vigilante e sem precisar perguntar, trancou-a no quarto mais alto da sua alta casa. Não era com um saltimbanco que havia de casar filha criada com tanto esmero (COLASANTI, 2009, p. 42).

O domínio e o autoritarismo do pai já são evidenciados pelo adjetivo “vigilante”, que caracteriza o personagem. O pai age, “sem precisar perguntar”, fato que evidencia novamente o autoritarismo, pois ele sequer tenta ouvir a filha, mesmo ciente de que “[...] era com o saltimbanco que ela queria se casar” (COLASANTI, 2009, p. 42).

Nesse sentido, o conto faz-nos relembrar dos estudos de Macedo (1999) e Del Priore (2006) acerca da história do casamento, o qual, no passado, era visto como um negócio e, por isso, a decisão de escolher com quem a filha deveria se casar era do pai. Além disso, pessoas que pertenciam a classes sociais distintas também não poderiam unir-se, pois isso comprometeria os bens e as finanças da família.

A fim de impedir a realização do amor entre a filha e o saltimbanco, o pai age, trancando a filha. O local escolhido para o confinamento dela, denota uma distância maior ainda, pois trata-se do “quarto mais alto da sua alta casa”, e a duplicação do adjetivo “alta”, reforça mais ainda a ideia de distanciamento. Novamente, há a ideia de distanciamento e de abandono da mulher.

Desta forma, este conto dialoga com “De um certo tom azulado” (1986), conto analisado no subcapítulo anterior e “De Torre em Torre” (2005), conto também comentado, de modo breve, nesse trabalho. Em todos eles, as esposas são mantidas trancadas pelo marido. E tanto o conto “De Torre em Torre” (2005), quanto em “Com certeza tenho amor” (2009), o fato de estarem presas no alto não significa nenhuma ascensão social feminina, mas sim, um grande distanciamento do mundo ao redor das personagens. Novamente, o

“espaço privado”, representado pelo quarto, ganha a conotação de aprisionamento, de distanciamento total da mulher em relação ao mundo público e à sociedade.

O pai não aceita o relacionamento da filha, alegando que “Não era com um saltimbanco que havia de casar filha criada com tanto esmero” (COLASANTI, 2009, p. 42), demonstrando, com essa atitude, que, para ele, o jovem não era bom o suficiente para a sua filha. Contudo, não há nenhum indício de que o moço tinha mau caráter, ou qualquer outra característica negativa que o desabonasse. Assim, a atitude do pai parece ser preconceituosa diante do jovem artista popular, pois, tendo o moço esta profissão, provavelmente, não teria bens materiais e nem seria influente.

Nesse sentido, parecendo o conto ambientar-se em uma época mais distante, retomando os estudos de Macedo (1999), poderíamos associar que o pai da jovem via o casamento como algo “[...] preso aos interesses familiares, não dispendo [a *mulher*] de uma liberdade essencial: a de escolher o marido (p. 10 – grifo nosso). Ora, um artista de rua, como o saltimbanco, certamente não seria um pretendente rentável para o pai da jovem.

Todavia, mesmo com a imposição do pai da moça, o jovem saltimbanco não desiste de lutar por seu amor, e “[...] ajudado por seus dez irmãos, começou a se preparar para chegar até ela” (COLASANTI, 2009, p. 43). Diferentemente do pai da jovem, os dez irmãos, compreendendo o sentimento que o caçula tinha por aquela jovem, resolvem ajudá-lo. “Afiml uma noite, lua nenhuma que os denunciasses, encaminharam-se os onze para a casa da moça. Seus pés calçados de feltro calavam-se sobre as pedras” (COLASANTI, 2009, p. 43). Para não serem descobertos pelo pai da jovem, eles precisam agir às escondidas.

Assim, o mais jovem e o mais forte sustentou os demais irmãos que, um a um se escalaram, formando uma torre humana sob a janela do alto quarto da moça.

O último chegou ao topo, e o topo não chegou à altura da janela da moça. De cima a baixo os irmãos passaram-se a palavra. Os onze pareceram ondejar por um instante. Então o mais jovem e mais forte saiu de debaixo dos pés do seu irmão deixando-o suspenso no ar, e tomando a mão que este lhe estendeu subiu rapidamente por ele, galgando seus irmãos um a um.

No alto, a janela se abriu (COLASANTI, 2009, p. 43).

Diferentemente dos outros contos analisados neste subcapítulo, o desfecho desse conto parece sugerir um final feliz. Além disso, no final, há a presença do maravilhoso, da magia, visto que, para alcançar a janela da moça, um dos irmãos fica suspenso no ar. Sugerindo novamente um encontro amoroso, quem alcançará o topo será o jovem saltimbanco, por quem a moça sente amor. O fato de “a janela se abrir” evoca receptividade por parte da moça. E é através da janela aberta que a luz pode entrar, anunciando a esperança, já que “Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 512).

A última parte do conto assemelha-se ao resgate do corajoso “príncipe encantado”, que luta para libertar a princesa, aprisionada nas amarras patriarcais. O desfecho da história permanece em aberto, ou seja, cabe ao leitor interpretá-lo (ECO, 2001). Entretanto, o fato é que as atitudes dominadoras e autoritárias do pai, que as impõem em uma dupla autoridade, ou seja, a de homem e a de pai, parecem que poderão ser vencidas pela força do amor entre os jovens.

3. UMA TENTATIVA DE LIBERTAÇÃO FEMININA

Neste capítulo, são analisados contos em que o relacionamento entre homens e mulheres ainda está marcado por atitudes patriarcais, principalmente, no que concerne ao casamento. Algumas mulheres desses contos, em certos momentos, têm consciência de que o relacionamento no qual vivem não está bem, refletem sobre ele, entretanto, não possuem a determinação e a coragem de mudar, de abandoná-los, ou, quando as têm, no caso do primeiro conto analisado, e impõem as suas vontades, são punidas por esse ato, considerado uma afronta para o homem.

As personagens desses contos possuem papéis subalternos e têm a consciência disso. Entretanto, essa ciência não basta para que elas mudem de atitudes e passem a viver de modo independente e distante do domínio do homem.

No primeiro subcapítulo, há a representação das atitudes patriarcais autoritárias que partem do pai, o rei, em relação à filha e, posteriormente, se apresentam no jovem rei para com a princesa. É como se, em uma espécie de círculo, a jovem não conseguisse livrar-se totalmente do domínio masculino patriarcal.

Já no segundo subcapítulo, as mulheres refletem acerca de seus casamentos, possuem a consciência de que o relacionamento não é satisfatório para elas, entretanto, não agem em direção a uma mudança, como se estivessem, conforme Xavier (1999), em um “beco sem saída”.

Em termos quantitativos, se compararmos os contos estudados no primeiro capítulo analítico, nos quais o relacionamento entre homens e mulheres é baseado na submissão e passividade femininas, e os contos presentes no último capítulo de análise literária, que abordam relações mais libertárias por parte das mulheres, há um número menor de contos que perpassam por uma “tentativa de libertação feminina” do domínio masculino, temática analisada nesse terceiro capítulo. Por isso, quatro contos compõe o *corpus* analítico literário desta parte do trabalho.

3.1 “ENTRE A ESPADA E A ROSA”: A FILHA DESOBEDIENTE

O conto “Entre a espada e a rosa” foi publicado, inicialmente, em 1992, em obra homônima, posteriormente, em *Um espinho de marfim & outras histórias* (1999) e republicado em *Mais de cem histórias maravilhosas* (2015). Trata-se de um dos contos “maravilhosos” mais conhecidos da autora e há vários estudos sobre ele. Aborda, inicialmente, o relacionamento entre pai e filha e, ao final, a relação entre a princesa e o jovem rei. Nesse sentido, há a análise de dois relacionamentos que permeiam a vida da princesa: primeiro, a relação entre ela e o pai dela, que é o rei. Segundo, entre ela e o jovem rei, suposto amado da princesa.

O conto inicia-se com a seguinte indagação: “Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz “quero”? (COLASANTI, 1992, p.15). Levando em consideração que o conto é maravilhoso e que apresenta e reflete os costumes da Idade medieval, Macedo (1999), estudioso acerca das mulheres da Idade Média, afirma que, naquela época, as mulheres eram privadas do direito de escolher quando e com quem queriam se casar. Nesse sentido, o “coração”, tido como “[...] a sede dos sentimentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 280), símbolo do amor, não tem associação com o matrimônio, em época de reis. Na sociedade patriarcal, era o pai quem detinha essa decisão, fato que ocorre no conto, que se passa em período de Monarquia:

A hora que o pai escolhe. Isso descobriu a Princesa na tarde em que o Rei mandou chamá-la e, sem rodeios, lhe disse que, tendo decidido fazer aliança com o povo das fronteiras do Norte, prometera dá-la em casamento ao seu chefe. Se era velho e feio, que importância tinha frente aos soldados que traria para o reino, às ovelhas que poria nos pastos e às moedas que despejaria nos cofres? Estivesse pronta, pois breve o noivo viria buscá-la (COLASANTI, 1992, p. 15).

A escolha é feita pelo rei, o pai. Nesse sentido, dialogando com os contos maravilhosos estudados no primeiro capítulo de análise

dessa tese (“Sete anos e mais sete” (1979) “Como um colar” (1992) e “Com certeza tenho amor” (2009)), a filha sofre devido a uma tripla autoridade simultânea: a do homem, pai e rei, ou seja, trata-se da pessoa mais importante do reino, o qual detinha poder inquestionável. Da mesma forma, o fato de a jovem possuir o título de “Princesa” não faz com que ela tenha poder de decisão em relação a nada, nem mesmo à própria vida dela. Poderia até ser considerada “superior” quando comparada a outras mulheres, mas, naquele contexto, jamais em relação ao homem.

A autoridade paterna é expressa com o verbo que denota ordem “mandou” e pela expressão “sem rodeios”, o que comprova a legitimidade da vontade maior do rei, a quem se deve sempre obediência. O casamento, nesse contexto, ocorre por meio de negociações em que valem, com exclusividade, o desejo do pai/rei e os benefícios de poder e dinheiro dele advindos.

“Se era velho e feio, que importância tinha frente aos soldados que traria para o reino, às ovelhas que poria nos pastos e às moedas que despejaria nos cofres?” (COLASANTI, 1992, p. 15). Ao usar o discurso indireto livre para expor o pensamento do rei, Colasanti deixa claro ao leitor como a mulher era vista na sociedade daquela época, isto é, um ser “objetificado”, que não tinha decisão sobre o seu destino. Para o rei, a felicidade da filha não importava.

Trata-se, pois, de um relacionamento austero por parte do pai, baseado em uma relação hierárquica, na qual a mulher (e filha), inferiorizada, deveria ser servil, obediente, submissa e passiva. Isso remete-nos aos estudos de Macedo (1999) em relação ao matrimônio na Idade Média, época em que “O casamento era, antes de tudo, um pacto entre duas famílias” (p. 15).

Com essa atitude autoritária, o rei entristece profundamente a filha “[...] que chorou mais lágrimas do que acreditava ter para chorar” (COLASANTI, 1992, p. 15). Tal como a princesa do conto “Como um colar” (1992), a única ação da jovem, ou seja, “chorar”, é uma atitude submissa e passiva, e não causa nenhuma mudança na decisão do rei.

O fato de chorar “mais lágrimas do que acreditava ter”, em um ato hiperbólico, demonstra-nos o desespero da personagem diante da situação que lhe estava sendo imposta.

Profundamente entristecida, a princesa, não tendo a quem recorrer, pois ninguém iria ajudá-la contra o próprio rei, implorou para que algo acontecesse, pedindo aos seus próprios corpo e mente que, de alguma forma, ela não fosse obrigada a se casar com alguém que não amava, até que, esgotada, acabou adormecendo.

E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo ficou. E ao acordar de manhã, os olhos ainda ardendo de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. Com quanto medo correu ao espelho! Com quanto espanto viu cachos ruivos rodeando-lhe o queixo! Não podia acreditar, mas era verdade. Em seu rosto, uma barba havia crescido (COLASANTI, 1992, p. 54-55).

É nessa passagem do conto em que o “maravilhoso” faz-se presente e, não tendo como refutar a ordem do pai, a princesa consegue ter forças para mandar em sua mente e em seu corpo, pelo menos. As lágrimas são o “[...] símbolo da dor e da intercessão”, mas também podem simbolizar “gotas da água” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 533). Nesse sentido, por meio da lágrima composta por água, “[...] fonte da vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 15) a princesa passa por um processo de transformação em seu corpo, e barbas nascem em seu rosto, fato que poderia fazer com que a jovem, finalmente, alcançasse a sua libertação, ou seja, é por meio de um processo de masculinidade do corpo dela que ela, talvez, ganhará certo poder para decidir sobre seu próprio destino já que, enquanto totalmente mulher, deveria ser sempre passiva e submissa.

Primeiramente, pensou até em livrar-se da barba, estranha ao rosto dela, cortando-a com a tesoura. Mas, depois, a princesa percebeu que aquela era a sua solução, visto que ninguém iria querer se casar com uma mulher barbada, uma vez que o “nascer de barbas” faz com que a princesa perca, de certa forma, os traços que definiam sua beleza feminina.

Ao ganhar uma característica masculina, que poderia lhe dar a oportunidade de se salvar de um casamento imposto pelo pai e, conseqüentemente, infeliz, a beleza da princesa é comprometida. Nesse sentido, Naomi Wolf, na obra *O mito da beleza* (1992) afirma o quanto a imagem da beleza feminina é imposta para as mulheres, ou seja, no caso do conto analisado, o fato de a princesa perder o que seria considerado como padrão de beleza feminino, faz com que ela não tenha mais nenhum valor para o rei, já que,

Salva a filha, perdia-se porém a aliança do pai, que tomado de horror e fúria diante da jovem barbada, e alegando a vergonha que cairia sobre seu reino diante de tal estranheza, ordenou-se abandonar o palácio imediatamente (COLASANTI, 1992, p. 15).

O desejo da princesa se realizou e o casamento realmente não aconteceu, todavia, a jovem sofre, novamente, com o autoritarismo do pai que a expulsa do palácio. Os substantivos “horror”, “fúria”, “vergonha” e o verbo “ordenou” denotam, mais uma vez, o autoritarismo do rei. Além disso, o advérbio de tempo “imediatamente” reforça a ideia de que o rei não queria sequer conversar ou tentar compreender a filha. Conforme o *Dicionário de Símbolos*, a imagem do rei pode “[...] perverter-se na de um tirano, expressão de uma vontade de poder mal controlada” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 776). O relacionamento entre pai e filha representado neste conto é exposto sob a ótica machista e patriarcal, no qual não há, por parte do rei, sentimentos de carinho ou afeto pela filha ou, se há, não é demonstrado em suas ações autoritárias.

Sendo assim, para o pai, a princesa, sendo mulher, devia a ele obediência e submissão e, se naquele momento não serviria para dar-lhe mais poder propiciado pelo casamento, não teria mais serventia e, por isso, seria descartada, como um objeto inútil. Nesse sentido, lembremo-nos dos estudos de Rocha-Coutinho (1999) acerca desse tipo de casamento: “Para as mulheres [...] a troca acarreta sua redução ao *status* de objeto: não passam de moeda de troca, signos, emblemas

dos *status* dominante dos homens” (p. 33). É dessa forma, ou seja, como um objeto de troca, que a princesa é retratada no conto.

Assim, em um primeiro momento, temos a impressão que a ordem paterna levará a jovem princesa a um desfecho infeliz, pois, a princesa, sem escolha, arruma suas coisas e se vai:

[...] fez uma trouxa pequena com suas joias, escolheu um vestido de veludo cor de sangue. E, sem despedidas, atravessou a ponte levadiça, passando para o outro lado do fosso. Atrás ficava tudo o que havia sido seu, adiante estava aquilo que não conhecia (COLASANTI, 1992, p. 15-16).

Dentre tantas vestimentas, objetos e acessórios que a princesa, provavelmente, possui, ela escolhe levar as “joias” e o “vestido de veludo cor de sangue”, aparatos essencialmente femininos, o que poderia evidenciar que, mesmo barbada, a princesa não perdera toda a sua feminilidade. O ato de ir “sem despedidas” denota a ideia de separação abrupta com o pai. Não há uma possibilidade de reconciliação; trata-se, desta forma, do fim do relacionamento entre pai e filha.

A ação de atravessar a ponte levadiça pode significar o início de uma vida nova, de independência em relação ao pai, visto que a palavra “ponte” é “[...] o simbolismo da passagem, e o caráter frequentemente perigoso dessa passagem, que é o de toda viagem iniciatória (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 729), o que é comprovado pela expressão “[...] adiante estava aquilo que não conhecia” (COLASANTI, 1992, p. 16). O desconhecido poderia representar a esperança de dias melhores para a jovem, finalmente, livre do autoritarismo do pai.

Entretanto, o desconhecido não foi generoso com a princesa. Chegando a uma aldeia, mais uma vez, a princesa sofre pela rejeição, porém, agora, tanto por parte dos homens, quanto das mulheres, visto que, barbada, a aparência dela fugia dos padrões de beleza tidos como convencionais. Primeiramente, oferece-se em uma casa para fazer serviços de mulher, mas, com aquela barba, não a aceitaram. E,

mesmo a princesa cortando a barba, a mesma crescia rapidamente. Mais adiante, ela se oferece para serviços masculinos, contudo, é mais uma vez rejeitada, pois com aquele corpo de mulher, não a aceitaram. Esta “rejeição” é comprovada pelo pronome indefinido “ninguém” e pela repetição da frase: “ninguém quis aceitá-la” (COLASANTI, 1992, p. 16). Ou seja, em uma sociedade na qual normas e papéis sociais de gêneros deveriam ser bem definidos, o desvio era tido como anormal e, por isso, rejeitado e alvo de preconceitos.

Nesse sentido, a princesa torna-se vítima de concepções cultural e socialmente construídas, neste caso, de possuir um corpo feminino e masculino, ao mesmo tempo. Isso nos faz lembrar do conceito de Butler (2015) em *Problemas de Gênero*, obra na qual a autora afirma que o gênero (masculino/feminino) não é apenas construído culturalmente, como defendia Beauvoir, mas também pela repetição estilizada dos corpos, que reproduz uma aparência como se fosse de uma classe natural do ser. Sendo assim, sem um corpo definido, sem ser homem e sem ser mulher, a princesa sofre, sendo desprezada por homens e mulheres.

Ao ser rejeitada por todos, a princesa resolve esconder seu rosto, vender suas joias e comprar uma espada, uma couraça, um cavalo e um elmo, ou seja, aparatos que, naquela época, eram essencialmente masculinos:

Então, sem mais nada pedir, a Princesa vendeu suas jóias para um armeiro, em troca de uma couraça, uma espada e um elmo. E, tirando do dedo o anel que havia sido de sua mãe, vendeu-o para um mercador, em troca de um cavalo (COLASANTI, 1992, p. 16).

O ato de esconder-se por trás de trajes masculinos, faz com que a princesa tenha, novamente, a sua voz silenciada e as suas atitudes anuladas. Ao desfazer-se das joias, a princesa abandona os aparatos femininos que, em um primeiro momento, ela tinha feito questão de levar consigo. Com a venda do anel de sua mãe, a princesa reforça o rompimento do vínculo entre ela e a família.

Tornou-se, então, nem mulher e nem homem, mas um corajoso guerreiro: “Agora, debaixo da couraça, ninguém veria seu corpo, debaixo do elmo, ninguém veria sua barba. Montada a cavalo, espada em punho, não seria mais homem nem mulher. Seria guerreiro” (COLASANTI, 1992, p. 16). O corpo da princesa passa, neste momento, de “modo performativo”, conforme Butler (2015), a representar atos masculinizados. Travestindo-se, talvez ela pudesse ter acesso aos domínios masculinos, já que os femininos lhe foram negados pela sociedade patriarcal preconceituosa devido à barba dela. Desta forma, a atitude da protagonista também dialoga com a própria História das mulheres. Retomando a reflexão de Oliveira (1999) sobre a condição feminina,

As mulheres tentaram a passagem da fronteira do mundo dos homens, arrastando, escondidas, as raízes plantadas em casa. Adotaram estilos de vida masculinos sem que os homens se feminizassem. Assim ficaram, entre dois mundos... (p. 13).

Nesse sentido, estando entre esses “dois mundos”, a personagem de Colasanti assemelha-se às donzelas-guerreiras que, sob a “máscara” masculina lutaram pelos seus ideais como a personagem literária Diadorim/Diadorina, de Guimarães Rosa. Em relação à donzela-guerreira, Iannace afirma que:

Versadas na arte do disfarce, estas moças [...] foragidas, tomadas por um impulso de justiça, constroem para si um ritual avesso às práticas convencionalmente femininas. Flertam uma entoação, um andar ou um corte de cabelo masculino, apropriando-se de uma natureza que em certa esfera lhes pertence (IANNACE, 1999, p. 272-273).

O título do conto “Entre a espada e a rosa” é carregado de simbologia: a espada remete ao masculino, à luta, aos combates, enquanto que “rosa”, devido a sua beleza e delicadeza refere-se à mulher: “Famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, a rosa é a flor simbólica mais empregada no Ocidente” (CHEVALIER &

GHEERBRANT, 2009, p. 788). Reforça-se a ideia de que, neste momento, a princesa oscila entre “masculino” e o “feminino”.

