

**O UNIVERSO FEMININO
REVELADO NOS
CONTOS DE MARINA
COLASANTI**

BARZOTTO, Leoné Astride¹
(CESUMAR / PG – UEL)

¹ Professora do Centro Universitário de Maringá, graduação de Letras, e Doutoranda em Letras na Universidade Estadual de Londrina, área de Diálogos Culturais.

RESUMO: Este estudo tem por finalidade selecionar alguns contos da escritora Marina Colasanti e, a partir deles, investigar como uma miríade de sentimentos do universo feminino é exposta em sua literatura. Enfocar-se-á, na narrativa, a presença da volúpia, da transgressão e da solidão femininas que, na maioria das vezes, anunciam estratégias de revide, resistência e castigo ao longo da trajetória feminina.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa feminina; sentimentos; mulher.

ABSTRACT: This study aims at selecting some short stories from the writer Marina Colasanti and, from them, investigate how a huge variety of feelings from the feminine universe are exposed in her literature. In her narrative, there will be the focus on the presence of desire, transgression and feminine solitude that, most of times, announce the feminine strategy of response, resistance and punishment within the women's course.

KEYWORDS: feminine narrative; feelings; woman.

A gente se acostuma para não se ralar na aspereza, para preservar a pele. Se acostuma para evitar feridas, sangramentos, para esquivar-se de faca e baioneta, para poupar o peito. A gente se acostuma para poupar a vida. Que aos poucos se gasta, e que, gasta de tanto acostumar, se perde de si mesma.

(COLASANTI, 2003:68)

I. INTRODUÇÃO

Em 1986, Marina Colasanti publica pela editora Rocco uma coletânea de noventa e nove contos intitulada *Contos de Amor Rasgados*, cujo título já revela seu caráter intuitivo e provocador. De forma criativa e inovadora, tal obra apresenta minicontos, pequenas fábulas e até mesmo pequenos poemas em prosa.

O aspecto inusitado e instigante compõe a obra desde sua capa, com a arte de Ana Maria Duarte, ilustrando o beijo ardente de um casal onde suas línguas se enrolam de tal maneira que parecem não mais desatar. Assim, percebe-se no percurso dos contos o desabrochar dos sentimentos humanos, sem pudor, sem meias palavras, sem caprichos ou deleites formais, sem preocupação afinal.

São narrativas compostas por uma linguagem despojada; contudo, profunda, marcante e direta que é fomentada pelo uso detalhado de metáforas, imagens, símbolos, invenções, sugestões, ousadias; enfim, palavras e mais palavras que rasgam um universo inteiro de significados.

Percebe-se nitidamente, nesta obra, a ênfase dada ao universo existencial feminino. Portanto, selecionou-se cinco contos da autora, dentro da obra citada, para mais de perto investigar a exposição da volúpia, da transgressão e da solidão femininas suscitadas em uma obra literária de autoria feminina.

Tais características (volúpia, transgressão e solidão) são aspectos que se ligam intimamente e facilmente à vida da mulher, pois frequentemente denunciam um caráter de revide ou resistência da mesma diante de uma situação imposta pela sociedade patriarcal ou, até mesmo, anunciam a pena e a culpa com um subsequente castigo por seus atos, podendo chegar a autoflagelação ou a decisão da própria anulação diante de uma realidade insatisfatória, triste e frustrante.

Os contos escolhidos para tal estudo são: *Quando já não era mais necessário* (p. 19); *Nunca conspurcando a família* (p. 25); *Atrás do espesso véu* (p. 47); *Prelúdio e fuga* (p. 91) e *Uma vez por semana, no crepúsculo* (p. 103).

2. A AUTORA: MARINA COLASANTI

Marina Colasanti nasceu em 26 de setembro de 1937, em Asmara, na Eritreia, então colônia da Itália. Ainda bem pequena, viveu em outra cidade africana, Trípoli, na Líbia. Com apenas três anos, foi com a família para a Itália, em plena guerra. Em 1948, seus pais vieram para o Brasil e foram morar no Rio de Janeiro onde ocorreu o encantamento com a fauna e com a flora do local; enaltecido pela cultura e idioma de nosso país.

