

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER SOB DIFERENTES PERSPECTIVAS: CONTOS DE MARINA COLASANTI E DE RONALDO CORREIA DE BRITO

REPRESENTATION OF WOMAN UNDER DIFFERENT PERSPECTIVES: MARINA COLASANTI'S AND RONALDO CORREIA DE BRITO'S TALES

Gabriela Medeiros¹, Loyanne F. Alves¹, Daniela Bordalo Duarte²

1 Aluna do Curso de Letras Português com habilitação em Língua Inglesa.

1 Aluna do Curso de Letras Português com habilitação em Língua Inglesa.

2 Professora Mestra do Curso de Letras Português com habilitação em Língua Inglesa.

Resumo

O presente artigo constitui-se de um estudo sobre a representação feminina na literatura, com enfoque nas análises dos contos de Marina Colasanti, da obra *O leopardo é um animal delicado* (1998) e de Ronaldo Correia de Brito, da obra *Livro dos Homens* (2005). O objetivo é informar sobre a representação da mulher na literatura, a respeito de suas atitudes e pensamentos diante de suas diferentes situações conjugais, as quais necessitam de mudança. A metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica, pela qual artigos publicados em meio eletrônico, livros didáticos e as obras literárias mencionadas foram analisados, além da pesquisa qualitativa, pela qual houve a intenção de analisar e interpretar descritivamente os fenômenos envolvidos no objeto de pesquisa – os contos escolhidos – assim como as particularidades desse objeto. O método holístico-indutivo foi escolhido, pois houve o intuito de se considerar um número suficiente de fenômenos coletados do objeto para se concluir uma informação geral. O método comparativo também foi escolhido, pois houve o intuito de se destacar semelhanças e diferenças entre os contos. Como resultado, observou-se que todas as personagens protagonistas possuem problemas conjugais, sofrem pela ausência de amor de seus cônjuges, relembram momentos que outrora as fizeram felizes e não se conformam de algum modo com seus cotidianos, tomando diferentes atitudes. Conclui-se que houve uma mudança significativa na representação do feminino na sociedade, na área da pesquisa e na literatura. Nos contos de Colasanti e de Brito, a figura masculina não é mais determinante, pois a figura feminina tem papel de destaque ao longo das histórias e em seus finais.

Palavras-Chave: representação feminina; Marina Colasanti; Ronaldo Correia de Brito; contos; atitudes.

Abstract

This article consists of a study on women's representation in literature, focusing on the analysis of Marina Colasanti's stories that are included in the literary work *O leopardo é um animal delicado* (1998) and Ronaldo Correia de Brito's stories that are included in the literary work *Livro dos Homens* (2005). The aim is report on the representation of women in literature, about their attitudes and thoughts on their different marital situations that require change. The methodology used was bibliographical search, in which articles published in electronic media, textbooks and literary works mentioned were analyzed, in addition to qualitative research, in which the intention was to analyze and interpret descriptively the phenomena involved in the research object - the chosen stories - as well as the particularities of this object. The holistic-inductive method was chosen because the intention was to consider a sufficient number of phenomena collected from the object to complete general information. The comparative method was also chosen because the intention was to highlight similarities and differences between the tales. As a result, It was observed that all the main characters have marital problems, suffer from absence of love from their spouses, remind moments that once made them happy and do not conform in any way with their daily lives, taking different attitudes. It is concluded that there was a significant change in female representation in society, in the area of research and literature. In the Colasanti's and Brito's tales, the male figure is not decisive because the female figure has role highlighted along the stories and their end.

Keywords: female representation; Marina Colasanti; Ronaldo Correia de Brito; tales; attitudes.

Contato: nip@unicesp.edu.br

Introdução

Uma literatura que não respire o ar da sociedade que lhe é contemporânea, que não ouse comunicar à sociedade os seus próprios sofrimentos e as suas próprias aspirações, que não seja capaz de perceber a tempo os perigos morais e sociais que lhe dizem respeito, não merece o nome de literatura: quando muito pode aspirar a ser cosmética.

Alexander Soljenitsyne

Ao longo da história até o final da década de 60, as mulheres sofreram um processo de silenciamento e de exclusão nas áreas da cidadania e do poder de decisão. As produções literárias relativas à História das Mulheres – responsável pela criação de teorias voltadas à historiografia da figura feminina, a qual analisava

desde o papel secundário feminino em contraposição à universalidade do homem como indivíduo até as abordagens teóricas dos estudos feministas e da história do gênero na cultura e na sociedade – encontram-se conectadas à iniciativa de renovar e ressignificar a própria história, buscando interessar-se por caminhar em direção à coletividade e não mais unicamente em direção ao homem, à evolução da sociedade e aos costumes.