O tempo passava e a princesa, agora cavaleiro valente, se tornava mais habilidosa, servindo aos senhores dos castelos. Não perdia nenhuma batalha e sua fama atraía os senhores da corte, ou seja, ela desempenhava muito bem um papel considerado masculino. Contudo, não podia ficar por muito tempo em um mesmo lugar, pois começavam a desconfiar por que ela nunca tirava seus trajes de batalha. Somente na solidão, era que ela mostrava parte de seu rosto, refrescando-se ao vento. Nesse sentido, a mulher continua não tendo um lugar e precisando se esconder.

Contudo, ao ter chegado ao castelo de um jovem rei e oferecido seus serviços, a vida da princesa mudou e um novo relacionamento iniciou-se. Ainda travestida, a princesa foi ficando por lá, lutou vários combates ao lado do rei e tornaram-se grandes amigos.

Desde o dia em que a vira, parada diante do grande portão, cabeça erguida, oferecendo sua espada, ele havia demonstrado preferi-la aos outros guerreiros. Era a seu lado que a queria nas batalhas, era ela que chamava para os exercícios na sala de armas, era ela sua companhia preferida, seu melhor conselheiro. Com o tempo, mais de uma vez, um havia salvo a vida do outro. E parecia natural, como o fluir dos dias, que suas vidas transcorressem juntas (COLASANTI, 1992, p. 17).

Com o passar do tempo, o jovem rei começou a sentir algo mais forte e diferente pelo “amigo”: “[...] inquietava-se, ao sentir crescer dentro de si um sentimento novo, diferente de todos, devoção mais funda por aquele amigo do que um homem sente por um homem” (COLASANTI, 1992, p. 17). Mais uma vez, nota-se a presença da intertextualidade com *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa: o rei sente algo a mais pelo amigo, do mesmo modo que Riobaldo sente pelo companheiro de batalhas, Diadorim.

Entretanto, o rei não se conformava pelo fato de seu fiel amigo nunca lhe ter mostrado o rosto. Resolve, então, exercer a sua autoridade de homem e de rei:

[...] ordenou que viesse ter com ele. E, em voz áspera, lhe disse que há muito tempo tolerava ter ao seu lado um cavaleiro de rosto sempre encoberto. Mas que não podia mais confiar em alguém que se escondia atrás do ferro. Tirasse o elmo, mostrasse o rosto. Ou teria cinco dias para deixar o castelo (COLASANTI, 1992, p.18).

A princesa é vítima, outra vez, do autoritarismo masculino, o que é comprovado pela ordem e pelo ultimato impostos pelo jovem rei, em “voz áspera”. Mesmo sentindo afeto pelo companheiro de batalhas, o jovem usa seu poder de rei para tentar impor a sua vontade. Novamente, a imposição masculina faz-se presente. E essa situação faz-nos lembrar dos estudos de Oliveira, ao falar da condição feminina no final do século XX, em que as mulheres “obedeciam a uma mensagem dupla e contraditória: ‘para ser respeitada, pense, aja e trabalhe como um homem; mas para ser amada continue sendo mulher. Seja homem e seja mulher” (OLIVEIRA, 1999, p. 55). Transitando entre o “feminino” e o “masculino”, a princesa sofre, sem encontrar uma identidade que a defina e que a livre de ter que se esconder.

E, novamente, a princesa sofreu e entristeceu-se muito, pois não sabia o que fazer: “Nunca o Rei poderia amá-la, com sua barba ruiva. Nem mais a quereria com guerreiro, com seu corpo de mulher” (COLASANTI, 1992, p. 18). A oscilação entre o universo masculino e feminino causa sofrimento à princesa. Para ela, parece não haver a possibilidade de o jovem rei amá-la, tendo sido “enfeitada” pela barba, o que, na concepção dos outros e da própria moça, associava-se a uma espécie de monstruosidade. Isso nos remete às ideias de Wolf sobre a beleza feminina. Para a estudiosa,

Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens, situação esta necessária e natural por ser biológica, sexual e evolutiva. Os homens fortes lutam pelas mulheres belas, e as mulheres belas têm maior sucesso na reprodução (WOLF, 1992, p. 15).

Além disso, nota-se que, apesar de ter se tornado uma grande guerreira, de não perder sequer uma batalha, o fato de ela ser uma mulher a impedirá de guerrear, já que batalhas pertencem ao universo

masculino. Sem ter uma identidade que a definia, a jovem princesa continuava a sofrer e não conseguia agir.

Como em um ciclo, as ações masculinas autoritárias régias se repetem: primeiro, o pai e, agora, o jovem rei. Novamente, as atitudes dos homens em relação à princesa fazem com que ela, mesmo tendo sido corajosa guerreira, perca suas ações. E, mais uma vez, como se tivesse feito algo de errado, se refugiou em seu quarto e a única atitude que teve foi a de chorar muito: “[...] aos soluços, implorou a seu corpo que a libertasse, suplicou a sua mente que lhe desse uma solução” (COLASANTI, 1992, p. 18). Nota-se que a princesa conseguiu, ao menos, ter autoridade diante de seu corpo e, uma espécie de purificação pela água e pelo poder de sua mente acontece novamente.

Quando acordou pela manhã, a princesa percebeu que algo estranho havia acontecido e, ao olhar-se no escudo polido “[...] viu que, sim, a barba havia desaparecido. Mas em seu lugar, rubras como os cachos, rosas lhe rodeavam o queixo” (COLASANTI, 1992, p. 19). Temerosa, resolveu não sair mais de seu quarto, para não ser denunciada pelo intenso perfume das rosas. Mas, conforme os dias iam passando, as rosas iam murchando e despetalando-se e, “[...] aos poucos, a rósea pele aparecia. Até que não houve mais flor alguma. Só um delicado rosto de mulher. (COLASANTI, 1992, p. 19).

A perda da barba significa uma espécie de renascimento da princesa, enquanto mulher. A “rósea pele” e o “delicado rosto” que agora apareceram, poderiam representar certo resgate da identidade feminina da princesa. Entretanto, sabe-se que esse resgate é apenas estético, somente relacionado com a aparência, visto que a jovem não é mais a mesma, após ter passado por sofrimentos, lutas e adversidades. Essa nova feminilidade não é mais passiva, delicada e indefesa, como a encontrada na princesa, no início do conto.

No quinto e último dia do prazo que o rei lhe dera, o conto termina com a princesa descendo as escadarias para encontrar-se com o rei, trajando seu vestido vermelho. “A Princesa soltou os cabelos, trajou seu vestido cor de sangue. E, arrastando a cauda de veludo,

desceu as escadarias que a levariam até o Rei, enquanto um perfume de rosas se espalhava no castelo” (COLASANTI, 1992, p. 19).

De acordo com Besnosik,

O vermelho faz parte de todos os elementos que constituem a feminilidade da princesa. É a cor que representa sua identidade feminina, que marca sua passagem para o “ser mulher”. É o vermelho de uma mulher que desabrocha, o vermelho de um corpo que se transforma, o vermelho de um amor que nasce (BESNOSIK, 2010, p. 70).

Entretanto, em vez de “vermelho”, Colasanti emprega a expressão “cor de sangue”. O sangue também nos remete à dor e ao sofrimento. Nesse sentido, o final do conto é aberto, pois remete-nos a ideia de que, agora, a princesa poderá talvez ter uma nova vida, mais feliz ou não ao lado do jovem rei. Mesmo sendo uma “obra aberta”, ou seja, permite que o leitor a finalize conforme a sua interpretação estética (ECO, 2001), Colasanti dá indícios, por meio das atitudes autoritárias do jovem rei que, talvez, a princesa volte a viver em um relacionamento patriarcal, ou seja, baseado em uma relação hierárquica de poder, na qual o homem, de acordo com Beauvoir (1980), é o dominador, o “sujeito” e o “absoluto”, enquanto que a mulher é tida, como o “outro”, ou seja, inferior e dependente.

Isso porque, durante o tempo em que esteve travestida, ela pôde, assim como os homens podiam, viver aventuras, explorar lugares até então desconhecidos para ela, saiu do espaço privado doméstico e aventurou-se no espaço público, naquela época, destinado somente aos homens; porém, o retorno de sua identidade feminina, mesmo que de forma diferente devido a tudo que passou, pode apontar também para a volta da submissão, do domínio masculino que, no início no conto, eram representados pela figura do pai e que, ao final, podem ser representados pelo jovem rei.

3.2 “É ALMA, NÃO É?”, “A PARTIR DO BARRO” E “UM DIA, AFINAL”: REFLEXÕES FEMININAS ACERCA DO CASAMENTO

Nos contos analisados neste subcapítulo, as mulheres refletem sobre a sua condição e papéis femininos dentro do casamento. Nas constatações feitas por essas personagens, há a representação de um relacionamento desgastado, em crise, pelo menos para as mulheres. Contudo, a simples consciência de que o relacionamento não está bem não é suficiente para que elas o abandonem e, desta forma, elas continuam a desempenhar o papel de esposa, construído cultural e socialmente.

O primeiro conto, “É alma, não é?”, publicado em *O Leopardo é um Animal Delicado* (1998) aborda o cotidiano de um casamento monótono, talvez já desgastado e a reflexão que a personagem feminina faz sobre ele.

Narra a história de uma mulher chamada Marta que, certo dia, sozinha em seu apartamento, pensa: “Uma mosca presa no âmbar, isso é o meu casamento” (COLASANTI, 1998, p. 07). O marido, que aparece como personagem secundária no conto, não tem nome, fato que faz com que o leitor se prenda mais à mulher, tal como no conto de “D. Eulália”. Assim, usando o discurso indireto livre, o leitor tem acesso à reflexão de Marta sobre o casamento dela, fato repleto de significados. Ela compara o relacionamento entre ela e o marido como uma mosca presa. Conforme o *Dicionário de Símbolos*, as moscas,

Incomodando, zoando, mordendo sem parar [...] são seres insuportáveis. Elas se multiplicam sobre o apodrecimento e a decomposição, carregam os piores germes de doenças e desafiam qualquer proteção: elas simbolizam uma **busca incessante** (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 623)

A mulher associa o casamento à mosca, considerado um ser repugnante, o que evoca uma ideia negativa do relacionamento dela com o marido. A “busca incessante”, simbolizada pela mosca, pode associar-se também ao casamento, em que há a busca de um

relacionamento mais feliz. No entanto, essa mosca está presa, por isso, não há como voar em busca de algo melhor.

O âmbar, uma resina fóssil, de tom amarelado, representa “[...] o fio psíquico que liga a energia individual à energia cósmica, a alma individual à alma universal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 43). Entretanto, segundo a crença popular, “[...] o homem que sempre trazer consigo um objeto de âmbar não poderá ser atraído por sua virilidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 43), o que faz com que o âmbar seja uma espécie de amuleto e sirva para a proteção da virilidade masculina. Mas o casamento de Marta está preso ao âmbar, o que poderia representar um indício de que Marta não está feliz com a relação entre ela e o esposo. Isso porque a ideia de aprisionamento é permeada de conotação negativa, visto que, dificilmente algo que se sinta preso estaria satisfeito com essa situação.

A reflexão de Marta se inicia após o esposo ter comentado com ela, de manhã, à mesa do café, a respeito de uma notícia de jornal que ele tinha acabado de ler: “_ Você viu isso, Marta? Acharam uma libélula incrustada num pedaço de âmbar, e agora vão tirar o DNA dela para fazer outra” (COLASANTI, 1998, p. 07).

Nota-se que Marta muda o ser aprisionado ao compará-lo ao seu casamento: não é como uma libélula, mas sim uma mosca presa no âmbar. A libélula é um inseto que possui uma conotação positiva, “[...] admirada por sua elegância e leveza [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 548), enquanto que a mosca, como já visto, tem sentido negativo.

Preso no âmbar. Ele tinha dito aquilo pensando só na libélula, é claro, só na notícia, mas ela, Marta, havia-se sentido imediatamente presa pelas palavras, aprisionada naquele âmbar que as palavras colocavam abruptamente entre bules e xícaras fracionando a manhã. Sequer por um instante havia se preocupado com a libélula em si, com o fato científico, nem enquanto ele falava, nem depois quando, o marido já na rua, havia voltado ao jornal procurando novamente a notícia, como se ao seu olhar pudesse revelar coisas que haviam escapado ao

dele, como se, em lugar daquela fotografia quase indecifrável de uma espécie de pedra com uma mancha dentro, pudesse encontrar sua própria fotografia (COLASANTI, 1998, p. 07-08).

O comentário do marido funciona como uma revelação, uma espécie de epifania para a mulher que, a partir dali, passa a refletir sobre a sua condição. Nota-se que, novamente, Marta reflete: “Preso no âmbar”, sente-se “presa pelas palavras”, “aprisionada”. A repetição dessa ideia de prisão parece perseguir os pensamentos de Marta, fato que comprova que, para ela, o casamento é como um cárcere. Ao buscar a notícia lida pelo marido, ela parece tentar buscar uma resposta para as suas inquietações.

Para reforçar essa ideia de aprisionamento, Marta se identifica com a mancha dentro da pedra, com aquela “fotografia quase indecifrável”. Ou seja, é como se Marta não conseguisse mais se enxergar de forma nítida, pois sua imagem, assim como a mancha, tornara-se algo indefinível. Em sua relação matrimonial, ela não se vê com identidade definida, mas como um borrão.

Nesse sentido, acerca do sentimento amoroso na contemporaneidade e, mais especificamente, sobre a crise conjugal, Del Priore (2006) afirma que, “Fundado exclusivamente no sentimento que sobrou do amor romântico, o sentimento mais frágil que existe, o casal está condenado à brevidade, à crise”. Do mesmo modo, no conto, por meio das reflexões da protagonista, pode-se notar que o relacionamento dela com o esposo está passando por um momento de “crise”, ou seja, o relacionamento entre ela e o esposo parece não ser satisfatório para Marta. Bauman (2004) também acredita que, na contemporaneidade, os relacionamentos conjugais encontram-se em crise, pois o ser humano está cada vez mais preocupado consigo mesmo, e cada vez menos com o outro.

No conto, após não encontrar respostas na notícia de jornal, a mulher continua a pensar:

Não, o jornal não falava de Marta. Nem poderia o jornal saber ou interessar-se por 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, incrustado pelos anos em sua própria história (COLASANTI, 1998, p. 08).

Novamente, Marta reflete sobre o casamento dela. Primeiramente, ele era como uma “mosca presa no âmbar”. Agora, é como um “colarinho gasto”. Para os outros, ele parecia ser um relacionamento “cotidiano” normal, até “bom”. Mas, para ela, encontrava-se “puído”, isto é, “bastante gasto e já ralo devido ao uso constante” (HOUAISS, 2009), além de estar “sem asas e sem vôos, incrustado pelos anos”. As asas e os vôos são representantes da liberdade, da busca por novos horizontes. Estava “incrustado”, ou seja, revestido de crosta, fato que o aprisiona, que o impede de voar.

E, olhando em volta, Marta reflete: “É esse o meu âmbar” (COLASANTI, 1998, p. 08). A prisão de Marta era sua própria residência, o apartamento onde morava com o marido. E continua: “O meu âmbar, pensou Marta, é de gesso” (COLASANTI, 1998, p. 08). E, enquanto o âmbar é uma resina sólida, dura, o gesso é facilmente quebrável, desfeito, por ser delicado.

Marta, então, continua a pensar sobre o início do relacionamento com o marido:

[...] vê-se, como se num filme, deitada na cama ao lado do marido, os dois dormindo alheios um do outro num sono que podia durar horas ou anos, dependendo apenas da maneira de contar o tempo.

E dizer que começamos como libélulas, segue Marta. Tínhamos brilho, alguma transparência. Caçadores delicados, assim fomos no princípio. Chegamos a voar, a voar nos dias, na superfície dos dias feito as libélulas voam sobre a superfície dos lagos. Como íamos saber que aquilo era apenas o princípio? Só percebemos depois que acabou. E aí pareceu tão curto (COLASANTI, 1998, p. 09).

No presente, os dois dormem “alheios um do outro”, como se um ignorasse a presença do outro na cama, fato que demonstra a distância na qual o casal se encontra. Marta retorna a pensar na libélula do noticiário, associando-a ao começo do casamento dela, em que os dois chegaram “a voar”, ou seja, sonharam juntos. Tinham “brilho” e “alguma transparência”. O brilho possui conotação positiva, é algo belo e costuma-se associar o brilho no olhar quando alguém se encontra apaixonado. A transparência também tem sentido positivo, significando que havia clareza, sinceridade entre o casal.

Contudo, os verbos encontram-se no pretérito, dando a ideia de que a felicidade, encontrada no início do casamento, ficou para trás, não fazendo parte do presente.

Ainda sobre a reportagem do jornal, o marido havia comentado que seria possível extrair o DNA da libélula apenas tendo um minúsculo fragmento dela. E, para Marta, o DNA é como se fosse “a alma do bicho”. Então, a mulher reflete: “Bastaria um fragmento, uma porção minúscula, microscópica. E isso eles tinham, certamente tinham, mais até do que isso, nada que não se pudesse ver olhando bem, olhando atentamente” (COLASANTI, 1998, p. 09-10). Neste trecho, percebe-se que Marta possui esperança em relação ao casamento dela, mesmo que essa esperança seja mínima, como um minúsculo fragmento.

“As tumbas, diz para si mesma, os casamentos estão cheios de fragmentos sobre os quais nenhum arqueólogo vem aliviar o peso da terra, restos necrosados que jamais serão duplicados para a vida” (COLASANTI, 1998, p. 10). Isso significa que os cientistas extrairão o DNA da libélula, a fim de produzir outra. Mas, na realidade do casamento dela, ninguém vai ajudá-la. Os “restos necrosados”, já mortos, não servirão para se transformar em um novo casamento, renovado e feliz para a protagonista.

Após todos os pensamentos de Marta sobre o seu matrimônio serem expostos para o leitor, tem-se a impressão que ela abandonará aquela vida ou que, ao menos, tentará algo para mudar aquela situação. Apesar de toda essa reflexão e de praticamente chegar à

conclusão que o relacionamento dela com o esposo não anda bem, Marta, talvez acomodada e acostumada com a situação, não age, não toma nenhuma providência. Ela tem plena consciência de sua relação, mas resolve manter-se nela, presa ao seu papel social feminino de esposa, função historicamente valorizada na mulher.

O conto termina com uma cena simples do cotidiano: Marta assistindo à televisão, à noite, e com a chegada do marido:

A chave roda na fechadura. Marta vira a cabeça passando o olhar de relance pelos móveis sem arestas. A porta se abre. O marido entra. Oi, diz Marta, que tal teu dia? E sem ouvir a resposta volta-se para a televisão (COLASANTI, 1998, p. 10).

Marta também não faz questão de dialogar com o esposo, mais preocupada com o que está sendo transmitido na TV do que com ele. Nesse sentido, percebe-se que, apesar do fato de a protagonista não estar satisfeita com o casamento dela, ter consciência e refletir sobre isso, ela aceita, passivamente, essa condição. Este é um dos pouquíssimos contos de Colasanti em que a personagem tem nome. Todavia, “Marta” também tem seu significado coerente com a relação da personagem. Significa “dona de casa”, “protetora do lar”. E assim, consciente, Marta aceita sua condição e volta-se à sua alienação, por meio da TV. Nesse sentido, lembramo-nos dos estudos de Rocha-Coutinho acerca do papel feminino na sociedade brasileira. Para a autora, confinadas ao ambiente doméstico,

Os comportamentos de subordinação femininos ficam, então, emaranhados no cotidiano destas mulheres como forma “natural” de organização de suas vidas diárias, sem que muitas delas tomem consciência deste fato, ou, se a têm, lhe outorgam consenso exatamente porque são ‘naturais’ (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 39).

Desta mesma maneira, Marta parece viver um casamento sem afeto, mas que se tornou algo “natural” para ela, algo que ela se acostumou, pois já faz parte de seu cotidiano.

Ratificando esta ideia, Elódia Xavier, em sua obra *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino (2007) analisa os tipos de corpos existentes em personagens femininas da literatura de autoria feminina brasileira. Sobre este conto, Xavier caracteriza Marta como tendo um “corpo imobilizado”, ou seja, preso, aquele que não esboça nenhuma reação, incapaz de agir e buscar por mudanças. Contudo, mesmo que o corpo esteja “imobilizado”, a consciência dela não está, fato comprovado por todas as reflexões feitas por ela ao longo do conto.

Nesse sentido, percebe-se que a consciência que aparece em Marta sobre o relacionamento dela com o marido torna-se, de fato, uma constatação. Entretanto, não é nada que faça com que a protagonista livre-se dele e/ou parta em busca de um relacionamento melhor. A alienação de Marta diante da TV associa-se à ignorância dela, ao imaginar que o DNA poderia ser a “alma”. Sendo assim, há, após as reflexões, um momentâneo desejo em procurar pelo “DNA”, ou melhor, pela “alma” de seu casamento que, ao final do conto, é esquecido por ela.

Parece-nos, então, que o papel e as funções de esposa que, historicamente, eram ensinados às mulheres nas sociedades patriarcais prevalecem nas atitudes de Marta, protagonista do conto.

O segundo conto analisado neste subcapítulo, o pequeno “A partir do barro” (2013), publicado em *Hora de alimentar serpentes*, expressa a infelicidade de uma mulher diante de sua vida e de seu relacionamento com o marido, representado pelo seu casamento.

Prosternada frente à imagem de Deus, a mulher infeliz com seu casamento árido, seu ventre mais uma vez cheio, seu mísero cotidiano, implora clemência. Silêncio é a única resposta que lhe chega. E ela não encontra forças para impedir-se de pensar que tão dura é a sorte das mulheres porque modelada, do barro, por mão de Homem (COLASANTI, 2013, p. 111).