Artista multifacetada, Marina estudou Belas Artes no Rio e, em 1958, já participava de vários salões de Artes Plásticas, como o III Salão de Arte Moderna. Nos anos seguintes, colaborou em vários periódicos, foi apresentadora de televisão e roteirista, e traduziu textos importantes da literatura italiana. A escritora é poeta, contista, cronista e romancista, além de jornalista, redatora, colunista, repórter, pintora e gra-

vadora em metal, ilustrando ela mesmo muitas de suas obras. Em 1968 foi lançado seu primeiro livro, *Eu Sozinha* e, a partir daí, publicou mais de 30 obras, entre literatura infantil e adulta. Em 1994, ganhou o Prêmio Jabuti de Poesia, por *Rota de Colisão* (1993), e o Prêmio Jabuti Juvenil (1993), por *Ana Z Aonde Vai Você?* Destaca-se também o prêmio latino-americano Norma-Fundalectura de 1996, por *Longe como o meu querer*.

Em suas obras a autora reflete, critica, questiona, revela, grita, desobstrui a bruma envolvente e deixa vir à tona detalhes ocultos que formam a vida humana; especialmente vigilante acerca da realidade feminina e, a partir de fatos cotidianos, talentosamente expõe o amor, a arte, a dor, o desejo, a negação, os problemas sociais, a tradição, a ruptura, e tantos outros pontos, sempre com sensibilidade ímpar e olhar singular.

3. VEREDAS DESTE UNIVERSO FEMININO

Em cada período histórico, em cada continente, em cada sociedade diferentemente organizada há, desde todo o sempre, o clamor e o ardor da mulher. Todavia, este clamor tem sido, ao longo da história feminina, sufocado violentamente a ferro e a fogo. Quem não traz em sua memória a lembrança de alguma mulher maltratada, ferida, sofrida, explorada, violentada ou subjugada pelo universo masculino? Todos já conhecemos uma.

Tal questão nos remete ao absurdo que ainda compõe a realidade feminina em que desejos, sonhos e expectativas foram por décadas e décadas tolhidos ou até mesmo aniquilados e onde a única alternativa seria a rebeldia, a transgressão e o revide, entendidos sempre como “desobediência”; contudo, em muitas culturas esta situação já mudou consideravelmente, principalmente nas ocidentais, mesmo sabendo-se que no aspecto econômico os homens continuam a ganhar maiores salários que as mulheres para desempenhar similares funções: o caminho é longo; porém, aberto!

A história da humanidade é uma história de dores e conquistas proposta de tal forma em que a mulher luta duplamente; ao lado do homem para alcançar as condições que nos levaram a um processo civilizador e, contra o homem, para provar que ambos são constituídos dos mesmos temores, aspirações, fra-

quezas e forças; características humanas que em algumas épocas foram negadas a mulher e ainda o são em determinadas culturas.

Gayatri Spivak (1995) levanta a questão da dupla objetificação da mulher ao estabelecer que a mesma é, muitas vezes, marginalizada dentro de sua própria casa e também diante da sociedade patriarcal em que se encontra. Spivak traz à tona a “voz da mulher” a partir de textos literários de autoria feminina; pois, acredita a crítica literária que em alguns lugares do planeta somente a expressão escrita possibilita a quebra de mitos e preconceitos há muito reforçados pelo discurso e ideologia patriarcais. O texto literário de autoria feminina é então uma metonímia da saga das mulheres, também como uma ferramenta de alerta e denúncia onde há uma voz por detrás das letras.

Desde o princípio dos tempos resgatamos histórias que refletem o embate entre o homem e a mulher; provavelmente a primeira delas tenha sido o mito de Lilith, supostamente a primeira mulher de Adão, apagada pela história bíblica ao ser substituída por Eva: a primeira, voluptuosa e a segunda, companheira. A lenda de Lilith sobrevive por conta das tradições orais judaicas e das narrativas de rabinos entusiasmados com a possibilidade do que foi vivido, mas ficou escondido em pensamentos e documentos. Lilith nasce, assim, de um sonho, de uma narrativa ou de uma fantasia coletiva.