O conto instaura uma situação de conflito da personagem feminina, que é de ordem existencial, individual e social. O fato de a

mulher “não encontrar forças para impedir-se de pensar” remete-nos à ideia de que ela não queria refletir sobre a sua real condição de mulher, aquela que desempenha os papéis sociais de esposa e de mãe. Mas, mesmo não desejando, ela pensa. Nesse sentido, o conto dialoga com os estudos de Rocha-Coutinho, ao retratar “[...] um dos pilares da subjetividade feminina: o ser para os outros” (1994, p. 35). O adjetivo “mísero” usado para retratar o cotidiano da mulher, infere que a mulher não se encontrava feliz naquela situação, ao menos no que tange ao “árido” casamento.

Mas, ao “implorar clemência” ela só se depara com o silêncio, fato que nos remete à ideia de abandono. Que, historicamente, as mulheres tiveram suas vontades ignoradas isso já nos é sabido. Rosiska Darcy de Oliveira, ao analisar cartas de mulheres esposas e mães, percebe que nelas há “[...] um sentimento de insatisfação, uma ausência que cada mulher traz em si, a percepção de que em nenhum momento e em nenhum lugar está inteira” (1999, p. 69). A mulher do conto, “infeliz” parece ter também esse sentimento de insatisfação em relação aos papéis que foram destinados.

Nesse sentido, ela recorre Àquele que talvez seria o único a ajudá-la, visto que a cultura patriarcal legitimou esses papéis sociais femininos e que, portanto, a sociedade encontra conivente a eles. Esse ser que, religiosamente, representa a esperança é Deus. Contudo, logo em seguida a protagonista conclui que nem mesmo Deus poderia ajudá-la, pois ela foi “modelada, do barro, por mão de Homem”. A palavra “Homem”, grafada com letra maiúscula, parece fazer uma junção entre Deus e homem, no sentido de mostrar o poderio, a força desses dois seres no tocante à relação com a mulher.

Na religião católica, há a crença de que a primeira mulher, Eva, foi criada por Deus a partir de uma costela de Adão, que teria sido o primeiro homem, este sim, feito de barro, modelado por Deus conforme à Sua imagem (Gênesis). Entretanto, principalmente na cultura judaica, acredita-se que houve uma mulher no Paraíso antes de Eva: Lilith ou Lilit, criada simultaneamente e da mesma forma que

Adão, ou seja, do barro (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 548). Roberto Sicuteri, na obra *Lilith, a Lua Negra*, afirma que “o mito de Lilith representa certamente o arquétipo da relação homem/mulher, ao nível mais primitivo no sentido evolucionista” (SICUTERI, 1985, [s.p.]).

Lilith não teria aceitado a condição de passividade e submissão feminina diante do homem. De acordo com Sicuteri, Lilith

[...] pede para inverter as posições sexuais para estabelecer uma paridade, uma harmonia que deve significar a igualdade entre os dois corpos e as duas almas. Malgrado este pedido, ainda úmido de calor súplice, Adão responde com uma recusa seca: Lilith é submetida a ele, ela deve estar simbolicamente sob ele, suportar o seu corpo. Portanto: existe um imperativo, uma ordem que não é lícito transgredir. A mulher não aceita esta imposição e se rebela contra Adão (SICUTERI, 1985, [s.p.]).

Da mesma forma, conforme o estudo antropológico de Laraia em relação à Lilith, “A sua forma de reivindicar igualdade foi a de recusar a forma de relação sexual com o homem por cima. Por isso, fugiu para o Mar Vermelho” (1997, p. 151). Corroborando os estudos de Laraia (1997), encontra-se, na obra de Sicuteri, a seguinte afirmação do próprio Deus sobre Lilith, após a reclamação de Adão:

Não a criei da cabeça, mas ela se assoberbou... Nem do olho, mas ela é ansiosa por ver. Nem do ouvido, mas ela é ansiosa por ouvir. Nem da boca, mas ela é faladeira. Nem do coração, mas ela é invejosa. Nem da mão, mas ela toca tudo. Nem do pé, mas ela é andarilha. Enfim, Lilith voou para longe, em direção às margens do Mar Vermelho, depois de haver profanado o nome de Deus pai (SICUTERI, 1985, [s.p.]).

Ora, as características negativas sobre Lilith proferidas pelo próprio Deus faz com que, realmente, não haja esperanças para a mulher do conto, pois ela é como Lilith, ou seja, foi “moldada do barro” por isso, não seria protegida por Ele.

Outra versão do mito é que Lilith teria sido expulsa do Paraíso por Deus, exatamente por ser desobediente e não aceitar a submissão.

Por isso, “Lilit tornar-se-á a inimiga de Eva, a instigadora dos amores ilegítimos, a perturbadora do leito conjugal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 548). Amaldiçoada e simbolizando os prazeres da carne, Lilith vive nas profundezas, longe dos homens e das mulheres da terra.

De uma forma ou de outra, a mulher do conto tem a consciência de que, “[...] tão dura é a sorte das mulheres porque modelada, do barro, por mão de Homem”. Isso significa que, assim como Lilith que ousou fugir do domínio masculino e, por isso, foi castigada por Deus, da mesma forma, a mulher do conto é, de certa forma, “castigada” e, por essa razão, vive um casamento “infeliz” e um “mísero” cotidiano.

Nota-se que, em “tão dura” a “sorte das mulheres”, a presença do advérbio de intensidade “tão” vem a reforçar o sentido do adjetivo “dura”. Curioso o fato de que a personagem usa a palavra “mulheres”, no plural, indicando que a vida difícil seria como uma predestinação deste gênero. A História das mulheres tem estado envolta ao preconceito e à subserviência ao homem, justificados, conforme mostra Rocha-Coutinho, por um discurso acerca de uma suposta ‘natureza feminina’, vista como “[...] frágil, emotiva, dependente, instintivamente maternal e sexualmente passiva” (1994, p. 30-31). Isso seria a “tão dura sorte das mulheres”, como se os papéis sociais, enraizados culturalmente em sociedades patriarcais, fossem o destino de todas elas.

Da mesma forma, as conquistas dos movimentos feministas (que lutavam pela igualdade entre os gêneros) trouxe, para muitas mulheres, uma “dupla jornada de trabalho”, pois ainda estavam presas às tarefas domésticas e responsáveis pela criação e educação dos filhos, e, conquistando o espaço público, tinham que ser profissionais competentes, conforme os estudos de Rocha-Coutinho (1994) e de Oliveira (1999), fato esse que poderia também justificar a expressão “tão dura é a sorte das mulheres” (COLASANTI, 2013, p. 111).

Outra possível leitura seria que o “Homem” que, como já visto, está grafado com letra maiúscula, tendo sido criado à imagem e semelhança de Deus, poderia assumir, no conto, o papel do Todo-Poderoso, ou seja, sendo Deus ou seja o “Homem”, o fato é que a mulher não tem esperança de ter uma vida melhor.

Ao refletir, a mulher, certamente, chega à conclusão de que “tão dura é a sorte das mulheres”, ou seja, não há saída para elas. Assim, a mulher está fadada a viver um casamento “infeliz” e uma vida “mísera”, sem esperanças de mudanças, como se esses papéis sociais femininos de esposa e de mãe tivessem de ser desempenhados por ela, como se fossem o seu destino de mulher.

O terceiro conto deste subcapítulo, “Um dia, afinal”, foi publicado, em 1998, na obra *O Leopardo é um Animal Delicado*, e narra a persistente busca de uma mulher pelo marido, que estava desaparecido. Inicia-se com a esposa decidida a procurar pelo esposo, depois de anos desaparecido, mas, ao mesmo tempo, confusa por não saber por onde deveria começar a busca.

Levanta-se porque a decisão exigia um gesto. Porém de pé na cozinha, pés afastados, ondejou cega sem saber como mover-se, por onde começar. Sentar-se outra vez enquanto pensava teria sido mais razoável. Resistiu. Há muito sentava. Começar, disse para fortalecer-se, há de ser pelo princípio. E saiu da cozinha (COLASANTI, 1998, p. 62).

A mulher já estava acomodada com aquela situação e, por isso, há a dificuldade de agir, de tomar uma decisão tão importante, o que é comprovado pela expressão “há muito sentava”. Contudo, ela “resistiu” a sentar-se novamente, o que evoca a ideia de que, a partir de agora, a mulher pode ter uma atitude mais ativa. Ora, a resignação e a passividade foram atributos femininos muito valorizados no passado, conforme aponta Del Priore (2006) e Zolin (2009). Mas a mulher do conto, resolve deixar essa passividade de lado e agir.

A cozinha, historicamente, é retratada, geralmente, como o local da casa mais adequado à mulher, associada às atividades

domésticas de cozinhar, lavar e guardar as louças. O fato de a personagem “sair da cozinha” poderia indicar que ela estava disposta a abandonar o papel social de “dona de casa” que a ela foi incumbido. Nesse sentido, Rocha-Coutinho (1994) afirma que, com o surgimento da sociedade industrial e ascensão da burguesia, houve um forte confinamento da mulher à “esfera doméstica” e a valorização dos papéis de dona de casa, esposa e mãe. Sendo assim, possivelmente, não seria fácil para a mulher sair de seu “confinamento” privado e partir para o espaço público, até então aparentemente desconhecido pela protagonista.

Na manhã seguinte, a mulher decide, então, pegar o ônibus.

Distante, porém, a cidadezinha onde haviam crescido e onde seu amor havia começado já não era mais. Parecera-lhe distante então quando, ambos jovens, tudo era distante. Agora, acostumada que estava a outras medidas, a rapidez da viagem a surpreendeu. Não se deve voltar ao passado tão depressa, pensou ao desembarcar, sentindo-se defraudada de um tempo que havia planejado preencher com reminiscências (COLASANTI, 1998, p. 62-63).

A mulher reflete sobre o início do relacionamento com o marido. Com o passar do tempo, houve mudanças, provavelmente, não apenas na “cidadezinha” “onde seu amor havia começado”, mas também no coração deles, principalmente, no da mulher. Nota-se que “a rapidez da viagem” que a leva ao passado, causa uma certa nostalgia na mulher, quando as lembranças delas vêm à tona: “Não se deve voltar ao passado tão depressa”. Sente-se, então “defraudada”, ou seja, como se fosse “desapossada” por aquele tempo que a fez lembrar do passado abruptamente. A frase “onde seu amor havia começado” parece remeter a um saudosismo em relação ao início do relacionamento entre ela e o marido.

Ao iniciar a procura, algumas pessoas que ela havia conhecido não moravam mais ali; “outros nem viviam”. “Os poucos que se lembravam guardavam a visão de um casal jovem, de um jovem homem magro e nervoso ladeado pela tímida namorada, tão diferente

daquele senhor do retrato [...]” (COLASANTI, 1998, p. 63). Para os outros, os antigos conhecidos do casal, o homem estaria agora “tão diferente”. “Ninguém o tinha visto” (COLASANTI, 1998, p. 63). Entretanto, a mulher sim conseguia vê-lo “claramente”, evidenciando, novamente, o quanto o início do vínculo entre eles foi importante para ela:

E no entanto ela o via tão claramente. Sentada no banco da praça, comendo um sanduíche à sombra dos eucaliptos de largos troncos, ela o via agora como havia visto com seus olhos de mulher pela primeira vez, macho da espécie em meio aos outros machos, galhardo, exibindo-se para as fêmeas expectantes que cochichavam disfarçando o olhar (COLASANTI, 1998, p. 63).

As lembranças do início do relacionamento entre ela e o marido, novamente, vêm à tona. No passado, homem era “galhardo”, isto é, tinha a aparência garbosa, elegante, era o “macho” “exibindo-se para as fêmeas”, como fazem algumas aves em seus rituais de acasalamento. E a paquera entre eles continua:

Ela o via dando a volta na praça, recebia de novo o bilhete de papel pautado, e o sorriso dele a atropelava cheio de exigências. Que fossem exigências só descobriu com o tempo. A princípio haviam-lhe parecido promessas, é tão difícil interpretar sorrisos. E depois havia sido aquela coisa, as realizações dela, os seus desejos sempre adaptados às exigências dele, confundindo-se os dois (COLASANTI, 1998, p. 63).

Já no começo do relacionamento, o homem demonstrou autoritarismo que, naquela época, não foi percebido pela mulher. O “sorriso” é um gesto tido como o reflexo da alegria, da satisfação. Contudo, já naquela época, o “sorriso dele” era “cheio de exigências”. A palavra “exigências” está carregada de autoritarismo e o adjetivo “cheio” intensifica as exigências do homem. Além disso, nota-se que “o sorriso dele” a “atropelava”, verbo também carregado de violência, agressividade. Há, aqui, a presença da violência “simbólica”, em que, conforme Bourdieu (2010), atos, aparentemente inofensivos, são

carregados de violências sutis, que, às vezes, passam despercebidas, como o que ocorre na relação entre a mulher do conto e o marido, na época, ainda namorados.

No princípio, o “sorriso” dele parecia “promessas” para ela. Em sentido figurado, “promessa” significa esperança fundada em aparências. Então, mesmo denotando “exigências”, a mulher tinha esperança de que fossem “promessas”, confundindo-se, já que “é tão difícil interpretar sorrisos”. A dificuldade sentida pela mulher é reforçada pelo advérbio de intensidade “tão”. Somente depois, é que a mulher conseguiu perceber que eram exigências mesmo, pois os “desejos” dela “sempre” foram “adaptados às exigências dele”. Isso significa que, na verdade, ela reprimia os desejos dela para satisfazer as exigências do marido. O uso do advérbio de frequência “sempre” reforça a ideia de que a mulher submetia-se constantemente às vontades do homem.

A mulher continua a procura pelo marido na cidadezinha onde eles se conheceram e, mais uma vez, as lembranças do início de namoro invadem o pensamento dela, ao ver a fila do cinema: “[...] aquela mesma fila lenta em que de mãos dadas ou enlaçados pela cintura haviam tantas vezes antegozado os beijos que se dariam na cumplicidade da sala escura” (COLASANTI, 1998, p. 64). A lembrança da mulher é carregada de romantismo, como se ela lembrasse daquela época com saudosismo, pois parece que eles eram felizes. O verbo “antegozar” demonstra a vontade que o casal tinha de se beijar, já que significa gozar algo antes de sua realização. A “sala escura” do cinema era o local propício para os namoros, pois, na escuridão a intimidade continuava reservada.

Sem obter êxito em sua busca, a mulher, à noite, regressou para a casa. “Segunda etapa, a própria cidade. Isso está começando a parecer com as estações da cruz, pensou antes de começar, perguntando-se quantas ainda teria que percorrer com seu fardo” (COLASANTI, 1998, p. 64). Uma mistura de religiosidade e desesperança está presente nesta passagem. No Cristianismo, as

estações da cruz totalizam quinze, desde a condenação de Jesus Cristo à morte, até a ressurreição Dele. Sabe-se que todas estas estações foram repletas de muita dor e sofrimento. A mulher compara a sua busca pelo marido às estações da cruz, como se previsse que a jornada dela não seria fácil, o que também pode ser comprovado pelo substantivo “fardo”, isto é, algo que é muito difícil de suportar.

Primeiramente, a mulher resolve percorrer todos os bares e restaurantes próximos ao escritório do marido, porém, tudo foi em vão.

Onde teria ido parar seu marido? Que fim tinha levado o homem que lhe havia feito um filho, aquele que ela havia acreditado conhecer melhor do que ninguém, melhor do que ele mesmo, e que no entanto, como um desconhecido, havia desaparecido da sua vida deixando-a só, deixando-a tão só? (COLASANTI, 1998, p. 64).

A indagação da mulher demonstra certo inconformismo com aquela situação, visto que ela “havia acreditado conhecer” o marido “melhor do que ninguém”. O pretérito mais-que-perfeito composto “havia acreditado” denota que a crença da mulher em conhecer o marido ficou no passado, o que é corroborado pela expressão “como um desconhecido”, que reforça o fato de que a mulher realmente não conhecia bem o esposo. As próprias interrogações já denotam que a mulher tem dúvidas.

O desaparecimento do marido para a mulher parece ter sido algo proposital, como um ato de abandono, fazendo com que ela sinta solidão, reforçado pela repetição da expressão “deixando-a só”, e enfatizado pelo advérbio de intensidade “tão” antes do adjetivo “só”, maximizando o sentimento de solidão da protagonista. Essa ideia de abandono dialoga com o conto anterior “A partir do barro”, e com a própria História das mulheres, permeadas de abandono e desprezo.

Mesmo o marido sendo agora aposentado, ela resolve ir ao escritório, “só por ir”. Mas lá “havia outro ocupante” (COLASANTI, 1998, p. 64). “Marido, oh, marido meu, quanta saudade, gemeu por dentro percorrendo aquele corredor que lhe havia sido tão familiar”

(COLASANTI, 1998, p. 65). O lamento, reforçado pela interjeição “oh”, remete que a mulher realmente está sofrendo, sente falta do marido.

Resolve procurá-lo nas farmácias, pensando que um homem sem mulher, poderia ter que comprar “uma aspirina”, ou “um pacote de lâminas de barbear”. E, mais uma vez, reflete sobre o relacionamento entre eles:

Enquanto havia sido seu marido, enquanto ela havia cuidado dele, com amor a princípio, com carinho depois, e ainda um tempo por puro hábito, nada lhe havia faltado, o sabonete novo no chuveiro a pasta de dentes o talco para os pés, nada havia precisado comprar, mas agora (COLASANTI, 1998, p. 65).

A mulher exerce no casamento o papel da cuidadora, da zeladora do lar e dos afazeres domésticos, função construída social e culturalmente para a ela. Passa a ser como uma segunda mãe do marido e ela aceita com passividade esta condição. Nota-se, na gradação “com amor”, “com carinho” e, “por puro hábito” que o sentimento que a mulher nutria pelo esposo vai diminuindo com o passar do tempo. A expressão “por puro hábito” reforça a ideia de um casamento desgastado, e da comodidade da mulher diante desse fato.

Os itens de higiene “sabonete”, “pasta de dente” e “talco” são elencados sem pontuação, sem pausa, como se, na lembrança da mulher, eles se misturassem. Além disso, mais uma vez transparece-nos a visão da mulher reduzida aos papéis de cuidadora, dona de casa e esposa, dialogando com os estudos de Rocha-Coutinho (1994) sobre os papéis femininos no Brasil, a partir da ascensão burguesa. Nesse sentido, a protagonista parece pertencer a um determinado grupo social, talvez a pequena burguesia ou a classe média, em que os papéis sociais femininos de dona de casa, esposa e mãe são colocados de modo mais duro, porque há uma cobrança social em relação ao desempenho desses papéis.

Reforçando essa ideia, Del Priore afirma que, no Brasil,

A relação de poder já implícita no escravismo, presente entre nós desde o século XVI, reproduzia-se nas relações mais íntimas entre maridos, condenando a esposa a ser uma escrava doméstica exemplarmente obediente e submissa. Sua existência justificava-se por cuidar da casa, cozinhar, lavar a roupa e servir ao chefe da família com seu sexo (2006, p. 16).

O relacionamento entre o homem e a mulher do conto parece não estar mais baseado no sentimento do amor, conforme lembrado por ela no início do relacionamento, mas sim em um “hábito”, um costume, uma acomodação. E quando falamos em “amor”, estamos nos referindo àquele sentimento que Giddens (1993) chama de “[...] relacionamento puro em que é fundamental o conhecimento das peculiaridades do outro” (p. 76) e que faz com que as pessoas se conheçam íntima e mutuamente, tornando-se “especiais”. Entretanto, mesmo demonstrando não haver mais amor, a mulher continua a procurá-lo.

A busca, contudo, continua sem êxito, visto que o marido não tinha ido a nenhuma farmácia. Lembrou-se de que ele “tinha boa saúde” e passa a pensar no corpo do esposo.

[...] tinha boa estrutura, musculoso desde jovem, os braços fortes debaixo da camisa, as coxas rijas. Pensar nas coxas do marido quase a paralisava, parava, levava as mãos ao coração como se lhe faltasse o ar. Há quanto tempo, há quanto tempo as coxas do marido, aqueles joelhos que ela escorava às vezes com as mãos sobre o lençol, não porque ele precisasse de apoio, mas para senti-los, duros contra sua palma macia (COLASANTI, 1998, p. 65).

Ao pensar no corpo do esposo, nota-se que uma excitação da mulher, que deixa transparecer o erotismo. A descrição do homem, com “boa estrutura”, “musculoso”, “braços fortes”, “coxas rijas” parece mexer com a sexualidade da mulher. Ao trazer à tona essa temática, Colasanti quebra com o tabu da sexualidade feminina, sexualidade esta que foi, por muito tempo, reprimida e associada ao pecado principalmente pela Igreja Católica, mas liberta-se, sobretudo, na quarta onda do Feminismo, conforme Duarte (2003). Assim como o homem, a mulher também deseja, e busca satisfazer-se, obtendo

prazer. O gesto de colocar a mão, “a palma macia” sobre os “joelhos” “duros” do marido, denota a importância do toque, do tato, de sentir o marido.

Cessado o pensamento, a mulher decide continuar à procura.

A etapa seguinte era a mais dolorosa e sua alma ajoelhou-se implorando afasta de mim. Mas o cálice continuava à sua frente e ela calçou os sapatos que tinham saltinho – certas coisas uma mulher só faz de saltos altos – e segurando a alça da bolsa como seguraria uma bengala saiu da sua casa e foi para a casa Daquela (COLASANTI, 1998, p. 65-66).

Novamente, a religiosidade se apresenta nesta passagem, como se a mulher não tivesse outra opção a não ser “implorar”, assim como a mulher do conto “A partir do barro”. O uso da conjunção adversativa “mas” remete a ideia de que, apesar de ser uma etapa “dolorosa”, ela deve seguir. O “cálice” é carregado de simbologia, sobretudo, religiosa, pois continha o “sangue” de Jesus Cristo, derramado para a salvação da humanidade. E ele “continuava à sua frente”, dando a coragem para que a mulher não regressasse.

A referência ao salto alto é interessante, já que, sendo um aparato feminino, remete também à feminilidade. Como se a mulher devesse estar feminina para enfrentar algumas coisas difíceis da vida, em cima de um salto como se fosse um pedestal, para sentir-se mais confiante. A bolsa, objeto também geralmente pertencente ao universo feminino, não serve apenas como um acessório, mas também como um apoio, uma espécie de suporte, como “uma bengala”.

“Foi de táxi. Ir de ônibus à casa da amante do marido teria sido humilhação demais, como se todos na condução pudessem ler em seu rosto o que a levava” (COLASANTI, 1998, p. 66). Sentindo-se humilhada, a mulher escolhe o táxi para levá-la, como se o meio de transporte pudesse, de alguma forma, reduzir a humilhação que ela sentia. Não apenas pelos passageiros, mas também pelo fato de o táxi ser o meio mais caro e, conseqüentemente, mais nobre do que o transporte público.

Neste excerto do conto, o leitor descobre que a mulher tinha plena consciência de que era traída pelo marido. No entanto, mesmo humilhada, ela parece aceitar a infidelidade do marido, já que continua persistentemente a procurar por ele. A mulher parece, então, ter sido educada para viver em uma sociedade machista patriarcal, em que a infidelidade masculina era tida como normal e aceita pela maioria, conforme Freyre e Del Priore (2011). “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 gradação presente neste trecho, inferioriza a figura da outra mulher: “colega”, “colega nada”, “amante”, “amante dele”, “concubina”, “puta”. Termina com termos pejorativos, como se exprimissem a raiva da mulher traída.

Chegando à casa, ela não bate à porta. Queria ver se encontrava o carro dele ou algum outro indício de o marido estivesse lá e, por isso, “postou-se vigilante atrás do pilar de um portão” (COLASANTI, 1998, p. 66). Escondida, a mulher relembra das brigas por causa da amante do marido:

Quantas brigas por causa daquela mulher barricada agora atrás das paredes amarelas e das janelas de vidro fosco. Quanto choro. Naquele tempo estava certa de ainda amar o marido intensamente, de ser indispensável para ele. E sem que tivesse deixado de atendê-lo, sem que tivesse se descuidado dele ou da casa, sem que tivesse feito nada para merecer, tinha sido traída. Sim, traída, era esta a palavra embora ele negasse embora ele jurasse que era tudo mentira invenção loucura dela. Traída, traída, repetiu várias vezes escondida ali, aviltada pela lembrança, sem saber como sair do torvelinho de ressentimento e dor em que a palavra a atirava. Traída, murmurou por fim cansada da palavra já gasta, sem serventia. E aquietou-se (COLASANTI, 1998, p. 66).

Nota-se que há mágoa na mulher, ao se lembrar da traição do marido. A amante, “barricada”, ou seja, protegida dentro de casa havia sido a causa de tantas “brigas” e “choros”. Sendo o foco narrativo em terceira pessoa e o narrador onisciente, capaz de transmitir os pensamentos e os mais profundos sentimentos da personagem, o leitor

poderia ficar em dúvida se o esposo foi realmente infiel, visto que ele “negava” e “jurava” que não.

Entretanto, a protagonista parece não ter dúvida de que foi “traída”, certeza esta reforçada pela repetição do vocábulo “traída”, que aparece cinco vezes neste excerto. A palavra parece exercer poder sobre a mulher, pois a “atirava” em um “torvelinho”, uma espécie de redemoinho de “ressentimento e dor”. O próprio verbo “atirar” é carregado de agressividade. Naquele momento de reflexão, tudo, inclusive as palavras, causavam-lhe sofrimento.

Para a surpresa do leitor, há a descoberta de que o marido havia tido outras amantes. “Aquela tinha sido a primeira traição, pelo menos que ela soubesse. E talvez por isso a mais dolorosa. Houve outras depois” (COLASANTI, 1998, p. 67). A primeira descoberta da traição foi a “mais dolorosa” para a mulher. Mas, aceitou a condição de mulher traída, já que ela mesma afirma que o marido teve, depois, outras amantes. “Nunca mais depois da primeira achou que o tinha só para si” (COLASANTI, 1998, p. 67). A fim de convencer a si mesma de que o fato de não ter o marido só para ela, a mulher demonstra não se importar.

Nesse sentido, lembremo-nos dos estudos de Del Priore sobre o adultério masculino no Brasil: “A falta de fidelidade masculina, [era] vista como um mal inevitável que se havia de suportar” (2011, [s.p.]). Ou seja, mesmo sabendo das traições do marido, a mulher do conto acaba se conformando com aquela situação que, como visto nos estudos de Del Priore, precisava ser suportada pela esposa.

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. Ciumento demais no princípio, não deixava decote, não deixava saia justa, não deixava. Depois deixava mais. Ligava menos. Pagava as contas, de vez em quando agradava-se da comida. E em certas noites a procurava (COLASANTI, 1998, p. 67).

Após refletir, a mulher acaba se convencendo de que o fato de o marido a trair tinha sim importância, afinal, “um marido é um marido, mesmo quando não é só da gente”. O adjetivo “bom” para qualificar o marido parece ser usado por ela como uma forma de redimir a infidelidade dele. Observa-se que, no início do relacionamento, ele era “ciumento demais” e demonstrava domínio, autoritarismo e possessão em relação à esposa, não permitindo que ela usasse certas roupas, como “decote” e “saia justa”.

Em sua obra de ensaios *E por falar em amor* (1985), Colasanti também aborda a temática do ciúme masculino que, geralmente, é visto com naturalidade pela sociedade, já que “[...] nunca é visto como ridículo, mas sim como essencialmente dramático. Pois, ao ter ciúme, um homem está defendendo um direito sagrado de posse” (COLASANTI, 1985, p.198). Segundo a autora, ao sentir ciúme, o homem visa à defesa de sua honra, habitada no corpo da mulher amada.

Mas, com o tempo, o homem parece ir se esquecendo da esposa, já que “deixava mais” e “ligava menos”. Até mesmo a comida da mulher “de vez em quando” o agradava. Esta locução adverbial não estabelece muita frequência, mas sim que, às vezes, ele gostava da comida dela. Ou seja, nem mesmo suas funções domésticas tinham o reconhecimento do marido.

O fato de o esposo “em certas noites” a procurar refere-se à vida sexual do casal. Provavelmente, eles também não se envolviam sexualmente com muita frequência e, o fato de ser ele quem a procurava, demonstra passividade da mulher que não tomava a iniciativa, esperando o marido desejá-la.

Agora ela se perguntava se deveria ir espiar também nas casas das outras. Mas quais haviam sido essas outras, e onde ficavam suas casas não sabia mais dizer. Tudo se confundia numa massa sem rostos, uma pasta de suspeitas que na sua memória não guardava nomes, mas amargura apenas e ainda, sempre, humilhação. Era essa a herança que ele havia lhe deixado ao partir, pensou ressentida (COLASANTI, 1998, p. 67).

Esta passagem faz com que o leitor reflita sobre a vida que esta mulher tinha ao lado do marido. Parece que, depois da primeira, a mais marcante para a esposa, o homem teve várias outras amantes. A mulher não se lembrava dos rostos e dos nomes das outras amantes. Sentia-se amargurada e, novamente, aparece a palavra “humilhação”, desta vez, reforçada pelo advérbio de frequência “sempre”.

A palavra “herança”, geralmente, possui uma denotação positiva, pois significa os bens e patrimônios doados para alguém. Entretanto, a “herança” que a mulher havia recebido do marido, após o desaparecimento dele, era a “humilhação”, fato que ela pensa “ressentida”, ou seja, com muita mágoa. Nesse sentido, podemos recuperar os estudos de Freyre (1994) e Del Priore (2006) concernentes ao adultério masculino, fato que, por muito tempo, foi visto como natural ao homem, na sociedade patriarcal. A esposa era vista como a procriadora e, necessitando-se dos prazeres sexuais, os homens os buscavam em outras mulheres.

Sentindo-se, então, amargurada, humilhada e ressentida, a mulher decide a não o procurar nas casas das amantes. Todavia, vai em busca do marido nos hospitais. “Nunca havia pensado que houvesse tantos hospitais em sua cidade. Visitou todos. [...] Tantos homens naqueles leitos, naqueles pátios, naqueles corredores. E nenhum era o seu (COLASANTI, 1998, p. 68). A persistência da esposa é evidente, o que é reforçado pelo pronome indefinido plural “todos”. E toda esta busca continuava sem sucesso. Nada do marido. E ela volta a refletir:

A princípio, e durante muito tempo depois esperando que ele regressasse, havia acreditado poder enlouquecer de solidão. Mas a espera a ocupava. Ele volta, repetia-se. Ele volta. Assim como não havia feito nada para ser traída, assim também não tinha dado a ele razão nenhuma para deixá-la – quando acabassem os motivos ou o que quer que o tivesse levado, regressaria para ela, com quem nada lhe faltava (COLASANTI, 1998, p. 68-69).

Sem compreender os motivos que levaram o marido a ter desaparecido, a mulher, logo após o sumiço do esposo, esperançosa,

crê no regresso dele. O fato de a mulher insistir no pensamento “Ele volta, repetia. Ele volta”, parece mais uma forma insistente de ela mesma se convencer e acreditar no retorno do esposo. Ela também insiste no fato de “não ter feito nada” nem para ser traída, nem para ser abandonada.

E, novamente, o papel de esposa dedicada, de cuidadora do esposo é evidenciado, já que, com ela “nada lhe faltava”, reforçando a ideia da mulher zelosa, dona de casa e mãe dedicada. Porém, se nada faltava ao marido, por que ele a abandonaria? Paradoxalmente, a mulher se coloca como vítima neste relacionamento, mas, mesmo assim, a ela persiste na procura.

E, então, a mulher retorna à busca pelo esposo, indo procurá-lo no Instituto Médico Legal e, depois, nos cemitérios:

Só no Instituto Médico Legal sentiu realmente raiva. Chegou a odiá-lo por obrigá-la a mergulhar naquele cheiro de podridão, naquele cheiro denso e escuro. Tão longe tinha que ir! Descendo ao reino da morte para buscá-lo, desejou pela primeira vez que sim, que tivesse morrido, que tivesse passado dias e dias numa das gavetas geladas, com uma identificação amarrada no dedão, sozinho, largado (COLASANTI, 1998, p. 69).

Pela primeira vez, ao se deparar com um lugar desagradável, percebe-se que o sentimento da mulher em relação ao marido é de raiva, de ódio. Nem mesmo quando ficou prostrada em frente à casa da amante ela sentiu algo assim. O fato de desejar que o marido tivesse morrido reforça o sentimento negativo que ela tinha naquele momento.

Nesse sentido, assim como ela havia sido abandonada e sentia-se só, desejou “o troco” para ele, comprovado pelos adjetivos “sozinho” e “largado”, que também remetem ao abandono. Nesse momento, o leitor imaginaria que a mulher fosse desistir de procurá-lo e que a explosão de sentimentos negativos e a consciência de que o relacionamento com o marido não estava bem, fosse levá-la a um diferente caminho.

Entretanto, isso não ocorre e a mulher vai procurá-lo, inclusive, no cemitério. E com quase todos os lugares esgotados,

faltava apenas um: “A polícia” (COLASANTI, 1998, p. 70). Lá, o delegado a interrogou muito:

A senhora nunca deu parte por quê? Ele chegou a dizer que ia embora? Parecia normal? Tinha outra? Bebia? Nunca mais deu notícia? Telefonema, carta, nada? E o dinheiro, levou o dinheiro? A senhora vive de quê? Tem fotos? (COLASANTI, 1998, p. 70).

Todo aquele interrogatório fez com que a mulher ficasse muito cansada: “Ela estava tão cansada aquela tarde quando chegou em casa, tão cansada. As perguntas, mais que tudo” (COLASANTI, 1998, p. 70). Talvez o motivo deste cansaço fosse o fato de a mulher também não ter respostas convincentes àquelas perguntas. Provavelmente, em sua busca incessante, ela também desejasse obter as respostas para elas.

“Sentia-se cansada no dia seguinte, um peso, não o alívio que havia esperado ao tomar a decisão. Estava coando café quando a campainha tocou. Foi abrir. Era a polícia, dois homens da polícia” (COLASANTI, 1998, p. 70). E aqueles dois policiais, na verdade, detetives, estavam na casa da mulher. E

[...] feriam-na os dois detetives, querendo obrigá-la a aceitar aquilo que não era para ser aceito, querendo empurrá-la no abismo à beira do qual ela havia se segurado a custo durante anos, sangrando os dedos, sangrando (COLASANTI, 1998, p. 71).

O trecho acima demonstra que a notícia dada pelos detetives não convenceu a mulher que, com tanto esforço, procurou pelo marido. O fato de eles quererem empurrá-la “no abismo” demonstra que não há mais esperança. A mulher já estava “sangrando”, o que denota grande sofrimento. Esse verbo é repetido duas vezes, reforçando essa ideia de dor, de sofrimento. Ela se segurou “a custo durante anos”, fato que demonstra que, mesmo sofrendo muito, a mulher ainda tinha esperança em relação ao seu casamento e, por isso, não desistia.

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).

O final do conto, provavelmente, causa surpresa no leitor. O marido que a mulher tanto havia procurado, na verdade, nunca havia estado desaparecido. A mulher, inconformada, não aceita a ideia de que aquele homem, “sentado na poltrona”, era o marido dela, visto que

“[...] aquele homem que andava lento de um cômodo a outro sem olhá-la e que mal lhe dirigia a palavra não era mais, não era o seu marido, não aquele com quem havia se casado [...]” (COLASANTI, 1998, p. 71). Na verdade, este excerto é repleto de significado. O homem era sim o marido dela, entretanto, “não era mais” o mesmo, as atitudes pelas quais a mulher se apaixonou ficaram no passado, o que é comprovado pelo verbo no pretérito imperfeito “era”.

O casamento que, para a protagonista, deveria ser pautado no amor, como ela imaginava ter sido no início da relação entre eles, não existe nesse casal. O homem não a olhava e “mal lhe dirigia a palavra”, fatos que comprovam a frieza existente no relacionamento e a distância entre o casal, ainda que habitando a mesma casa. As atitudes um com o outro se anularam a um certo ponto, que a mulher agiu como se o esposo estivesse desaparecido.

“Que sabiam esses jovens detetives, que sabiam da solidão, da sua solidão de mulher que ninguém mais beija que ninguém mais ouve, da sua solidão de mulher entre as paredes da casa?” (COLASANTI, 1998, p. 71). A mulher, mesmo tendo o marido em casa, sente-se completamente só, fato evidenciado pela repetição do substantivo “solidão” por três vezes, e reforçado também pela repetição do pronome indefinido “ninguém”. O relacionamento entre o casal tornou-se algo sem sentimento, pois não faltava apenas os carinhos, como o beijo, mas também o diálogo, pois “ninguém mais ouve” a mulher. Nesse sentido, nota-se que a mulher sente falta daquele casamento, definido por Del Priore (2006) nas últimas décadas do século XIX, pautados pelo amor e pela sexualidade, que se tornaram os pilares para a felicidade conjugal.

Contudo, apesar de tanta solidão, a mulher não possui a determinação e a coragem de abandonar aquela vida infeliz. Mesmo com as traições, o desprezo e

todo sofrimento que o esposo já havia lhe causado, ela ainda persiste, tem esperanças de que ele volte a ser o que era no princípio do relacionamento entre eles, ainda sem perceber que, desde aquela época, como já vimos, o homem já demonstrava autoritarismo e agressividade. Ela sofre, mas não consegue se livrar das amarras patriarcais.

E por quê, por quê? Queriam tirar dela a única coisa que lhe restava, a certeza, sim a certeza apesar de tudo, a certeza de que seu marido, aquele que cheirava a homem quando a procurava, existia ainda em algum lugar, e que deste lugar um dia, um dia afinal, voltaria para casa (COLASANTI, 1998, p. 72).

A esperança da mulher em ter de volta aquele marido, criado por ela como “ideal” no início do relacionamento, evidencia-se pela repetição da palavra “certeza”, repetida por três vezes neste excerto. Ou seja, ela estava convicta de que, resgatado aquele marido, o casamento dela seria feliz. A expressão: “aquele que cheirava a homem quando a procurava” denota a falta de sexualidade entre o casal. Era o homem quem a procurava, isto é, era ele quem agia, mas as ações dele pertencem agora ao passado, reforçados pelos verbos no pretérito imperfeito “cheirava”, “procurava”, existia”. Para ela, aquele homem “existia ainda em algum lugar”.

A última frase do conto retoma o título “um dia afinal”, expressando mais uma vez a esperança da esposa de que “um” dia incerto, evidenciado pelo uso do artigo indefinido “um”, finalmente, o marido voltaria. O tempo verbal usado em “voltaria”, o futuro do pretérito do indicativo, indica um fato que pode ocorrer posteriormente a um determinado fato passado, demonstrando também esperança.

A mulher não deseja se livrar do marido, recomeçar um outro relacionamento. Ela insiste em ter o esposo de volta. Nesse sentido, o conto dialoga com os estudos de Soares (1999), em que há nas mulheres que sofrem em seus relacionamentos, uma esperança de que o marido mude para melhor ou temem deixar a relação por não terem condições de sobreviverem, em termos financeiros, fora dele, como se o casamento fosse um amparo para a sua própria subsistência.

4. A MUDANÇA DOS PAPÉIS

Neste último capítulo de análise literária, trazemos à tona personagens femininas que se encontram libertas das atitudes patriarcais, tais como o autoritarismo e o domínio masculino. Assim, essas mulheres não são mais submissas, passivas e inferiorizadas, como as personagens encontradas em nosso primeiro capítulo de análise literária. Pelo contrário, são ativas, dominadoras e não se importam em satisfazer ou agradar aos homens, mas sim, em satisfazer-se a si próprias. Essa satisfação de si mesmas é retratada por meio de suas relações sexuais com os homens ou pelo poder de decisão no que tange às suas vidas.

Nesse sentido, podemos falar em uma certa mudança de papéis, se levarmos em consideração que, como visto no capítulo de contextualização teórica, por muito tempo, o sistema patriarcal quis “construir” um modelo de mulher ideal, “[...] simpática, altruísta, passiva, subordinada, silenciosa, casta, obediente, fiel” (BONNICI, 2007, p. 22), não nos esquecendo de que a passividade, a subordinação, a obediência e a fidelidade deveriam estar presentes nas atitudes delas em relação ao homem.

Além disso, há também, em alguns desses contos, a presença de relações entre homens e mulheres que poderíamos, na concepção de Bauman (2004) chamar de “relacionamentos de bolso”, ou seja, relacionamentos com “vínculos frouxos”, usados quando convém e, facilmente, descartáveis.

Neste caso, os contos nos apresentam personagens femininas que não se envolvem emocionalmente com os homens, mas que possuem, com eles, relações sexuais em busca do prazer feminino, o que é representado no primeiro subcapítulo; mulheres que se libertam do domínio masculino e desejam uma vida distante do homem, fato que ocorre no segundo subcapítulo, e, finalmente, a concepção da mulher dominadora, que subverte os padrões patriarcais e, por fim, a representação do poder de escolha e de decisão, temas retratados, respectivamente, no terceiro e no quarto subcapítulos desse trabalho.

4.1 “PERDIDA ESTAVA A META DA MORFOSE”, “O LEOPARDO É UM ANIMAL DELICADO” E “QUESTÃO DE *TIMING*”: A QUEBRA DOS TABUS SOBRE A SEXUALIDADE FEMININA

Os contos analisados neste subcapítulo refletem atitudes femininas marcadas pelas conquistas dos movimentos feministas, principalmente aquelas proporcionadas, conforme Constância Lima Duarte pela chamada *Quarta Onda Feminista*, ocorrida no Brasil por volta dos anos setenta, em que “[...] debateu-se muito a sexualidade, o direito ao prazer e ao aborto. ‘Nosso corpo nos pertence’ era o grande mote” (2003, p. 214). Ainda conforme Duarte,

[...] a tecnologia anticoncepcional torna-se o grande aliado do feminismo, ao permitir à mulher igualar-se ao homem no que toca à desvinculação entre sexo e maternidade, sexo e amor, sexo e compromisso. Aliás, o ‘ficar’ das atuais gerações parece ser o grande efeito comportamental desta quarta onda. (2003, p. 214)

Nesse sentido, os reflexos dessas conquistas são perceptíveis nos comportamentos femininos mais contemporâneos, os quais demonstram que as mulheres se distanciam daquela ideia de um relacionamento pautado no amor romântico, e relacionam-se com os homens de forma mais libertária e sem se sentirem culpadas por isso.

São as mulheres do pós-feminismo que, conforme Touraine (2010) não se sentem vitimizadas, e vivem o seu tempo enfrentando as dificuldades e os obstáculos que lhe foram impostos, com determinação e de modo natural, sem a revolta e a amargura das feministas que sofreram e lutaram por uma sociedade mais igualitária. Ou seja, essas mulheres vivem agora em um mundo onde as conquistas engendradas pelos movimentos feministas e pelas questões de gênero já foram, em grande parte, alcançadas.