O que nos guia não é o interesse teológico, mas psicológico, pela redescoberta da lenda de Lilith para agregá-la, como energia psíquica formadora do mito e do arquétipo, ao núcleo concernente à história da relação entre *Anima e Animus* e para entender as origens endopsíquicas da cisão entre “instintivo” e “pensamento”, para esclarecer, finalmente, o grande equívoco do primado masculino sobre a mulher sentida como inferior. (SICUTERI, 1985:24)

Narra o mito que Lilith, ao ser a primeira mulher de Adão, exige mudar a posição durante o ato sexual, pois sendo feita da mesma matéria que ele pensava poder ter seus desejos atendidos. Contudo, tal pedido é entendido como uma afronta por Adão, levando-o à ira como representante único de Deus. Delata-a ao Senhor que, enfurecido pela ousadia da mulher, condena-a a viver exilada e solitária às margens do rio Vermelho como manifestação máxima do demônio e, de tal

maneira, para sempre representar o mal, a volúpia, o desejo carnal, o pecado, enfim, a desobediência da mulher.

Em seguida, Lilith é substituída por Eva, nova companheira de Adão, outra fêmea solitária no paraíso. Não obstante, mais uma vez a mulher não aceita a domesticação e movida pelo desejo, “peca”. Diante dos olhares masculinos que escreveram a história bíblica mais propagada, Eva é então a eterna responsável pelo pecado original e, com isso, “justifica” a condenação de milhares de mulheres que, ao longo do percurso cristão, carregaram sua mácula e sofreram as consequências de tal estigma. De um jeito ou de outro, Lilith ou Eva, as mulheres foram desenhadas e descritas como transgressoras e responsáveis pelo desvio dos homens, de acordo com a tradição da escrita patriarcal.

Todavia, vivemos um outro momento histórico e literário, em que os textos de autoria feminina invadem as academias e são premiados, preenchendo, lado a lado com obras de autoria masculina, as prateleiras das melhores bibliotecas e livrarias do país. As piores batalhas já foram travadas e as mulheres, de uma forma geral, vivem a plenitude de sua independência conquistada, peculiarmente percebida pelo texto literário em si.

Elaine Showalter (1986) aponta três etapas para o percurso das obras literárias de autoria feminina. A primeira e mais prolongada é chamada de “feminina”, caracterizada pela imitação; a segunda, chamada de “feminista”, caracteriza-se pela ruptura e, a terceira, denominada “fêmea”, é a etapa da autodescoberta, da busca pela própria identidade. Nas entrelinhas literárias, a etapa feminina ainda carrega o sentimento de culpa da mulher, ainda desalojada de seu “eu”; já a etapa feminista enaltece o caráter de luta da mesma contestando os ditames patriarcais e, por fim, a etapa fêmea revela a independência total da mulher e sua vivência mais harmoniosa com o universo masculino; fatores visíveis nas obras contemporâneas. Porém, tais etapas não são fixas nem postas rigidamente sendo que uma mesma escritora pode ter passado por todas elas ou ter se destacado mais em uma que em outra fase.

Em relação à escritura feminina, um dos momentos mais proeminentes e marcantes dá-se quando Elaine Showalter (1994) cunha o termo *gynocritics*, traduzido para a língua portuguesa

como “ginocrítica”. A ginocrítica define o estudo dos escritos femininos como assunto principal e busca um discurso próprio especializado, mudando de foco ao deixar o caráter de leitura revisionista e ampliar para uma investigação consistente da literatura produzida por mulheres. Portanto, ocorre uma mudança de pensamento da crítica feminina androcêntrica para a ginocêntrica, ou seja, a mulher pela mulher, sem reforçar pré-conceitos da diferença, mas sim conceituar a escritura feminina na língua e no texto: inscrever a feminilidade.