O primeiro conto, “Perdida estava a meta da morfose”, foi publicado na obra *Contos de Amor Rasgados* (1986). Com já visto nos capítulos analíticos anteriores, nos contos de fadas, ou “contos maravilhosos”, a figura masculina, geralmente, exerce seu poder e

autoritarismo diante da feminina, não se importando com as opiniões ou sentimentos da mulher.

Reportando-se, nesta análise, ao mundo maravilhoso dos contos de fadas, sabe-se que, durante séculos, a figura do herói na literatura também foi sempre representada pelo homem. É geralmente ele quem enfrenta os perigos com coragem e determinação. Já as mulheres encontradas nos contos de fadas tradicionais foram, frequentemente, vistas como passivas e submissas, não sendo nada independentes e a realização de uma vida realmente feliz está, obrigatoriamente, associada à sua união com o homem/príncipe encantado, fato que culmina no tradicional desfecho “felizes para sempre”, ou seja, desempenham seus papéis femininos de “inferioridade natural” (MACEDO, 1999).

Contudo, Marina Colasanti, neste pequeno conto, desconstrói a figura do homem/príncipe encantado que, há tanto tempo, havia sido exaltado na literatura e, em seu lugar, coloca um animal, um sapo asqueroso, que se relaciona com a protagonista, sobre o qual a mulher exerce pleno domínio. Em relação à desconstrução, Culler afirma que:

Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural e nem inevitável mas uma construção, produzida por discursos que se apoiam nela, e mostrar que ela é uma construção num trabalho de desconstrução que busca desmantelá-la e reinscrevê-la - isto é, não destruí-la mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes (CULLER, 1999, p.122).

O conto faz uma paródia do tradicional “A princesa e o sapo”. Neste clássico, a princesa, ao brincar no jardim, deixa sua bola cair no lago e, para resgatá-la, recorre à ajuda de um sapo. O mesmo aceita devolver a bola à princesa, desde que ela lhe desse um beijo. A princesa aceita a proposta, mas, ao ter sua bola novamente, ela sai correndo para o castelo.

Entretanto, o sapo não desistiu. Perseguiu a princesa e cobrou a promessa dela ao rei. Pressionada pelo pai, ela resolve cumprir sua palavra e, ao beijar o sapo, o mesmo se transformou em

um belo príncipe, que lhe contou que uma bruxa havia lhe jogado um feitiço, o transformado em sapo. Os dois se casaram e viveram felizes para sempre.

Diferentemente do conto de fadas tradicional, no conto de Colasanti, a protagonista ouve o coaxar de um sapo em seu jardim e resolve descer para procurá-lo. A descrição do animal nos dá a ideia de um ser asqueroso e feio, de

[...] corpo desgracioso sobre pernas tortas, gordo e verde, os olhos saltados, aguados como se chorando, o papo inchado debaixo da grande boca triste. Que criatura era aquela, repugnante e indefesa, que com tanto desejo a chamava?" (COLASANTI, 1986, p. 43).

De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, “o medo desse animal crepuscular faz dele comumente, entre nós, um símbolo de fealdade e de falta de jeito” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 803). Nesse sentido, o sapo é, com exceção da cor verde, inteiramente caracterizado com adjetivos de conotação negativa, opondo-se às qualidades do príncipe encantado, geralmente retratado positivamente como “belo”, “forte” e “corajoso”.

Entretanto, mesmo o achando tão feio, a moça resolve colocá-lo em sua camisola e levá-lo até seu quarto, fato que comprova que a aparência e o conceito de “beleza” não importava para a jovem. E “naquela noite o sapo não coaxou. Suspirou a moça, descobrindo as viscosas doçuras do abismo” (COLASANTI, 1986, p. 43).

Com o sapo, a moça satisfaz seus desejos. Ela o usou em benefício de seu prazer. Isso representa uma libertação do corpo feminino, um fim ao tabu da sexualidade da mulher que, por muito tempo, foi tratada de forma impura, pecaminosa, enquanto que a do homem era vista como algo normal. Segundo Góis, “[...] somos educadas por mulheres, numa sociedade onde a virilidade e o prestígio do macho estão longe de serem apagados” (1991, p.119). Entretanto, por meio da atitude desta protagonista, percebe-se, claramente, que a “virilidade” e o “prestígio” masculino desaparecem.

É a mulher quem age, levando o sapo ao quarto dela. É ela quem “suspira e se delicia, sentindo prazer. Ou seja, as ações partem sempre da mulher. Desta forma, é retratada, no conto, uma das conquistas mais revolucionárias da quarta onda do Feminismo, o “direito ao prazer” para a mulher (ALVES & PITANGUY, 1991).

Além disso, uma das características do sapo era ser “indefeso” e, na noite de prazer, ele “não coaxou”, ou seja, neste conto, o sapo é o ser passivo e submisso, ele representa um papel que a História, como já visto, por tempos, delegou à mulher, em sociedades pautadas no Patriarcalismo no mundo ocidental.

Assim como no conto tradicional, ao amanhecer, o sapo se transformou-se em homem, para a infelicidade da protagonista, que, cansada de tantos homens belos, deixa claro que preferia o sapo. O moço era “[...] bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais conseguir fazê-la estremecer” (COLASANTI, 1986, p. 43).

O fato de muitos homens de diversos tipos terem “passado antes” pela cama da moça remete-nos às experiências sexuais dela que, parecem ter sido muitas, o que, de certa forma, representa uma quebra de tabu da sexualidade feminina, pois, durante muito tempo somente os homens poderiam viver intensamente a sexualidade.

A mulher que o ousasse fazer, seria mal vista e alvo de preconceitos, não apenas por parte dos homens, mas também de algumas mulheres mais conservadoras, fato retratado por Del Priore (2006).

Nesse sentido, lembremo-nos também dos estudos de Oliveira (1999) acerca de algumas conquistas do Feminismo em relação à sexualidade da mulher e da introdução de métodos contraceptivos. Para a autora, no século XX, “A libertação do prazer e do desejo das mulheres constitui a grande ruptura na história feminina”, trazendo a ideia de que “nosso corpo nos pertence” (p. 42). Nesse sentido, o conto que aparenta ambientar-se em tempos mais antigos, evidencia atitudes femininas mais modernas.

O título do conto, “Perdida estava a meta da morfose”, faz todo sentido ao final. A meta, ou seja, o objetivo da morfose, que significa “variação na morfogênese de um organismo” (HOUAISS, 2009) não faz sentido nenhum para a protagonista, que preferia o sapo e que, portanto, não gostaria que a morfose (transformação do sapo a príncipe) tivesse ocorrido.

Nesse sentido, é libertador o fato de a mulher, enquanto dona de suas vontades e desejos, ignorar a figura do príncipe, secularmente exaltado na literatura mundial, e não querer se relacionar com ele. A mulher não demonstra querer ter um relacionamento duradouro e concreto. Ela deseja um ‘relacionamento de bolso’, que Bauman afirma ser “[...] a encarnação da instantaneidade e da disponibilidade” (p. 18), ou seja, algo efêmero ligado muito mais à sexualidade do que ao sentimento. Mas, para a moça, nem para uma relação rápida o príncipe e os outros homens serviriam, já que eles não a fizeram “estremecer”, ou seja, não conseguiram lhe proporcionar prazer.

Sendo assim, há uma espécie de inferiorização do homem que, por tempos, desde a Idade Média, foi encarado como o “sexo forte e viril”, segundo Macedo (1999). No conto, um animal feio e asqueroso é, na opinião da jovem, melhor que o príncipe. A inferioridade, atribuída às mulheres em tempos atrás, passa, neste conto, a ser associada ao homem, fato que representa mudanças significativas nos papéis dos gêneros.

O segundo conto analisado, “O leopardo é um animal delicado”, está presente no livro homônimo publicado em 1998, e aborda a temática da sexualidade feminina, da sensualidade e do erotismo. De acordo com Laplanche “[...] sexualidade não designa apenas as atividades e o prazer que dependem do funcionamento do aparelho genital, mas de toda uma série de excitações e de atividades [...] que proporcionam um prazer” (1995, p. 619) e é exatamente isso que é evidenciado no conto.

Narra a história de uma moça que, enquanto lavava louças percebe que caminhões entravam em sua cidade. Poderia ser o circo,

algum parque de diversões ou uma feira. Não sabia bem o que era, mas estava decidida a ir. Antes na inauguração, porém, descobriu o que era, ao ler o letreiro: “Erotika Tour”. O título já é bem sugestivo, indicando que se tratava de uma turnê erótica. A moça, empolgada, começa a pensar em como ela iria ao tal lugar:

E o pensamento deslizou sem ruptura para o seu armário, escolhendo mentalmente a roupa que ia usar, 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).

Por meio do discurso indireto-livre, o narrador mostra ao leitor o pensamento da personagem. A roupa escolhida foi “o vestido vermelho de bolinhas” e ela também usaria “saltos altos”, aparatos essencialmente femininos. A cor escolhida do vestido, o vermelho, pode ser “[...] a imagem de ardor e de beleza [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 945). “Vestido vermelho”, “saltos altos”, “ardor” e “beleza” são vocábulos facilmente relacionados ao ato de sedução. Além disso, a “saia godê que lhe acariciaria as coxas” evoca a ideia de sensualidade e de sexualidade.

A música só começou à noite. Tão alta que ela ouviu de casa enquanto acabava de se pintar diante do espelho do banheiro. Música qualquer, nada erótica, constatou desapontada. Esperava um som romântico, qualquer coisa chamativa que fizesse mover o corpo dançante, ali mesmo, sozinha no banheiro. Olhou o relógio, não queria ir cedo, hora de movimento fraco. Melhor esperar, ainda que estivesse pronta. Aproveitou para passar esmalte nas unhas, de pé sob a luz forte do espelho. E ficou ali abanando as mãos e soprando as unhas vermelho-escuro, enquanto a música chamava. O que haveria no Erotika Tour? perguntou-se num arrepio retraindo suas próprias respostas, negando-se a ouvi-las porque certamente não, não haveria de ser isso, eles não iam, ali na cidade, mas o nome, hoje em dia, a gente nunca sabe (COLASANTI, 1998, p. 83).

Assim como em um ritual, a moça se arruma para ir à Erotika Tour, já imaginando, pelo nome, que iria encontrar prazer naquele

lugar. A própria música que ela escuta vindo do local a decepciona, visto que “não era nada erótica”, fato que evidencia qual era a intenção da mulher. A ansiedade é tanta, que ela fica pronta antes do horário que deseja ir.

A cor escolhida do esmalte representa a sensualidade desejada por ela. “O vermelho-escuro [...] é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 944). O “arrepio” sentido pela moça só de pensar no que poderia encontrar lá é mais um indício de que ela deseja o erotismo, mesmo desconfiando que talvez isso pudesse ser improvável.

Demorou mais um pouco em casa, até que resolveu ir.

Erotika Tour, leu no letreiro adiante. O desejo de alegria que sentia nos lábios, acendeu-se quando passou debaixo do arco luminoso, e as cores das lâmpadas, dos tubos de néon, as cores todas daquelas letras, daqueles raios e círculos despejaram-se piscando em cima dela (COLASANTI, 1998, p. 83).

Nota-se que a passagem “O desejo de alegria que sentia nos lábios, acendeu-se” é repleta de sensualidade, reforçando o fato de que a moça procurava pelo erotismo. Ao adentrar na *Erotika Tour*, ela vê os letreiros nas barracas: “Universo do Prazer, A Cidade das Mulheres, Túnel do Amor, A Massagem do Desejo, Sacerdotisas do Sexo” (COLASANTI, 1998, p. 84), ou seja, todas expressões relacionadas à sedução e à sexualidade. Havia filas, mas nada nas fachadas que pudesse dar algum indício do que poderia haver lá dentro.

Havia de tudo para comprar. Incensos, pequenos aparelhos de madeira para massagem, esteiras coloridas, perfumes. Passou por uma barraca que vendia símbolos sexuais em prata, seios de mulher e pênis alados. Desejou comprar um, um pênis de prata para pendurar, pendurar onde? perguntou-se sem conseguir imaginar-se com ele pendente da fivela do relógio ou da pulseirinha do tornozelo. Guardar numa gaveta, que desperdício. Ainda assim continuava querendo-o, volto aqui depois,

disse para si mesma para contornar o impasse (COLASANTI, 1998, p. 84).

A moça quis comprar “um pênis de prata”. Além da forte conotação sexual do próprio objeto, símbolo fálico masculino, o uso dos verbos “desejou” e “querendo” reforçam a ideia de que a moça está disposta a envolver-se sexualmente.

A moça continuava passeando pelas barracas, com “saia godê” e “saltos altos”. “Os cantos dos olhos procuravam os homens” (COLASANTI, 1998, p. 85). Nesta passagem, quebrando as barreiras e os tabus sobre a sexualidade feminina, a personagem age, buscando, com os olhos, um homem que lhe pudesse proporcionar prazer.

Estava com fome e resolveu ir à barraca de “Comidas Afrodisíacas”. “Que perfume o daquelas comidas! Vermelhas, amarelas, reluzentes” (COLASANTI, 1998, p. 85). A sinestesia está presente nesse excerto; o cheiro e as cores das comidas mexem com os sentidos da personagem, que resolve comprar algo para comer.

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).

Nota-se, neste trecho, a abundância de palavras pertencentes ao mesmo campo semântico: “quente”, “ardência”, “fogo”, “quentura”, “abrasando”. Dentre as várias significações, o “fogo” simboliza “as paixões”. Além disso, “a significação sexual do fogo está ligada, universalmente, à primeira das técnicas usadas para a obtenção do fogo: por meio da fricção, num movimento de vaivém – imagem do **ato sexual**” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 442). A sinestesia, novamente presente, é retratada sem sinal de pontuação: “A cor o aroma a quentura daquela comida [...]”, fazendo com que visão, olfato e tato se misturem, provocando uma intensa sensação na protagonista.

Após desfrutar da comida, ela resolve beber:

Apesar da sede, sentiu um desejo repentino e intenso de algo doce, a tomar em sorvos pequenos. ‘Hidromel – respondeu-lhe o homem atrás do balcão – a bebida dos deuses.’ E encheu o copinho com um licor dourado. Tomou dois embora fosse quase enjoativo, era tão pequeno o copo. 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).

Esta passagem, assim como as outras, está carregada de erotismo. O Hidromel, bebida tomada pela moça, realmente possui toda uma tradição associada à sedução. Conforme o *Dicionário de Símbolos*,

O mel está na base do hidromel, bebida da imortalidade, que corre em cascata no Outro Mundo. Mas essa doçura melosa pode ser perigosamente sedutora: é o caso do mel destilado pelos lábios da cortesã, do qual falam os *Provérbios*; é o caso das palavras do bajulador, dos engodos de todo tipo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 604).

Além do fato de o mel ser “perigosamente sedutor”, a boca também é considerada a primeira zona erógena, e assim como “os lábios”, a “língua” e o ato de “lamber”, verbo repetido seis vezes ao longo do trecho, representam todo o erotismo provocado pelo ato da moça de beber o “hidromel”.

Após desfrutar da doce bebida, a moça resolve andar mais um pouco, e viu que “[...] não havia fila no Túnel do Amor. Apressando-se, correndo quase para que ninguém lhe tomasse a frente, lançou-se para a bilheteria, comprou seu ingresso. E entrou” (COLASANTI, 1998, p. 86). A jovem tem pressa para encontrar o prazer. A partir desse momento, passa a ouvir sons diferentes: “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).

Os sons dos animais poderiam sugerir que ali os instintos sexuais se afluariam. Adentrando em uma espécie de corredor, tensa, percebe que “Algo se moveu. Um homem saiu das sombras e logo estava ao seu lado, um homem, ela registrou como se fosse a coisa mais importante, de cabelos compridos” (COLASANTI, 1998, p. 87). Del Priore (2011) relatou, em seus estudos, que o cabelo comprido era valorizado e relacionado à concepção de beleza feminina. Mas, no conto, é o homem que possui “cabelos compridos”.

Após entrar no “Túnel do Amor”, sucedem-se cenas repletas de sensualidade e de erotismo.

Virou-se para ele, sentiu seu hálito morno sobre os olhos. Levantou o rosto. O dele encoberto pela sombra dos cabelos, mal se via. Sentiu a mão que lhe tomava a cintura. Levantou sua própria mão para tocar-lhe o braço, o braço nu, acompanhá-lo até o ombro, o ombro nu na camiseta decotada, na camiseta cavada que mal lhe cobria o peito, na camiseta aveludada como couro de onça, couro de fera, leopardo (COLASANTI, 1998, p. 87)

O “hálito morno”, “o toque nos braço e ombro nus”, “o aveludado do couro de leopardo” dão início a uma espécie de ritual de sedução. O leopardo “[...] é o símbolo da altivez; [...] É também um animal caçador [...] Simboliza a ferocidade, ao mesmo tempo que a habilidade e a força” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 544). E, como uma presa rendida, a moça se entrega, propositalmente, às gostosuras do Túnel do Amor. Entretanto, como sugere o próprio título do conto, “o leopardo é um animal delicado”, que acaricia a moça.

A mão dele desceu para os quadris, acariciante, deslizando sobre a seda da saia. O rosto aproximou-se. Sentiu os cabelos sobre seu próprio rosto, a boca roçou-lhe o pescoço, pousou na garganta demorando-se como se quisesse beber-lhe a respiração. Ela jogou a cabeça para trás ofegante esperando que a boca descresse mais, acompanhasse o decote. Mas o homem – seria um rapaz? – lentamente ajoelhou-se abraçando-lhe as pernas, beijou o lado de dentro dos joelhos, depois desceu com as mãos para os tornozelos, e com cuidado desafiou-lhe as sandálias (COLASANTI, 2009, p. 87).

Nota-se que a moça se entrega às carícias do homem, desejando-as ainda mais. O ato de ajoelhar-se e abraçar as pernas remete a um ato de adoração. “Ela libertou os pés das tiras como se estivesse tirando a roupa” (COLASANTI, 1998, p. 87), tão grande era o desejo que ela sentia naquele momento. O homem, então, quase que abraçando-a, “andou com ela alguns passos. Ela fechou os olhos. O homem murmurou ao seu ouvido algo que ela não conseguiu entender. E já ia pedir que repetisse quando percebeu uma nova presença. Um outro homem a enlaçava por trás” (COLASANTI, 1998, p. 87).

Agora, dois homens a acariciavam: “Durante alguns minutos foram dois a roçar-lhe o rosto com os lábios, lábios ligeiros que ela em vão tentava deter com os seus. Virou a cabeça buscando a boca do homem que não via [...]” (COLASANTI, 1998, p. 87-88). Nota-se que, assim como os homens que “roçam” nela, a moça também age, ou tenta agir. Ela quer mais, buscando a boca de um dos homens para um beijo. A protagonista percebe, então, que o primeiro homem tinha ido embora, da mesma forma como havia chegado, ou seja, silenciosamente. Ela fica a sós com o segundo homem e desfruta com ele um ato de sedução:

Agora eram só os dois, ela e esse novo homem rapaz macho esse leopardo sem fúria que a beijava e acariciava delicado, a mão levantando a saia devagar, pousando-se na coxa, alisando a pele, 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, subia deixando escorrer a saia, atardava-se na cintura, nas costas (COLASANTI, 1998, p. 88).

Interessante é a descrição deste segundo homem: “novo homem rapaz macho esse leopardo sem fúria”. Não há sinal de pontuação, como se todas estas características se sobrepusessem uma em relação a outra no pensamento da moça. Novamente, o homem é “macho”, é “leopardo”, mas “sem fúria”, pois a beijava e a acariciava “delicado”, como indica o título do conto.

Ela arfava. Ele abriu-lhe os dois primeiros botões do decote. Ela sentiu-se desfalecer. Ele beijou-lhe o colo. Ela o abraçou pela cintura porque parecia-lhe não aguentar-se de pé. Ele lhe disse alguma coisa. Ela balbuciou. Ele desfez o abraço, a tomou pela mão, andou com ela. Ela o seguiu tonta, deixando-se levar. Ele a entregou adiante, a outro homem (COLASANTI, 1998, p. 88).

Nesta passagem, há um revezamento em relação às atitudes da moça e do homem. Nessa espécie de ritual de sedução, a mulher não se encontra passiva e submissa, como aquelas retratadas nos estudos de Macedo (1999) e de Del Priore (2011). Nota-se que, este revezamento de ações, representam as relações de igualdades entre os gêneros, fato proporcionado, sobretudo, pelas conquistas e quebra de tabus, marcas dos movimentos feministas.

Entretanto, pelos verbos que representam as ações da moça, nota-se, também, que ela se encontra completamente entregue ao ato de sedução, visto que ela “arfava”, ou seja, respirava em ritmo fora do normal, com muito esforço e sentiu-se “desfalecer”, perdendo momentaneamente as suas forças físicas, enfraquecendo-se diante das ações sedutoras do homem, ações essas intensamente desejadas por ela.

A moça não tinha forças para falar, por isso, “balbuciou” e foi “deixando-se levar” pelo homem. Nesse sentido, pode-se até ter a impressão de que a moça se encontra submissa às atitudes do homem. No entanto, a submissão existiria caso a moça fizesse algo que, na verdade, ela não desejava, caso agisse para agradar ao homem.

Neste conto, não é isso que ocorre. A mulher, por opção, por sua própria escolha, deixa-se seduzir, gosta disso e aproveita o momento, excitando-se e deixando sua sexualidade aflorar.

Comumente, na história dos relacionamentos ocidentais, costumava-se ver cenas em que um homem se relacionava com várias mulheres. A virilidade masculina esteve presente em nossa sociedade por muito tempo, conforme os estudos do capítulo teórico desta tese, apontados, principalmente, por Del Priore (2011), Freyre (1994; 2001) e Oliveira (1999). Nesse sentido, por meio deste conto, Colasanti

modifica esta situação, pois o que há é uma mulher se envolvendo com vários homens, sem se sentir, em nenhum momento, constrangida por isso.

Um homem, outro homem, que diferença isso fazia agora? As mesmas mãos, bocas molhadas, as mesmas sungas de feras. Mas a pele, o cheiro o gosto do suor, outro e outro ardendo sobre a língua, ali estava a diferença, ali estava o querer. E aquele ou outro soprou de leve para refrescar-lhe o rosto, e aquele ou outro incendiou-lhe o corpo com carícias, o beijo daquele percorreu-lhe a orelha, os dedos do outro dobraram-lhe os joelhos, e aquele ou outro aquele ou outro aquele ou outro (COLASANTI, 1998, p. 88).

Os homens agem a todo instante, mas as ações deles visam à satisfação dos desejos da moça. Não há nenhum tipo de envolvimento emocional, somente atração sexual. A mulher se delicia com as carícias, sem se importar com quem as faz, o que é comprovado pelo pronome demonstrativo “aquele” e pelo pronome indefinido “outro”, repetida vezes, e intensificado no final da passagem: “e aquele ou outro aquele ou outro aquele ou outro”. A diferença entre eles é encontrada na “pele, o cheiro o gosto do suor”, como se os feromônios, hormônios que, no mundo animal, regulam a atração que leva ao acasalamento, exalassessem “cheiro e gosto” que se misturam e atraem a jovem.

Em meio a tantos homens e a tantas carícias, a moça, quase que também feito uma fera, resolve agir:

Este! exigiu de repente seu corpo exasperado. Este, agora! Passou as mãos no peito de pelos, no peito de músculos, sentiu sua própria roupa empapada encostada na camiseta dele, seu seio quase exposto contra o tecido macio, abaixou o rosto, lambeu o peito do homem, sugou a pele até alcançar com os lábios o decote da camiseta. Rasgou o decote com os dentes e as unhas, de um tranco (COLASANTI, 1998, p. 88).

O homem agora torna-se a presa e, a mulher, a fera predadora, já que as ações delas são, aparentemente, incontroláveis, instintivas, dominadas pelo desejo sexual, “exigidas” pelo corpo dela.

Ela “lambe”, “suga” o homem, como uma vampira. “Rasga o decote com os dentes e as unhas”. E, ao final do conto, o homem é totalmente dominado pela moça, que o usa para seu próprio prazer.

O homem sobressaltou-se. E ali estava o ventre marcando com pelos ásperos a beira da sunga. Ela deixou-se deslizar. O homem a segurou por baixo das axilas puxando-a para cima, o seio dela saiu do vestido, roçou quase magoando-se no corpo dele. Ela beijou-lhe o queixo, procurou a boca, ele esquivava-se, tentava contê-la. Ela desceu a boca para o pescoço, babava, sugava, acariciou-lhe as costas com a mão, descendo, sentindo o aveludado da sunga, procurando o aveludado da pele. 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. 88-89).

Finalmente, a moça domina totalmente o homem que, mesmo resistindo e tentando esquivar-se dela, acaba sendo dominado. Tradicionalmente, considera-se o homem mais forte fisicamente do que a mulher. Entretanto, neste conto, as tentativas do homem de escapar da moça fracassam. Aqui, o desejo da mulher é tão intenso que ela consegue agir como a dominadora. Em relação ao desejo, Bauman (2004) afirma que “[...] é vontade de consumir. Absorver, devorar, ingerir e digerir — aniquilar” (p. 12), e é realmente isso que pode-se perceber nas ações da mulher do conto.

Novamente, atitudes que remetem ações animais e também, de certa forma, vampirescas: a moça “babava”, “sugava”, “cravou-lhe as unhas”, “afundou-lhe os dentes no pescoço”, “mordeu-lhe”. Os instintos femininos falam mais alto e a impedem de refletir sobre suas ações. Na passagem “Ele urrou ou ela”, o verbo demonstra, mais uma vez, que nesse momento de sexualidade, é como se a mulher deixasse de lado a racionalidade humana e permitisse que seus instintos animais se sobressaíssem.

O ato de “cavalgar” no homem refere-se ao ato sexual. Ela “cavalga” como se estivesse sobre um animal, não um cavalo, mas um leopardo domesticado. A mulher faz sexo de forma “desatinada”, isto é, louca. Ela não sabe quem é o homem, nem ao menos consegue enxergar o rosto dele, mas isso não importa. Ela usa o homem em benefício de seu prazer, para satisfazer-se sexualmente. Ao falar sobre a libido, Touraine afirma que ela “[...] torna-se o desejo individual antes mesmo de ser, de maneira mais complexa, desejo do outro” (2010, p. 61). E é isso que a mulher do conto procura, a satisfação do desejo sexual dela.

No último parágrafo do conto, a moça sai do Túnel do Amor.

O ar estava fresco lá fora quando saiu. Demorou ainda alguns momentos antes de ouvir a música, como se estivesse surda. Sentiu as unhas viscosas, olhou os dedos tingidos de vermelho, podia ser sangue podia ser a luz, pensou olhando para o letreiro. Limpou os dedos no vestido, ajeitou os cabelos com as costas da mão. Só então percebeu que tinha esquecido as sandálias (COLASANTI, 1998, p. 89).

A última cena do conto demonstra naturalidade nas atitudes da moça. Os dedos tingidos de vermelho poderiam ser de sangue, já que a moça crava suas unhas no homem. Agora, sem demonstrar nenhum desatino, ela se ajeita. Mas, dentro do Túnel, as ações delas, enlouquecidas, tomadas pelo prazer, a fizeram não se lembrar de pegar as sandálias, ao sair.

Pode-se concluir que, neste conto, a soberania masculina desaparece e as questões relacionadas ao desejo e a sexualidade da mulher vêm à tona. A mulher que, historicamente, deveria manter-se casta e passiva torna-se, aqui, dominadora e ativa. Há, portanto, uma mudança de papéis nos gêneros. Usando vários homens com o intuito de satisfação sexual, são eles que aparecem “objetificados”, sendo usados pela mulher em uma relação efêmera, sem vínculo afetivo, conforme observado nas teorias de Bauman (2004).

O pequeno conto “Questão de *timing*” está presente também em *Hora de alimentar serpentes*, de 2013. É extremamente pequeno,

possui apenas duas linhas, o que, novamente, evidencia a habilidade linguística de Colasanti.

“Achou que não ficaria bem ter relações sexuais com ele no primeiro encontro. Teve antes” (COLASANTI, 2013, p. 45).

Nota-se de, apesar deste conto ser muito pequeno, ele traz consigo muitos sentidos, o que confere à Colasanti um habilidoso poder de concisão. Neste conto, a “rapidez”, a “exatidão” e a “intensidade” de significados estão presentes (CALVINO, 1990).

Novamente, Colasanti põe em destaque a sexualidade feminina. O conto faz uma inversão de pensamentos tradicionais patriarcais, ou seja, geralmente não ficaria bem uma mulher ter relações sexuais logo em seu primeiro encontro, pois a mulher poderia ser vista como “fácil demais”, fazendo com que o homem pudesse perder o encanto por ela.

Del Priore reforça a ideia de que, por muito tempo, houve, no Brasil, uma valorização da virgindade feminina. Para a autora, “Erigindo a virgindade em culto, é o controle da sexualidade feminina e a normatização dos comportamentos sexuais que a Igreja visa” (2009, p. 495). Ou seja, por tempo, a mulher devia manter-se casta e, até mesmo com o marido, ser passiva e submissa a ele, conforme os estudos de Oliveira (1999).

O primeiro encontro também é, tradicionalmente, um momento muito esperado, um primeiro passo para um relacionamento mais sério, geralmente repleto de romantismo, o que não ocorre neste conto.

Nesse sentido, Colasanti subverte certos valores que, historicamente, foram exaltados, como a questão da castidade feminina. Ora, basta-nos recordar dos estudos de Del Priore (2006) apontando que as mulheres ficavam de camisolas durante todo o ato sexual, os corpos ficavam sempre cobertos, o sexo era feito no escuro e o prazer da mulher não tinha importância. (p. 183)

Ironicamente, a protagonista também concorda que “não ficaria bem ter relações sexuais com ele no primeiro encontro”, mas inverte o pensamento tradicional ao ter relações antes, antes do

primeiro encontro “oficial”. Em um primeiro momento, o leitor poderia pensar que a passagem seria incoerente, pois como alguém poderia ter relação sexual com outra pessoa, antes do primeiro encontro. Mas, ora, geralmente o primeiro encontro é algo marcado, previamente programado e esperado, geralmente, com ansiedade.

O título do conto “Questão de *timing*” também representa uma expressão contemporânea, inclusive com o uso do termo em inglês “*timing*”, que significa a capacidade de analisar, escolher e fazer algo no momento mais oportuno. Para ela, o momento mais oportuno foi antes do primeiro encontro, talvez para que ela pudesse decidir-se, após o ato sexual, se o primeiro encontro entre eles realmente ocorreria. Nesse sentido, nota-se que a mulher possui com o homem um vínculo “frouxo”, sem envolvimento emocional, apenas sexual. Essa constatação remete-nos às ideias de Bauman (2004). Para o teórico, as pessoas, na contemporaneidade, que vivem em um mundo “líquido”, onde tudo ocorre rapidamente, ao mesmo tempo e de modo efêmero,

[...] garantem que seu desejo, paixão, objetivo ou sonho é “relacionar-se”, Mas será que na verdade não estão preocupados principalmente em evitar que suas relações acabem congeladas e coaguladas? Estão mesmo procurando relacionamentos duradouros, como dizem, ou seu maior desejo é que eles sejam leves e frouxos (2004, p. 7).

No caso da mulher do conto, ela procura por relações “leves”, sem comprometimento com o homem a quem ela se relaciona sexualmente. Novamente, assim como nos outros contos, aqui, quem tem o poder de decisão e quem age é a mulher. É a sexualidade dela que é trazida à tona. Bauman também reflete no que concerne ao sexo, na contemporaneidade. Para o autor, “Agora espera-se que o sexo seja auto-sustentável e auto-suficiente, que ‘se mantenha sobre os próprios pés’, para ser julgado unicamente pela satisfação que possa trazer por si mesmo” (2004, p. 30).

Por meio das análises desses contos, pode-se concluir que as mulheres retratadas em todos eles desejam a sua própria satisfação

sexual e não a do outro. Os homens, para elas, tornam-se os objetos de seu prazer, papel que, conforme os estudos de Macedo (1999) e Del Priore (2006) foram, durante muito tempo, exercidos pelas mulheres. Trata-se, portanto, segundo os estudos de Constância Lima Duarte, de mulheres “pós-feministas” pois, conforme a autora, neste momento, “[...] as reivindicações (teoricamente) estariam atendidas e ninguém ousa negar a presença das mulheres na construção social dos novos tempos” (2003, p. 217).

Essas mulheres sexualmente ativas seriam, em épocas anteriores, consideradas “perdidas”, conforme aponta Giddens (1993), aquelas mulheres livres da repressão e que possuem relacionamentos sexuais com vários homens.

4.2 “SEMELHANÇA” E “A BELA VISTA”: MULHERES QUE SE LIBERTAM DO DOMÍNIO MASCULINO

O primeiro conto analisado neste subcapítulo chama-se “Semelhança” e foi publicado no ano de 1975, na primeira obra literária da escritora, chamada *Zooológico*. Trata-se de um conto bem pequeno, composto de três partes, enumeradas. Estas três partes representam três momentos diferentes do relacionamento entre o casal. No conto, o companheiro sempre comparava a mulher a uma pantera.

I

Vivia dizendo que eu parecia uma pantera.
Que o andar, que os olhos.
Eu deitava a cabeça no seu ombro e miava baixinho
(COLASANTI, 1975, p. 131).

A primeira comparação da mulher à pantera associa-se ao “andar” e aos “olhos”. Sabe-se que a pantera é um felino de grande porte. Entretanto, no sentido figurado, pantera pode ser o nome dado a “mulher muito bonita e sedutora” (HOUAISS, 2009), sentido também cabível neste primeiro momento do conto. Apesar de ser comparada a um animal selvagem, ou seja, ao felino, a mulher reage com

passividade e submissão, como se fosse domesticada. Ou seja, ela se torna aquilo que o homem diz sobre ela. Passiva, “deitava a cabeça no ombro” do homem e “miava baixinho”. O fato de “deitar” demonstra afetividade e miar “baixinho”, com a adjetivo empregado no diminutivo, sugere delicadeza, sutilidade.

Nesse sentido, as atitudes de passividade, de submissão e de tornar-se aquilo que o homem quer demonstram uma mulher em situação de fragilidade, aquela que precisa da proteção masculina. Ou seja, relembrando Beauvoir (1980), a personagem é vista como o “outro”, aquela que visa agradar ao “sujeito” (homem). Ainda de acordo com Beauvoir (1980), historicamente, a mulher não tem reagido ou reagiu bem pouco para subverter as instituições masculinas. E, nesse primeiro momento, realmente, a mulher não subverte.

Contudo, se levarmos em consideração as atitudes que essa mulher apresenta nas duas partes posteriores no conto, uma possível leitura seria que toda essa submissão e passividade poderia ser uma espécie de jogo, uma simulação da mulher ao tornar-se pantera.

Na segunda parte, o pequeno conto continua com o homem fazendo a comparação da mulher com a pantera:

II

Vivia dizendo que eu parecia uma pantera.
Que o andar, que os olhos.
E eu me apanterava toda para agradá-lo (COLASANTI,
1975, p. 131).

Observa-se a presença da anáfora “Vivia dizendo que eu parecia uma pantera / Que o andar, que os olhos”, recurso estilístico usado para enfatizar o termo repetido, ou seja, para demonstrar o fato de ele compará-la a uma pantera, constantemente.

Colasanti utiliza o neologismo “apanterava”, tornando o substantivo “pantera” em verbo, a fim de ilustrar que as atitudes da mulher ficavam parecidas com as do felino. O uso de “toda” como um advérbio, significando “inteiramente”, “completamente”, enfatiza a ação do verbo “apanterar”. E a mulher agia, desta forma, com o intuito de

“agradar” ao homem, fato que demonstra novamente carinho, afeição. Nesse sentido, a mulher torna-se o que o outro, ou seja, o homem quer para agradá-lo.

Entretanto, toda esta docilidade muda na terceira e última parte do conto:

III

Vivia dizendo. Mas só acreditei no dia
em que, saltando do armário,
cravei-lhe os dentes na carne e o devorei (COLASANTI,
1975, p. 131).

Novamente, a anáfora “Vivia dizendo” comprova que o homem a comparava com a pantera com bastante frequência, de forma até insistente. O próprio verbo “viver”, usado como auxiliar de “dizendo” expressa a continuidade da ação. Entretanto, o uso da conjunção adversativa “mas” já anuncia que algo diferente vai ocorrer desta vez. Este terceiro momento representa o oposto do primeiro e, até mesmo, do segundo. A mulher não age mais com submissão para agradar ao homem. Neste momento, a mulher torna-se o ser, o “sujeito” e este ser é ativo e, já não age mais conforme a vontade do outro.

Nesse sentido, a imposição do homem, mesmo que seja por meio da dominação mais sutil e “simbólica” (BOURDIEU, 2010) tornou-se algo perigoso para ele mesmo, pois, como um instinto de sobrevivência, a mulher externaliza o seu lado animal por meio de uma ação brutal, fato que se relaciona com o título da obra em que o conto se encontra, *Zoológico*.

Nesta última passagem, as ações da mulher são realmente selvagens, assim como as da pantera, predadora que “salta”, “crava os dentes” e “devora”. O verbo “devorar”, que significa “comer com sofreguidão ou voracidade; engolir, tragar”, ou, em sentido figurado “destruir rápida e completamente” (HOUAISS, 2009) possui um sentido muito mais forte e voraz do que os verbos “comer” ou “alimentar”, por exemplo.

O final do conto poderia ser ambíguo, associando também a ação de devorar ao ato sexual, neste caso, também instintivo. Entretanto, independentemente das leituras que possam ser feitas, é fato que o conto subverte a concepção de relacionamento baseado na submissão e passividade femininas.

As três partes enumeradas do conto possuem uma unidade em relação à estrutura. Contudo, em seu conteúdo, elas são diferentes, pois parecem relacionar-se, poeticamente, com as três fases de mudanças das atitudes da mulher. Na primeira parte, ela encontra-se dócil e submissa; na segunda, as características da pantera vão tomando conta da personagem e, finalmente, na terceira, a mulher se “apantera” totalmente, tornando-se fera. Ou seja, a tentativa de uma espécie de domesticação por parte do homem em relação à mulher levou a um resultado contrário do qual pretendido por ele. Deste modo, o conto relaciona-se com as ideias de Bauman, que considera o ato de querer mudar o outro como uma perversão. Para o autor,

Outra perversão consiste em nosso desejo de mudar os outros. Temos opiniões definidas sobre como fazer as coisas e sobre como os outros deveriam ser. Essas opiniões carecem de critério, pois, quanto mais definitivas, mais necessário se torna que evitemos ser confundidos por uma compreensão excessiva daqueles que devem ser mudados (2004, p. 16).

A eliminação do homem, aquele que a queria dócil, passiva e submissa, poderia associar-se à libertação da mulher que, historicamente, encontrava-se aprisionada nas amarras patriarcais. Nesse sentido, a atitude de livrar-se da dominação masculina, tornando-se independente e dona de si, dialoga com as conquistas das mulheres, proporcionadas, principalmente, por todas as *Ondas* do movimento feminista, conforme enfatizado por Duarte (2003).

As atitudes dessa mulher parecem dialogar com a própria História das mulheres no mundo ocidental que, na Idade Média, em

sociedades patriarcais, deveriam ser submissas ao homem e que, com o tempo, após o surgimento dos movimentos feministas, começaram a ser mais ativas e lutarem por seus anseios.

O segundo conto, “A bela vista”, é bem conciso e está presente na obra *Hora de alimentar serpentes*, publicado em 2013. Retrata uma mulher que, representada em uma pintura, não suportou mais ser tão olhada pelo homem e resolveu fugir.

Mandou pintar o retrato da amada para tê-la sempre sob os olhos. Atrás dela, pediu ao artista uma janela à moda renascentista, com bela paisagem. Foi por onde a amada se evadiu, quando não suportou mais ser tão olhada” (COLASANTI, 2013, p. 173).

Neste conto, o domínio masculino faz-se presente, com intensidade, pois até mesmo aquilo que representa a mulher, isto é, a pintura no quadro, deve ser dominado e vigiado pelo homem. Observa-se aí, na atitude masculina, a violência “simbólica” (BOURDIEU, 2010) um poder que impõe significações.

Nesse sentido, são notáveis a dominação masculina e o autoritarismo do homem, expresso pelo verbo “mandou”, que possui sentido denotativo muito mais forte do que os verbos “pedir” ou “solicitar”, por exemplo. O retrato pintado da amada representa, simbolicamente, a própria mulher. Sendo assim, a expressão “para tê-la sempre sob os olhos” demonstra que o homem poderia ter a amada sob constante vigilância, o que é reforçado pelo advérbio de frequência “sempre”. Vigiando-a a todo instante, o homem poderia ter um domínio em relação à mulher amada. Seria a representação do estereótipo da mulher que, por tempo, seria o modelo ideal à sociedade patriarcal, isto é, “[...] simpática, altruísta, passiva, subordinada, silenciosa, casta, obediente, fiel” (BONNICI, 2007, p. 22),

Entretanto, a mulher representada neste conto “não suportou mais ser tão olhada”, ou seja, não tolerou mais a atitude do homem de vigiá-la. Então, em algum momento de distração, ela “se evadiu”.

Mesmo presa à pintura, a mulher encontra forças para agir e, assim o faz, fugindo do domínio masculino.

A janela, por onde a amada foge, representa a travessia da mulher em busca de uma nova vida, pois, ela encontra, atrás dela, um espaço aberto, bonito e acolhedor, representado pela paisagem renascentista. “Enquanto abertura para o ar e para a luz, a janela simboliza receptividade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 512).

Isso significa que a fuga da mulher está repleta de conotação positiva, a janela que representa a travessia tem a “receptividade” como símbolo, e a “bela paisagem” renascentista que há nela, infere que a vida da mulher, livre do olhar do homem, poderia ser melhor. Isso porque, no Renascimento, as produções artísticas associavam o “belo” com o “bem”, e a paisagem era “bela”. Entretanto, não há como sabermos se essa bela paisagem se mantém janela afora. E, mesmo sem saber o que havia além da janela, a mulher foge, evidenciando que o desconhecido seria melhor do que ser obrigada a se submeter ao domínio masculino.

Sendo assim, o conto nos mostra uma mulher corajosa e determinada que, em nenhum momento, teme a mudança e parte para uma nova vida, fugindo do olhar e do domínio masculinos, abandonando o homem. A atitude da protagonista faz-nos lembrar das pioneiras dos movimentos feministas que, enfrentando uma sociedade machista patriarcal, lutaram pelos seus direitos, conforme apontam os estudos de Alves & Pitanguy (1991) e Duarte (2003).

No conto, percebe-se que, mais uma vez, o “espaço doméstico” onde, provavelmente, a pintura se encontrava, associa-se à prisão, fato reforçado pelo quadro, que também nos remete ao aprisionamento. Sendo assim, mesmo duplamente aprisionada, a mulher encontra, em um pequeno vão representado pela janela, a oportunidade de fugir.