A teoria da ginocrítica baseia-se num modelo cultural da mulher que abarca as idéias de corpo, linguagem, psique em relação aos contextos sociais em que ocorrem, como produto ou construção de uma força cultural. Tal teoria reconhece a diferença entre mulheres escritoras (classe, etnia, nacionalidade e história) também como suas experiências coletivas. Focaliza-se uma indagação centrada na mulher, em uma cultura feminina inserida na cultura geral, onde homens e mulheres coexistem. Assim sendo, a cultura feminina vive em dualidade porque é posicionada como membro da cultura geral e cúmplice da cultura das mulheres e, por sua vez, a escrita feminina é um discurso de duas vozes, uma vez que apresenta a voz da estrutura dominante e a voz da estrutura silenciada.

Por fim, cabe à ginocrítica delinear o *locus* da identidade literária feminina e descrever as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras, situando-as acerca de variáveis da cultura literária, modos de produção e distribuição, autor e público, hierarquias de gênero, etc. Para romper de vez com os limites do território selvagem, espaço onde impera somente o discurso crítico masculino no decorrer da história, faz-se necessário estabelecer uma unicidade ideológica no próprio discurso feminino para reforçá-lo e propagá-lo em busca de uma independência plena.

Ultrapassa-se, então, a fase dos intermináveis debates a respeito da alteridade e se constrói, enfim, uma trajetória cultural e literária femininas. “A história deve incluir um relato da experiência feminina através do tempo e deveria incluir o desenvolvimento da consciência feminina como aspecto essencial do passado das mulheres. Esta é a tarefa fundamental da história das mulheres”. (SHOWALTER, 1994:44)

4. NARRATIVA DE MULHER, PARA E SOBRE MULHER

O primeiro conto a ser analisado é *Quando já não era mais necessário* (COLASANTI, 1986:19). O próprio título nos remete à idéia de um desejo negado. Que desejo seria este? É a insaciável vontade de ser beijada pelo marido que a protagonista revela; venera tanto seus beijos, entrega-se à volúpia de forma passional e, mesmo assim, nada recebe. O beijo simboliza muito mais que o sexo, é uma analogia direta à paixão, ao envolvimento, ao amor: “a boca entreaberta, sentindo a língua inchar entre dentes, de inútil desejo”. Neste primeiro momento, a mulher encontra-se subjugada e objetificada diante do marido, pronta para lhe satisfazer, mesmo desprezada. “Nem se perdia em carícias, ou se ocupava de despir-lhe o corpo, logo penetrando”. Com o passar dos anos, ela se cansa de tanta oferta e humilhação em vão e reage, passa por uma mudança, subjetificando-se, ou seja, tornado-se agente e sujeito do seu próprio destino.

A mulher voluptuosa, à imagem de Lilith, decide enfim abandonar o marido que rejeita seus apelos carniais. Entretanto, sofre, rasga-se por dentro ao perceber sua vida inteira ficando com ele na casa e, corroída pela idéia do que poderia ter sido, mas não o foi, olha para trás. Neste momento, há alusão de uma passagem bíblica, belamente exposta por Colasanti, com a parábola de Ló e sua família quando então destinados por Deus a abandonar a pecaminosa cidade de Sodoma, antes de sua absoluta destruição por enxofre e fogo. A Ló, à mulher e às duas filhas foi ordenado: “Escapa-te por tua vida; não olhes para trás de ti, e não pares em toda esta campina; escapa lá para o monte, para que não pereças”. (GÊNESIS, cap. 19, ver.17)

Como na passagem bíblica, a mulher não resiste e impulsionada pelos sentimentos que a movem, rompe com a regra imposta, transgredir a “lei” e é castigada por tal ato. Ao olhar para trás, é transformada em uma estátua de sal, tal qual a mulher de Ló, punida por não obedecer a Deus. “E a mulher de Ló olhou para trás e ficou convertida numa estátua de sal”. (GÊNESIS, cap. 19, ver. 26) No conto, a busca de seu destino custou-lhe a vida e, solitária, petrificada em corpo e alma, ironicamente a mulher alcança na morte o que tanto desejou em vida: os beijos de seu marido. Jogado pela primeira

vez aos seus pés, ele a beija freneticamente, quando já não é mais preciso. “E com excitada devoção, começou a lambê-la”.