Nesse sentido, o conto dialoga com a própria História das mulheres e, lembrando Oliveira (1999), se associa à entrada delas no “espaço público”, local, por muito tempo, dominado por homens,

representado, no conto, pela “bela paisagem”. Farta do domínio masculino, a mulher do conto parte, então, ao desconhecido, em busca da libertação feminina.

4.3 “POR UM FIO”: A MULHER DOMINADORA

O conto “Por um fio” encontra-se presente em *Hora de alimentar serpentes* (2013) coloca a figura da mulher como, mais que dominadora, uma predadora, que, literalmente, caça o homem a quem ela deseja.

Essa figura feminina passa por todo um processo, como se fosse um ritual, a fim de capturar o homem. Inicia-se com a mulher pensando na vinda do homem, após o telefonema dele.

‘Ele está vindo’. Não é com palavras, sujeito, verbo, predicado, que este pensamento a invade. É com a urgência lançada sob a pele. A tensão que, da nuca, domina cotovelos e pulsos. O mover-se mais ágil dos dedos. E com os sumos, os sumos que brotam na morna escuridão do corpo (COLASANTI, 2013, p. 391).

Nota-se que o pensamento dela é completamente dominado pelo instinto corporal. As palavras “urgência”, “tensão” e a expressão “mover-se ágil” denotam a ideia de ansiedade, nervosismo. Os sumos estão presentes no corpo da mulher, e “brotam na morna escuridão do corpo”. A temperatura do corpo já é um indício de que o calor da sexualidade começa a invadir o corpo feminino. Entretanto, a sinestesia “morna escuridão”, evoca a ideia de que este corpo cuja temperatura está aumentando, possui algo misterioso, enigmático, oculto.

Está a caminho. Aquele homem não alto que em uma rua cortada de sol, porque àquela hora qualquer rua estaria cortada de sol, havia levantado o braço à beira da calçada para reter o ônibus ou o táxi, aquele homem quase magro que acreditava com esse gesto decidir sua própria vinda, talhar o degrau que poria ao seu alcance o corpo dela, esse homem desloca-se em meio a tantos outros homens sem perfil ou rosto, único em foco no pensamento desejoso da mulher (COLASANTI, 2013, p. 391).

Nota-se que o encontro da mulher com o homem foi algo simples, casual. Talvez um esbarrão “em uma rua cortada de sol”. A descrição física do homem demonstra que ele tem um padrão estético mediano: “não alto”, “quase magro”. Entretanto, “em meio a tantos outros homens” ele chama a atenção da mulher. Os outros homens, para ela, eram “sem perfil” ou “sem rosto”, ou seja, não chamaram a atenção da mulher. O adjetivo “desejoso” para qualificar o pensamento dela, já expressa que a mulher deseja o homem. Então, começa a corrida contra o tempo para ela se arrumar.

E hoje ele vem. O tempo que lhe cabia para estar pronta quando ele chegasse, tempo que até o homem ligar era aberto e maleável, foi subitamente delimitado pelo telefonema. Desligado o celular, a areia começou a escorrer na ampulheta. Pôs-se em marcha o momento em que o predador temeroso hesitará frente à porta testando o hálito e enxugando nas calças a palma das mãos, antes de tocar a campainha. Os grãos estão contados. Nem um a mais rolará entre vidro (COLASANTI, 2013, p. 392).

O homem é descrito como um “predador temeroso”, o que, de certa forma, é contraditório, pois geralmente o predador é destemido, corajoso. E mais uma vez, há uma espécie de animalização ao, metaforicamente, comparar o homem a um predador, substantivo comumente destinado aos animais. O predador é aquele que domina a presa, que a ataca. No caso do conto, presume-se que a presa do homem seria a mulher, que o aguarda ansiosamente.

Há, então, todo um ritual de preparação feito pela moça. E, enquanto ela se prepara, pensa no homem:

Ela prepara-se. A pressa contida goteja combustível em seus gestos.
Banho. Livrar-se de toda poeira. A pele desperta, mais veloz que a carne. A cabeça debaixo da água fria. O pensamento que salta: a) da roupa a escolher, macia, decotada, tentadora; b) ao homem, ao rosto do homem, corpo do homem, canto da boca e curva do punho, detalhes de homem que se fundem e se destacam, homem desfeito e recomposto sem outra ordem que não aquela ditada pela gula, ideia fragmentada de homem, tão mais forte que o homem. Ela sai do chuveiro. Poça

d'água no chão, que ela não se detém a enxugar. Passar perfume no corpo ainda úmido, que entranhe, apagando todo cheiro anterior. Sobrepor ficção de flores ao claro apelo que sua pele exala (COLASANTI, 2013, p. 392).

Observa-se que, ao tomar banho, a mulher pretende “livrar-se de toda poeira”, o que remete à ideia de que a moça há tempo não se relacionava com alguém, sentia-se abandonada, como um objeto que, sem uso, vai empoeirando. E o cheiro da poeira parece estar impregnado no corpo dela, que “passa perfume no corpo ainda úmido” para que “entranhe, apagando todo cheiro anterior”.

Nesse sentido, a passagem nos remete à ideia de “abandono” feminino e faz-nos lembrar de uma época em que a mulher era inferiorizada e a sociedade patriarcal visava a “[...] colocá-las, de certa maneira, aquém do Humano, monopolizado pelos homens, situá-las em um plano inferior de desenvolvimento, o que justificava a necessidade de tutela e controle” (OLIVEIRA, 1999, p. 16).

Sendo assim, o ato de limpar-se, de “remover a poeira” nos remete à ideia do desejo de libertação, sobretudo, sexual dessa mulher que, historicamente, sentiu-se aprisionada nas sociedades patriarcais. No caso do conto, essa liberdade se expressa por meio do corpo feminino.

A água fria, serviria para acalmar o corpo morno, talvez já quente. A roupa escolhida revela o desejo que a mulher tem de seduzir o homem, o que é comprovado pelos adjetivos: “macia”, “decotada”, “tentadora”. O homem invade os pensamentos dela, tanto que a palavra “homem” aparece sete vezes neste trecho. E ela pensa desde as partes mais gerais, como no “rosto” e no “corpo” do homem, até nas peculiaridades dele, como “no canto da boca” e na “curva do punho”. Na passagem “homem desfeito e recomposto sem outra ordem que não aquela ditada pela gula”, remete-nos a ideia de que a moça pensa no homem após ter ato sexual com ela, “desfeito” e depois “recomposto”.

“O claro apelo que sua pela exala” evoca a ideia de que a mulher se encontra muito carente, quase que necessitada de

relacionar-se com um homem. Assim como em outros contos já analisados, ela deseja relacionar-se sexualmente.

A mulher, então, continua a se arrumar, agora, com a maquiagem.

Ela se pinta frente ao espelho. Os olhos escuros encontram seu reflexo. Ela se inclina para a frente, atraída. Os olhos que do espelho a encaram nada conseguem ver do tanto que está contido atrás dos olhos. A visão duplicada se concentra apenas em seu próprio foco. A lâmina escura do olhar tenta apunhalar o espelho que não cede. Assim, com esse mesmo olhar que agora testa, ela capturará os olhos do homem quando ele tiver a ingenuidade de encará-la. Assim tudo tinha começado (COLASANTI, 2013, p. 392-393).

De acordo com os estudos de Touraine (2010), a questão da sexualidade e do corpo femininos relacionam-se e “As mulheres buscam experimentar o prazer de seu corpo, querem transformá-lo pela maquiagem, pela ginástica ou pela cirurgia estética” (p. 57). Para o autor, os homens interpretam essas condutas femininas como táticas de sedução, mas, na verdade, são a si próprias que elas buscam seduzir. Ou seja, o ato de tornar-se bela, usando maquiagem e acessórios, está mais relacionado à própria satisfação, à autoestima da mulher.

Os olhos são conhecidos como “o reflexo da alma”. Pelo espelho, não dá para enxergar “do tanto que está contido atrás dos olhos”, ou seja, os desejos mais ocultos estão dentro da mulher. A moça pretende ter um olhar conquistador, o chamado “olhar fatal”, que “capture” o homem.

De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, o olhar “[...] é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. O olhar é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, fulmina, seduz, assim como exprime” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 653). Assim, a moça testa o olhar no espelho, “que não cede”, já que reflete o seu próprio

olhar. Mas a jovem espera que o homem ceda, ao olhar para ela com “ingenuidade”, sem a malícia que ela tem.

Assim, de predador, o homem tornar-se-ia a presa, capturada pelo olhar sedutor feminino. Del Priore (2006) leva-nos a uma época em que a mulher jamais poderia tomar a iniciativa em um relacionamento, ou seja, as moças deveriam ser virtuosas e discretas e o olhar era destinado apenas para os homens, enquanto que as mulheres deveriam desviá-lo. Nesse conto, há, portanto, uma mudança significativa, sobretudo, no papel social feminino.

A moça recorda-se da primeira vez que ela tinha visto aquele homem, quando “tudo tinha começado”, também com um olhar. Sentada em um bar com as amigas, no escuro, já que “[...] é no escuro que melhor se caça” (COLASANTI, 2013, p. 393), a mulher virou lentamente a cabeça enquanto conversava com as amigas e, então, visualizou aquele homem. Novamente, a figura do olhar avassalador encontra-se presente.

Na rota do seu olhar, o pescoço do homem, aquela parte do pescoço que revela o maxilar e entrega a orelha, surgia indefeso de dentro do colarinho azul. Ali, picado pelos olhos dela antes mesmo de vê-los, o homem havia começado o trânsito que o levaria hoje até a sua casa. E o primeiro movimento havia sido o dos seus próprios olhos voltando-se em busca daqueles que lhe injetavam manso veneno (COLASANTI, 2013, p. 393).

A mulher olha para o pescoço do homem e, como se fosse uma vampira, o pica “pelos olhos”. Mas esse veneno que sai dos olhos dela é diferente, pois é “manso”, é dócil. E, mais uma vez, surge a ideia do predador e da presa.

Agora ela está pronta. O vestido leve, dançante. Os pés descalços. Alguém se aproxima no corredor, além da porta. Ela se agacha súbita. Os passos se afastam. Ainda não é ele. Ela se levanta, busca duas contas de ônix na caixa sobre a cômoda. Pensa que enquanto tomava banho, o homem cruzava bairros inteiros. Um homem suado, de camisa de sarja, atravessando bairros como se fossem túneis, sem nada olhar, sem nada querer ver, voltado apenas para a hora de chegar, quando, ele tem certeza disso, ela lhe sorrirá e juntos tirarão a roupa (COLASANTI, 2013, p. 393).

A roupa escolhida pela mulher, um “vestido leve e dançante” denota feminilidade. As “duas contas de ônix”, usadas provavelmente como brincos, possuem duplo significado, já que a ônix pode ser considerada “[...] como uma pedra da discórdia [...]”, mas também pode “[...] proteger contra o mau-olhado [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 660). A mulher, então, passa a imaginar como seria o encontro dela com o “homem suado”, e com eles que “juntos tirarão a roupa”, o que demonstra que a moça não quer apenas um encontro casual, como um jantar, por exemplo, mas deseja envolver-se sexualmente com o homem. Nesse sentido, a sexualidade e o desejo femininos são evidenciados, fato que representa mudanças significativas nos papéis sociais, conforme aponta Del Priore (2006) ao se referir ao final do século XX, na sociedade brasileira.

Agora, a protagonista espera sem pressa pelo homem, calculando cada movimento para seduzi-lo, e imaginando o que dirá para ele: “Dirá, ‘entre’, quando o homem tocar a campainha. Com voz doce, suavidade que só a gula mais funda imprime à garganta, dirá, ‘entre, está aberto’. E ele obedecerá”. (COLASANTI, 2013, p. 394).

A voz “doce”, remetendo à “suavidade” poderá contribuir no ato de sedução. Nota-se que, mais uma vez, Colasanti emprega a palavra “gula” em seu sentido figurado, associando-a ao “desejo ardente” feminino. O homem irá obedecê-la, o que denota a soberania da mulher, enquanto que o homem é colocado como o vassalo, aquele que “obedece”.

[...] ela empurra a cadeira para junto da estante. Sobe na cadeira, alonga-se até alcançar uma prateleira mais alta na estante, firma um pé na prateleira inferior, levanta o outro. Seu corpo conhece o percurso. Ágil, leve, sobe até chegar ao alto. Sua teia feita de almofadas, perfume e olhar de ônix está estendida. No espaço que sobra entre estante e teto, vira-se, agachada. E de costas para a parede, pés aderentes à tábua estreita, detém-se olhando a porta que daqui a pouco se abrirá devagar (COLASANTI, 2013, p. 394).

Na passagem acima, novamente a mulher comporta-se não como uma humana, mas como um animal, um predador à espera de sua presa, em posição de ataque e olhar atento. No excerto “Seu corpo conhece o percurso” remete à ideia de que a moça constantemente agia daquela forma, possuía habilidade, o que é comprovado pelos adjetivos “ágil” e “leve”.

Entretanto, o fato de subir “até chegar ao alto” poderia representar, conotativamente, a evolução dos papéis da mulher na sociedade que, assim como o homem, ascendeu-se, tendo, na contemporaneidade, mais reconhecimento, bem como a quebra de tabus, principalmente em relação à sexualidade feminina. Conforme Del Priore: “Na intimidade, a sexualidade liberou-se, por completo, das exigências de reprodução, graças à difusão dos meios modernos de contracepção. Tornou-se mais livre, fluida e aberta à emergência dos mais variados estilos de vida” (DEL PRIORE, 2011, [s.p.]).

Mais uma vez, o estereótipo de mulher ideal, aquela que era obediente, submissa, passiva e casta, some, dando lugar àquela que age e que deixa a sexualidade aflorar.

O final do conto retrata a mulher imaginando o que faria, após o homem entrar na casa dela: “[...] abrindo os braços e empinando de leve o abdômen, ela se lançará para tomar posse da sua caça, presa pela elástica seda que seu corpo fia, e que a mantém suspensa em lenta descida” (COLASANTI, 2013, p. 394). Novamente, percebe-se que traços instintivos dominam as atitudes da mulher, que tomará “posse da sua caça”, ou seja, do homem, que ficará preso “pela elástica seda que seu corpo fia”, retomando a metáfora da aranha.

O relacionamento que a mulher, ou que o corpo dela, deseja ter com aquele homem é algo instintivamente sexual. Não há indícios no conto que evidenciem que a moça pretende envolver-se com ele amorosamente. Tanto é que a protagonista não chama o homem pelo nome dele. Ele é mais um homem, um ser indefinido que atraiu sexualmente a mulher. Ao final, o termo homem é substituído por “sua

caça”, o que comprova o fato de a mulher agir como a predadora, e ele, como a presa dela e, por isso, mais frágil e ingênuo.

E o título “Por um fio”, que poderia ser ambíguo, significando metaforicamente “o que é tênue, sem resistência” (HOUAISS, 2009), possivelmente, no conto significa que o homem estaria preso às teias construídas pela mulher, como uma presa indefesa. De ser frágil, submisso e passivo, a figura feminina, subvertendo essas características, torna-se a dominadora, desmistificando a ideia de que a mulher deveria ser casta, pura, como uma santa.

4.4 “NA PALMA DA MÃO”: A FILHA COM O PODER DE ESCOLHA

O último conto “maravilhoso” analisado neste trabalho chama-se “Na palma da mão”. Foi publicado na coletânea *Mais de Cem Histórias Maravilhosas* (2015), a qual traz uma obra inédita chamada *Quando a primavera chegar* (2015), de onde este conto foi extraído.

Trata-se da história de uma jovem que, tendo se tornado mulher, desejava se casar, seguindo a tradição. “Agora trazia um crisântemo pintado na palma da mão direita. E no coração, o desejo de encontrar o homem a quem ofertá-lo” (COLASANTI, 2015, p. 358).

Nota-se que o “desejo de encontrar o homem” certo para ela parte da própria moça. Nesse sentido, contrariando o tradicionalismo medieval, baseado em um sistema patriarcal, no qual o pai escolhia com quem a filha deveria se casar, conforme Macedo (1999), neste conto, quem tem o poder de decisão é a jovem. O “desejo” parte do “coração” dela. Há, portanto, uma superação de alguns valores patriarcais no que tange à liberdade feminina.

O “crisântemo pintado na palma da mão direita” também possui um significado muito positivo. Conforme o *Dicionário de Símbolos*,

[...] muitas homofonias dão-lhe um papel de mediador entre céu e terra, associando-o não apenas às noções de longevidade e de imortalidade, como também às de plenitude, de totalidade. Assim, ele passa a ser

igualmente símbolo de perfeição, e, portanto, de alegria para os olhos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 302-303).

Alguns acreditam que é na “palma da mão” onde o destino da pessoa estaria escrito. Diversas ciganas “leem” a palma da mão, revelando o passado, o presente e o futuro. Mas, onde a moça encontraria o tal homem? “_ É no mercado que eles estão – sussurram-lhe as outras moças na primeira manhã. – E como são bonitos!” (COLASANTI, 2015, p. 358).

Entretanto, o interesse que as outras moças tinham não era o mesmo dela. A beleza deles, cobiçada pelas outras, não a atraía: “Bonitos eram, os homens jovens caminhando entre os animais e as barracas de peles, examinando ora uma arma ora uma joia, com suas mãos enfeitadas de anéis. Esbeltos como árvores novas. E exibindo, nos ombros, a arrogância” (COLASANTI, 2015, p. 358).

Em um primeiro momento, pela descrição dos jovens, parece que a moça tem algum interesse, aliás, eles são “bonitos”, “jovens”, “esbeltos como árvores novas”, características consideradas positivas. Contudo, a palavra “arrogância” ao final da passagem, conclui que a moça não se interessa por esses tipos de rapazes. Afinal, o significado de arrogância é “caráter de quem, por suposta superioridade moral, social, intelectual ou de comportamento, assume atitude prepotente ou de desprezo com relação aos outros; orgulho ostensivo, altivez” (HOUAISS, 2009), ou seja, a “arrogância” dos rapazes é uma característica desprezada pela jovem, e que se sobrepõe às demais qualidades que eles possam ter. “Vários daqueles jovens olharam para ela no primeiro dia. Ela não olhou para nenhum” (COLASANTI, 2015, p. 358).

Então, os homens começam a se apresentar para a jovem, de forma exibicionista, como se fossem mercadorias, fato que demonstra uma certa inferiorização, uma “objetificação” da figura masculina. “À tarde, aquele que usava um brinco de prata prendeu às costas uma pele de lobo e longamente, diante dos anciãos, dançou a dança da caça. Depois foi pedi-la ao pai” (COLASANTI, 2015, p. 358).

Nota-se que o homem se exhibe mostrando à moça e aos anciãos o que faz de melhor. “_ É bom caçador – murmuram os velhos -, comida em sua casa não há de faltar” (COLASANTI, 2015, p. 358). Apesar de os anciãos conseguirem ver características positivas no homem, a moça não se interessa por ele e é ela quem decide: “Mas no coração dela faltou amor. E, sem nada dizer, sacudiu a cabeça em recusa” (COLASANTI, 2015, p. 358). O crisântemo na palma da mão, símbolo da alegria, parece agir de acordo com as atitudes da jovem: “Na palma da mão, como se murchasse, uma pétala do crisântemo desbotou até desaparecer” (COLASANTI, 2015, p. 358).

Um próximo homem se apresenta, exaltando as terras que ele tinha. “_ É homem rico – todos nas tribos disseram -, qualquer moça há de querê-lo” (COLASANTI, 2015, p. 359). Qualquer moça, exceto ela, que não se importou com a riqueza do jovem. “O coração dela não quis. Do crisântemo, mais uma pétala de foi” (COLASANTI, 2015, p. 359). Mesmo com a aprovação da tribo e com o crisântemo de desfazendo após cada negação da moça, ela decide que vai se casar apenas com quem ela e seu coração desejarem, o que evidencia o poder de decisão da jovem.

Ao correr dos dias, mais três homens vieram se apresentar à moça, todos exibindo suas habilidades ou riquezas.

Todos os três foram louvados pelos velhos e pela gente da tribo. A moça não louvou nenhum. Três vezes o pai ergueu os olhos para ela esperando resposta. Mas a resposta não veio. E o crisântemo perdeu mais três pétalas” (COLASANTI, 2015, p. 359).

Brilhantemente, Colasanti trabalha com os verbos, demonstrando as atitudes dos anciãos e da tribo, confrontando-as com as ações da moça: “comida em sua casa não há de *faltar*”, “Mas no coração dela amor *faltou*”; “Qualquer moça há de *querê-lo*”, mas “o coração dela não *quis*”; “Todos os três foram *louvados*”, mas “a moça não *louvou* nenhum” (COLASANTI, 2015, grifo nosso).

O tempo, então, vai passando e a jovem “[...] estremeceia vendo o despetalar-se da flor” (COLASANTI, 2015, p. 359), fato que deixava a jovem temerosa quanto ao seu destino. Outros pretendentes foram se apresentando, desejando a mão da moça, que recusou todos.

Fazia-se escuro o olhar do pai. Do crisântemo quase nada sobrava, e a moça mantinha a mão voltada para baixo, que não se visse a palma quase desguarnecida encostada na saia. Vergonha seria ajudar a mãe a desmontar a tenda com mão limpa (COLASANTI, 2015, p. 359).

O “escuro no olhar do pai” representa o desapontamento e a falta de esperança dele. “A palma quase desguarnecida” simboliza que o tempo para que a moça encontre com quem deseja se casar está se esgotando. Diante da sociedade, seria uma “vergonha ajudar a mãe [...] com mão limpa”, ou seja, perante uma comunidade conservadora, é vergonhoso que uma mulher não consiga se casar.

Contudo, mesmo sabendo disso, a jovem continua a hesitar em casar-se com qualquer um. Para ela, é preferível ser “uma vergonha”, ficar solteira a ter que se relacionar com quem ela não ama, fato que evidencia, novamente, o poder de decisão da moça.

E naquela manhã, um apresentou-se que não havia estado entre os jovens, nem era companhia dos mais velhos. Havia chegado tarde ao encontro, com seu cavalo, sua carroça e seu sorriso. Já quase em tempo de retomar o caminho da volta. Mas os cabelos eram longos, finos os dedos.

O tempo de que dispunha era pouco, e ainda assim sentou-se no tapete do pai, pois para isso havia vindo. Ela esperava fora da tenda. Por uma fresta viu quando, feito o pedido, ele tirou uma flauta da manga e começou a tocar. As notas escaparam através do tecido da tenda. Os velhos voltaram a cabeça na sua direção, os jovens pararam o que estavam fazendo, as moças sentiram amaciar-se a cintura. Debaixo das pedras, as últimas flores do verão ergueram as corolas (COLASANTI, 2015, p. 359-360).

Todos se encantam pela música que o rapaz tocava. Ela era capaz de mexer com as sensações de todos da tribo, inclusive, da

jovem, que se impressiona com a arte do flautista. O som da flauta “[...] regozijava os deuses, as ninfas, os homens e os animais”. Além disso, o som da flauta “é a música celeste, a voz dos anjos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 434).

Nota-se que a descrição do homem não aparenta que ele seja másculo, pois “os cabelos eram longos, finos os dedos”, características que remetem à delicadeza e até certa feminilidade, fato que, de certa forma, contraria o estereótipo de masculinidade e virilidade. Sobre os cabelos da mulher, Del Priore afirma que “No passado, os cabelos femininos [...] eram altamente valorizados, aliás, como o são hoje, em nossa cultura” (2011, [s.p.]). O uso da conjunção adversativa “mas” reforça a ideia de que as qualidades do rapaz eram diferentes do que se esperava, ou seja, que a aparência dele fugia dos padrões masculinos. Entretanto, é ele o único que desperta sentimentos positivos na jovem.

O sorriso percorreu o corpo da moça, pareceu vibrar na palma da mão. Ela olhou. Entrelaçadas com as linhas do destino, uma a uma ressurgiram as pétalas, brotava fresco o crisântemo. Não fechou os dedos. Manteve a mão erguida e aberta, para oferecer a floração quando ele saísse para buscá-la (COLASANTI, 2015, p. 360).

Era esse o homem certo para ela, o que pode ser comprovado pelo “sorriso que percorreu o corpo da moça” e pelo crisântemo que “brotava fresco” na palma da mão dela. O fato de o sorriso “percorrer o corpo” demonstra o quanto ele foi intenso para ela. É para esse jovem que a moça decide “oferecer a floração”, que “[...] é o resultado de uma alquimia interior, da união da essência e do sopro, da água e do fogo”; “[...] é o retorno ao centro, à unidade, ao estado primordial” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 437), fato que poderia associar-se à união do jovem casal.

O que há de libertador nesse conto maravilhoso é o fato de, parecendo situar-se na Idade Média, época em que, segundo Macedo (1999) quem decidia com quem a filha iria se casar era o pai, a moça, contrariando as opiniões dos anciãos, de seu pai e de toda a tribo, e

mesmo com o crisântemo de desfazendo, detém o poder de escolha. É ela quem determina com quem deseja se relacionar.

Nesse sentido, dialogando com a História das mulheres em sociedades patriarcais no mundo ocidental que, conforme Macedo (1999) e Del Priore (2006) foi marcada pela resignação, a jovem desse conto subverte ainda mais os papéis sociais desempenhados pelos gêneros, pois além de ser mulher, ela era filha, o que, como visto em contos anteriores, geralmente, acarretava uma opressão ainda maior, uma dupla inferiorização, fato que não ocorre nesse conto.

E, de todos os contos analisados nesse capítulo, esse é o único em que se percebe que as atitudes femininas são pautadas pelo sentimento de amor, primeiramente, pela falta dele, o que faz com que a jovem recuse os tantos pretendentes que se apresentaram a ela. Finalmente, é a presença desse sentimento que leva a moça a escolher, dentre tantos homens que se apresentaram a ela, o flautista.

Apesar de parecer estar inserido em um contexto medieval, época do qual o casamento era considerado um negócio e que cabia ao pai escolher o marido para a filha, há, no conto, nítidas mudanças nos papéis sociais representados pelo homem (o pai) e pela mulher (a filha). Diferentemente das personagens oprimidas pelo Patriarcalismo, a moça do conto age, conforme o que julga melhor a sua vida e possui o consentimento do pai para agir que, mesmo quando sentiu-se entristecido, não ousou questionar as atitudes da filha.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da História da humanidade, a relação entre os gêneros masculino e feminino foi e, continua sendo, amplamente analisada e discutida por inúmeros pesquisadores de variadas áreas do saber.

Sabe-se que a literatura, muitas vezes, reconstrói, pelo viés artístico, os dramas vividos na realidade e, de certa forma, faz com que o leitor reflita sobre eles. Como afirma Antonio Candido, “[...] a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana” (2006, p. 30). Para ele, a obra literária possui relação com fatores “externos”, ou seja, com os fatores sociais. Nesse sentido, é fato que, artisticamente, a produção literária de Colasanti põe em cena a complexidade dos relacionamentos entre homens e mulheres, apresentando-nos diversas nuances dessa relação.

Na presente tese, pôde-se notar que a temática do relacionamento entre homens e mulheres faz-se constantemente presente na produção contística de Marina Colasanti. Durante quatro décadas, a autora abordou a complexidade desta relação que, dificilmente, encerra-se com o “final feliz”, desfecho geralmente encontrado nos contos de fadas tradicionais. Abordando diferentes concepções acerca do relacionamento entre as figuras masculina e feminina, a escritora expõe, em seus contos, variados tipos de relacionamentos entre os gêneros.

O capítulo de problematização histórico-crítica preocupou-se com algumas concepções sobre a relação entre homens e mulheres no mundo ocidental, no âmbito, principalmente, da História e da Sociologia em um contexto ocidental, auxiliando-nos na compreensão dos relacionamentos desiguais entre os gêneros, bem como sobre as mudanças nos papéis sociais desempenhados por eles, proporcionadas pelas lutas e conquistas do Feminismo e das questões de gênero. Nesse sentido, as teorias, sobretudo, de Alves & Pitanguy, Del Priore, Freyre, Macedo, Bourdieu, Beauvoir, Bauman, Touraine, Oliveira e

Rocha-Coutinho foram fundamentais para o embasamento das análises literárias.

Nos contos estudados no primeiro capítulo analítico, estão presentes a autoridade e o domínio masculinos e a submissão e passividade femininas. Percebe-se, em todos eles, a ideia de círculo, sendo que o homem ocupa o centro, representado na figura do marido, companheiro, pai ou rei, e a mulher encontra-se, sempre, na periferia, sendo ela o ser excêntrico, visto que está, de modo geral, à margem do poder, da decisão e da valorização.

As características de dominação, autoritarismo e poderio masculinos são culturalmente legitimadas pela sociedade patriarcal de tradição católica, da mesma forma que as relações de submissão e inferioridade femininas encontram-se, também, enraizadas em nossa cultura e sociedade.

Esse tipo de relacionamento, pautado em uma relação desigual e hierárquica, causa sofrimento à figura feminina, pois ela recebe do homem a agressividade, a violência, seja ela física ou “simbólica”, o desprezo e o abandono.

O segundo capítulo analítico retrata mulheres que, cientes de sua condição infeliz e de seus relacionamentos fracassados, acabam, conscientemente, conformadas com a situação, e continuam a exercer os papéis femininos que lhe foram impostos socialmente, sobretudo, o de esposa dedicada, ou, se tentam se libertar das atitudes patriarcais, acabam voltando-se a elas, sem terem êxito nessa tentativa de libertação e independência.

Finalmente, os contos estudados no último capítulo de análise, representam significativas mudanças nos papéis sociais dos gêneros, principalmente, nos femininos, retratando mulheres que desejam satisfazer-se sexualmente e viver “relacionamentos de bolso” (BAUMAN), ou seja, efêmeros e descartáveis quando perderem o interesse, sem vínculos afetivos.

Nesta última situação, há o reflexo das conquistas obtidas pelo movimento feminista e pelas questões de gênero, que trouxeram

maior visibilidade e voz à mulher e, conseqüentemente, contribuíram para que o tabu da sexualidade feminina fosse, se não completamente destruído, ao menos minimizado.

Por isso, percebe-se, nesses contos, uma mudança dos papéis dos gêneros, visto que, de submissas e passivas, as mulheres passam a ser as dominadoras nas relações com os homens. São mulheres do pós-feminismo, que transitam, livremente, nos espaços privado e no público. São mulheres que, segundo Touraine (2010) foram beneficiadas pelas lutas de suas antepassadas a favor de uma sociedade mais igualitária entre os gêneros.

Embora a produção contística de Colasanti perpassasse por esses diversos tipos de relações, observa-se que não há uma linearidade temporal que faça com que, necessariamente, os contos sigam as transformações ocorridas no âmbito histórico, ou seja, diferentes tipos de relacionamentos entre homens e mulheres são retratados, ora em contos mais antigos, ora nos mais contemporâneos. Ora, não se pode afirmar que, na contemporaneidade, todos os relacionamentos entre homens e mulheres sejam igualitários e é isso que a literatura de Colasanti representa.

Além dos contos analisados nesse trabalho, existem outros que, de maneira semelhante, refletem a complexidade dos relacionamentos entre os gêneros, sobretudo, nos que se encontram presentes na obra *Contos de Amor Rasgados*, de 1986, conforme sugere o próprio título do livro. Contudo, não são somente os contos dessa obra, pois, como já visto, a temática do relacionamento entre homens e mulheres é constante na produção ensaística e literária da autora.

Nesse sentido, pôde-se concluir que, por meio de seus contos ora extremamente concisos, ora mais longos, Colasanti expressa, durante quarenta anos de produção literária (1975-2015), a diversidade e a complexidade dos relacionamentos entre homens e mulheres.

Retrata-nos desde aqueles baseados em uma relação hierárquica, em que o homem é o “sujeito”, o superior e a mulher, o

“outro”, inferiorizado e submisso, até os relacionamentos que subvertem a norma patriarcal que, historicamente, foi incorporada na cultura e na sociedade brasileira, mostrando-nos, dessa forma, mudanças significativas nos papéis sociais masculinos e, especialmente, femininos.

Assim como nos contos de Colasanti, em nossa sociedade contemporânea, existe também uma diversidade nos relacionamentos entre homens e mulheres, pois, por mais que haja relações mais libertárias, sem existir, necessariamente, um vínculo amoroso, há a presença de relações mais conservadoras, em que a mulher desempenha os papéis sociais de dona-de-casa, esposa e mãe, enquanto o marido exerce a função de provedor da família.

Há aqueles, baseados no que Del Priore chama de amor-paixão, naquele sentimento que Giddens denomina “puro”, que faz com que as pessoas se conheçam íntima e mutuamente, tornando-se “especiais”. Contudo, existem ainda, conforme Soares e Saffioti, relacionamentos agressivos, violentos, cegos pelo ciúme.

Enfim, discutir sobre a relação entre homens e mulheres, não é tarefa fácil, como aponta Del Priore (2006). Entretanto, quando essa temática se encontra presente ficcionalmente, refletida na literatura e representada ora de modo mais verossímil, ora com a presença do maravilhoso, pode provocar, no leitor, diversas interpretações e reflexões acerca desses variados tipos de relacionamento, por meio da receptividade da obra literária.

REFERÊNCIAS:

ALAMBERT, Zuleika. **A mulher na história. A história da mulher.** Fundação Astrogildo Pereira/FAP; Abaré, 2004.

ALENCAR, José de. **Senhora.** São Paulo: Martin Claret, 2002.

ALMEIDA, Ângela. *Notas sobre a Família no Brasil.* In: ALMEIDA, A.M. et al (orgs.) **Pensando a Família no Brasil.** Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/UFRJ, p. 53-66.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo.** 8. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

AMUSSEN, Susan Dwyer. **Féminin/Masculin: le genre dans l'Angleterre de l'époque moderne.** *Annales ESC.* Paris, vol. 40, nº 2, mar./apr., 1985.

ANDRADE, Mário de. **Amar, Verbo Intransitivo.** São Paulo: Saraiva, 2013.

ARENDT, Hannah. **A condição humana.** 11. ed. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ÁVILA NETO, Maria Inácia d'. **O autoritarismo e a mulher: o jogo da dominação macho-fêmea no Brasil.** 2. ed. Rio de Janeiro: Artes & Contos, 1994.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

_____. **Vida líquida.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo.** Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 2 v.

BERNARDI, Renato; NEVES, Raquel Cristina. *As garantias constitucionais à igualdade de gênero e a realidade do "teto de vidro"*

para a mulher trabalhadora. Revista do Direito Público, Londrina, v. 10, n. 2, p. 167-186, mai./ago. 2015.

BÍBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Edição Pastoral. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Editora Paulus, 1990.

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

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Presidência da República. Casa Civil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em 25 de novembro de 2015.

BRASIL. **Lei nº 11.340**, de 07 de agosto de 2006. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm>. Acesso em 27 de novembro de 2015.

BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo"*. In: **O corpo educado – pedagogias da sexualidade**. Trad. e org.: Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 1999.

_____. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAPES. Banco de Teses. Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>>. Acesso em 02 de dezembro de 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**.

Trad. Vera da Costa Silva et al. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras, 2002.

COLASANTI, Marina. **A Nova Mulher**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

_____ . **Aqui entre Nós**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____ . **Com certeza tenho amor**. São Paulo: Global, 2009.

_____ . **Contos de Amor Rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____ . **Do seu coração partido**. São Paulo: Global, 2009.

_____ . **Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento**. São Paulo: Global Editora, 1982.

_____ . **E por falar em Amor**. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____ . **Entre a espada e a rosa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.

_____ . **Entrevista: Chegar com concisão ao âmago das coisas**. Disponível em: < <http://www.marinacolasanti.com/2013/06/chegar-com-concisao-ao-amago-das-coisas.html>>.

_____ . **Entrevista: Marina Colasanti reúne mais de cem contos fantásticos em único livro**, concedida à Editora Global, por Guilherme Valquer. Disponível em: < <http://www.globaleditora.com.br/noticias/marina-colasanti-reune-mais-de-cem-contos-fantasticos-em-unico-livro/>>. Acesso em 20 de dezembro de 2015.

_____ . **Entrevista ao Diário do Pará: Marina Colasanti diz que poesia é um desafio**. Publicação em 13/06/2014. Disponível em: <<https://diariodopara.diarioonline.com.br/N-177472-MARINA+COLASANTI+DIZ+QUE+POESIA+E+UM+DESAFIO+.html>>. Acesso em: 02 de janeiro de 2015.

_____ . **Hora de alimentar serpentes**. São Paulo: Global, 2013.

_____ . **Letras Femininas**. Entrevista com Marina Colasanti concedida a André Azevedo da Fonseca e publicada em 06 de maio de

2003. Disponível em:
<<http://azevedodafonseca.sites.uol.com.br/0514col1.html>>.

_____. **Longe como o meu querer**. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **Mais de 100 Histórias Maravilhosas**. São Paulo: Global, 2015.

_____. **Mulher daqui pra frente**. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.

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

_____. *Por que existimos*. 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.

_____. **Um espinho de marfim & outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. **Zoológico**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. **Fadas no divã**: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artemed, 2006.

CULLER, Jonathan. **Sobre a Desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Trad. Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

DATASENADO. Senado Federal. **Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher**. Secretaria de Transparência. Agosto de 2015. Disponível em: <<http://www12.senado.gov.br/noticias/arquivos/2015/08/10/violencia-domestica-e-familiar-contra-a-mulher>>. Acesso em 22 de dezembro de 2015.

DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. **História do Amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. **História do Cotidiano**. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. **Histórias Íntimas:** sexualidade e erotismo na História do Brasil. São Paulo: Editora Planeta, 2011.

DI CIOMMO, Regina Célia. *Relações de gênero, meio ambiente e a teoria da complexidade*. **Estudos Feministas**. Florianópolis, 11(2): 360, julho-dezembro/2003. P. 423-443.

DICIONÁRIO de Nomes Próprios. Disponível em: <<http://www.dicionariodenomesproprios.com.br/eulalia/>>. Acesso em 30 de abril de 2016.

DUARTE, Constância Lima. **Feminismo e Literatura:** discurso e história. *O eixo e a roda*: v. 9/10, 2003/2004. P. 195-219. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit/>>. Acesso em 26 de janeiro de 2016.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. Vol.1: A vontade de saber. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 13.ed. Rio de Janeiro: Graal,1999.

_____. *The subject and power*. In: **Michel Foucault:** beyond structuralism and hermeneutics. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala:** formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 29 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. **Interpretação do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Sobrados e mucambos**. A continuação de Casa Grande & Senzala. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Sobrados e mucambos:* decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. In: SANTIAGO, S. (Coord.). **Intérpretes do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 647-1379.

GARCIA, Sandra. **Homens na Intimidade:** Masculinidades Contemporâneas. Ribeirão Preto: Holos, 2006.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade:** sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

GÓIS, M.M.S. *Aspectos históricos e sociais da anticoncepção*. **Reproduo**, v. 6, n. 3, p. 119-24, 1991.

GOLDENBERG, Mirian. **Intimidade**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss. 2009.

IANNACE, Ricardo. *Viril sagacidade: um distinto contorno feminino*. In: **Via Atlântica**, n. 2, jul. 1999. P. 270-274.

JARDIM, Rejane Barreto. **Ave Maria, ave senhoras de todas as graças!**: um estudo do feminino na perspectiva das relações de gênero na Castela do século XIII. Porto Alegre, 2006. Tese de doutorado.

JÚNIOR, Kélio (org.). **Traços e essencialidades: mulher, literatura e gênero em Marina Colasanti**. Goiânia: Editora Kelps, 2015.

KRISTEVA, Julia. **Histórias de Amor**. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LARAIA, Roque de Barros. *Jardim do Éden revisitado*. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 1997, V. 40 n^o1, p. 149-164.

LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LAPLANCHE, J. **Vida e morte em psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. Lisboa: Edições 70, 2013.

_____. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Bacarolla, 2004.

MACEDO, José Rivair. **A Mulher na Idade Média**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1999.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Noraresi (orgs.). **O Demoníaco na Literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

MATOS, Marlise. **Reinvenções do Vínculo Amoroso: Cultura e Identidade de Gênero na Modernidade Tardia**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.

MURARO, Rose Marie. **A Mulher no Terceiro Milênio**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

NARVAZ, Martha Giugice; KOLLER, Sílvia Helena. *Famílias e Patriarcado: da prescrição normativa à subversão criativa*. **Psicologia & Sociedade**; 18 (1): 49-55; jan/abr. 2006.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Ed. UFMG/ IUPERJ, 2004.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença: O feminismo emergente**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

RESENDE, Beatriz. *A Literatura Brasileira na era da Multiplicidade*. In: _____. **Contemporâneos: expressões da Literatura brasileira no século XXI**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SAFFIOTI, Heleith. **A mulher na sociedade de classe: mito e realidade**. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. *Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero*. In: **Cadernos Pagú** (16), 2001: p. 115-136.

SCOTT, Joan W. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. **Educação e Realidade**. Vol. 16, n. 2, Porto Alegre, jul./dez. 1990. p. 5-22.

_____. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. **Educação & Realidade**, Vol. 20 (2), Porto Alegre, jul./dez. 1995. p. 71-99.

SCRIPTORI, Carmen Campoy. *Entre o autoritarismo e a autoridade: o papel dos pais pela via do diálogo*. **Nuances: estudos sobre Educação**. Presidente Prudente, SP, ano XIII, v. 14, n. 15, p. 169-183, jan./dez. 2007.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. In: EAGLETON, M. **Feminist literary theory: a reader**. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1986.

SICUTERI, Roberto. **Lilith, a Lua Negra**. Trad. Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. São Paulo: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Salma. **O mito do amor em Marina Colasanti**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.

SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). **E por falar em Marina...** Estudos sobre Marina Colasanti. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. *Diversidade de Gênero - Mulheres*. In: ZENAIDE, Maria de Nazaré Tavares; SILVEIRA, Rosa Maria Godoy; DIAS, Adelaide Alves. (Org.). **Direitos Humanos: Capacitação de Educadores: Fundamentos Culturais e Educacionais da Educação em Direitos Humanos**. João Pessoa- PB: Editora da UFPB, 2008, v. 2, p. 41-55.

SOARES, Barbara Musumeci. **Mulheres invisíveis: violência conjugal e as novas políticas de segurança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

STENDHAL. **Do Amor**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

THERBORN, Göran. **Sexo e Poder: A família no mundo, 1900-2000**. São Paulo: Contexto, 2006.

TORRÃO FILHO, Amílcar. *Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam*. **Cadernos Pagu**. Campinas: Pagu/Núcleo de 2005. *Estudos de Gênero: UNICAMP*, V. 24, 2005.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Trad. Francisco Moraes. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1998.

_____. *Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória*. In: **Litcult: Mulheres e Literatura**, v.3, 1999. Disponível em: < <http://litcult.net/narrativa-de-autoria-feminina-na-literatura-brasileira-as-marcas-da-trajetoria/>>. Acesso em 29 de abril de 2016.

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

ZOLIN, Lúcia Osana. *Literatura de Autoria Feminina*. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria Literária**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.