O segundo conto é *Nunca conspurcando a família* (COLASANTI, 1986:25). Novamente o título possibilita uma expectativa diante da narrativa que precede, pois conspurcar é sinônimo de macular, manchar e sujar. Nesta história, a mulher sai de casa duas vezes por semana para se encontrar com o amante em um motel distante. Consta-se, neste caso, uma mulher agente que segue seus instintos e suas mais profundas vontades. Todavia, para consumir o ato sexual, exige ela que seu amado tire as roupas no banheiro e venha para ela usando uma máscara negra que cubra toda a face e, conseqüentemente, sua identidade. “Só assim se entregava, salvo o tesouro da sua respeitabilidade”. Assim, percebe-se que esta mulher enfrenta o sentimento de culpa por seus atos; embora tenha coragem de seguir seus desejos, precisa estar segura de que o nome da família não será “maculado”, como teria feito Eva ao pecar. Esta mulher não pode ser comparada à Lilith uma vez que não assume realmente o que comete; engana-se com a hipotética possibilidade de seu amante vir a ser seu marido e, só assim, entrega-se ao fogo da paixão que a devora.

A máscara simboliza, neste conto, uma barreira imposta pela própria sociedade de que devemos encobrir os atos que seriam supostamente errados ou pecaminosos diante de pressupostos estabelecidos pela ordem dominante e para manutenção da mesma. Somente com o amante usando a máscara durante o ato sexual, a mulher atinge a satisfação, sem medo, sem culpa ou remorso. É uma estratégia mímica de sobrevivência que ela utiliza diante do ambiente hostil, ou seja, busca ser, aparentemente, a mulher que a sociedade patriarcal espera: vive um jogo de faz de conta; contudo, vive. “Como poderia fundamentalmente garantir que o homem mascarado capaz de arrancar-lhe do corpo tais prazeres não fosse, de fato, seu próprio marido?”

Já o terceiro conto *Atrás do espesso véu* (COLASANTI, 1986:47) aborda a questão da mulher aniquilada, totalmente domesticada e anulada pelos preceitos da tradição patriarcal. Nesta narrativa, a mulher é vista como um objeto, algo negociável, pois sai da casa de seus pais, atravessa desertos e montanhas para, finalmente, encontrar-se com o homem a quem fora prometida.

Consigno leva grandes arcas de dote com as quais o futuro marido se esbanjará. “Este é aquele com quem viverás para sempre”.

Impetuosamente, em frente a fatal realidade que lhe fora posta, a mulher decide mais uma vez anular sua trajetória feminina quando cobre todo o seu rosto, até mesmo os olhos, com o espesso véu que tinha enrolado na cabeça. Com este gesto, a mulher nega publicamente a imposição que lhe foi feita; silenciosamente diz não. É a única forma de resistência que encontra diante das amarras que a cercam; é uma atitude de revide contra a opressão masculina que sofre. Dessa forma, seu gesto a anula diante da aniquilação que ela sofre e, portanto, sobrevive.

A ação de esconder todo o rosto; porém, continuar na mesma realidade remonta à concepção de “civildade dissimulada” discutida por Homi Bhabha (2003:139), em que a mulher ou o nativo supostamente faz aquilo que se espera e age conforme as regras estabelecidas. Contudo, no seu íntimo, planeja o revide, o contra-ataque, ou seja, faz de conta que aceita o que é posto para poder resistir e negar no momento apropriado. Com a civildade dissimulada, o oprimido ganha tempo e força para a hora do “combate”, sem que o opressor o perceba. “Assim permaneceria dali em diante. Para que jamais soubesse o que havia escolhido, aquele que a escolhera sem conhecê-la”.

O véu, como a máscara, enaltece a idéia de obstáculo, ausência e limite, como que a sustentar a possibilidade daquela situação que, neste caso, não é nada positiva. Por fim, percebe-se que esta mulher já não é mais tão objetificada uma vez que nega sua condição e, sendo o véu tão espesso, ela resiste, tal qual uma santa encoberta no calvário.

A solidão e o abandono ressaltam na quarta narrativa, *Prelúdio e fuga* (COLASANTI, 1986:91). Novamente a volúpia da mulher é acentuada e tampouco correspondida. A situação de prelúdio, o antes, é de uma mulher cheia de desejos carnis, uma retomada de Lilith outra vez; “Os pêlos contra o colchão exigindo que abrisse lentamente as pernas”, e mais uma vez o marido é ausente. Entrega-se, então, a mulher ao piano da sala e com ele, fantasiosamente, faz amor.

A dor da solidão e do abandono é preenchida pela presença do piano na sala, seu amante em segredo, seu compa-

nheiro. Ainda assim, não está plenamente satisfeita porque o amante-piano desafinava demasiadamente até lhe proporcionar prazer; mas tinha uma vantagem: era romântico. A carência desta mulher é tamanha que se vale da simbologia que o piano transporta e, num universo musical, ocultamente sonha. “Mas tinha a virtude principal: era muito romântico”.

A fuga se apresenta como a situação final da mulher que, às espreitas e em segredo, finge amar.

O último conto *Uma vez por semana, no crepúsculo* (COLASANTI, 1986:103) narra a história de uma mulher que todas as terças-feiras se encontra com o amante. Esta também, como a do segundo conto analisado, usa de estratégia para poder se entregar ao outro homem de sua vida. Toda a vez que se encontra com o amante, ela arranca seu próprio coração e o guarda na bolsa, para protegê-lo. Na hora do ato sexual, tira-o da bolsa e o coloca sobre a mesinha-de-cabeceira, a testemunhar o rito dos amantes e da transgressão.

Neste caso, a estratégia não se dá pela culpa de estar traindo o marido e a família, mas pelo medo e ameaça de se apaixonar de verdade pelo amante; ou ainda, de ter que sufocar tal paixão diante da sociedade; de envolver-se por ele de tal forma que não venha mais a precisar de uma vida dupla. “[...] colocava na bolsa o coração. Assim era mais fácil de ofertar”.

A bolsa simbolicamente remete à concepção de segredo do universo feminino, pois nela as mulheres guardam uma infinidade de coisas que singularmente as representam. No conto, o coração guardado na bolsa significa, possivelmente, seu amor mantido e conservado e, para o amante, entrega-se de corpo, de alma e literalmente lhe oferece o coração que, depois do sexo, volta à bolsa para aguardar a próxima terça-feira. “[...] antes de calçar as luvas, recolhia o coração. O estalo do fecho trancava na bolsa, até a próxima semana, o amor eterno. Brilhava sobre o mármore da mesinha a mancha úmida”.

A mancha úmida sobre a mesinha poderia ser um indício de sentimento de culpa pela traição ou, mais além, uma bela prova de que aquele amor se confirma com a marca de sangue que lá deixa o coração.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura de autoria feminina brasileira é composta de inúmeras e belíssimas obras cujas autoras conquistaram espaço de destaque dentro da literatura nacional. Todos os nomes deveriam ser mencionados, mas para não correr o risco de esquecer alguma escritora, faz-se este estudo a respeito dos contos de Marina Colasanti como uma pequena contribuição acerca da miríade de sentimentos que constituem o mundo da mulher e que afloram a partir do texto literário de autoria feminina.

Vivemos um tempo frutífero na história dessa escritura onde há mulheres escritoras, leitoras, pesquisadoras, críticas, desenhistas e opinadoras; vide Colasanti e milhares de outras brasileiras.

Os tempos de dolorosas batalhas de outrora foram necessários para celebrar a conquista do momento. Entretanto, há ainda, em muitas sociedades do planeta, mulheres que sofrem e amargam a dura e opressiva realidade ditada unicamente pela voz do homem. A elas, passo-a-passo, é preciso também voltar o nosso olhar.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliane Reis; Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil: Brasília, 1969.

COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *A casa das palavras*. São Paulo: Ática, 2003.

PRIORI, Mary Del. (org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. In: EAGLETON, Mary (ed). *Feminist literary theory*. New York: Basil Blackwell, 1986.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: A Lua Negra*. Trad. Norma Telles; Adolpho Gordo. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985.

SPIVAK, Gayatri. A critique of imperialism. In: ASHCROFT et al. *The post-colonial studies reader*. London: Routledge, 1995.