Dessa forma, nas últimas décadas do século XX, a história sofreu transformações teóricas e metodológicas, de modo a dedicar estudos a temas e grupos sociais considerados de menor importância, como as mulheres, os idosos, os escravos, entre outros. Durante a década de 70, os estudos literários sobre a figura feminina começaram a surgir como iniciativas individuais ou

por meio da formação de pequenos grupos informais de estudo.

Nesse sentido, despertou-se um olhar analítico direcionado à representação da mulher na sociedade. Assim, de que forma a preocupação com a condição feminina na literatura tornou-se efetivamente presente, considerando os aspectos em torno da mulher?

Essa preocupação evidenciou-se por meio de obras como a de Marina Colasanti, de 1998 – *O leopardo é um animal delicado* – e de Ronaldo Correia de Brito, lançada em 2005 – *Livro dos Homens* – que buscaram profundamente retratar a figura feminina como oprimida numa sociedade de padrões estereotipados, os quais a impedia de ser valorizada, sendo vista muitas vezes como dona do lar, estando unicamente submissa aos afazeres domésticos e aos anseios libidinosos de seu marido.

Concatenando todos os aspectos históricos sucintamente mencionados com o retrato literário da condição feminina, permitiu-se chegar ao motivo pelo qual a abordagem do tema dessa pesquisa fez-se presente. Juntamente com o motivo a ser apresentado a seguir, obtém-se também o seguinte questionamento, o ponto-chave da pesquisa: de que maneira a escritora Marina Colasanti em seus contos “É a alma, não é?” e “Um dia, afinal”, e o escritor Ronaldo Correia de Brito, em “Eufrásia Meneses” e “Brincar com veneno” abordam a representação da mulher, considerando as relações sociais das personagens em seu meio conjugal?

Os referidos contos foram escolhidos para a pesquisa por se tratarem de histórias contemporâneas com olhar e dedicação especial à figura feminina, representando com verossimilhança a realidade de mulheres frente à sua situação conjugal, as quais adotam posturas diferentes: uma delas, a personagem Marta em *É a alma, não é?* subordina-se a uma vida de aparências e de acomodação, enquanto a outra, em “Um dia, afinal”, cujo nome não é revelado, motiva-se a ter de volta um marido que, outrora, compartilhava com ela uma vida de felicidade.

O primeiro passo para a análise da referida representação surgiu com uma pesquisa acerca de livros que abarcassem contos contemporâneos redigidos por autoras femininas. A busca realizada chegou à existência do livro *O leopardo é um animal delicado*, voltado ao público adulto e lançado em 1998 pela escritora Marina Colasanti, o qual reúne vinte e cinco contos curtos, entre eles “É a alma, não é?” e “Um dia, afinal”, que incluem situações cotidianas e reflexões sobre a complexidade das relações humanas.

O próximo passo foi descobrir a forma como Colasanti construía as personagens, sendo, inclusive, a base para a pergunta de pesquisa desse artigo, que visa uma análise aprofundada dos discursos e indagações das personagens em suas relações sociais nos ambientes em que

acontecem. Descobriu-se que o modo como elas são abordadas envolve intensamente o delicado problema da natureza e da singularidade feminina, criticando e (des)modelando a imagem pela qual as mulheres foram vistas por séculos. É relevante mencionar que os contos escolhidos estão inseridos em uma gama mais ampla da produção de Colasanti, na qual surgem outras narrativas de temáticas que envolvem solidão, amores exóticos, desejos desenfreados, dedicação ao trabalho/ofício, entre outras, compondo a coletânea já mencionada.

O terceiro passo foi compreender se a representação sob autoria feminina acontecia analogamente ou não à representação de autoria masculina. Para isso, fez-se uma nova pesquisa que foi baseada em autores masculinos contemporâneos e chegou-se à conclusão de que seria conveniente analisar os contos “Eufrásia Meneses” e “Brincar com veneno”, de Ronaldo Correia de Brito, contidos no *Livro dos Homens*. A narrativa de “Eufrásia Meneses” também é marcada pela submissão feminina à sua realidade social e conjugal, com a diferença de que a personagem se vê em uma situação angustiante, a qual o destino de sua vida está em suas mãos, sendo determinado por um instrumento inesperado: uma faca. Dessa forma, assim como em “Eufrásia Meneses”, a personagem Leocádia em “Brincar com Veneno” também tem em suas mãos a decisão, portanto, controle do seu destino, pois no conto há um ressentimento nas relações conjugais, tanto por parte do marido quanto da esposa, os quais digladiam-se ao longo do conto por questões familiares presenciadas no passado e que no presente deixaram cicatrizes incuradas, fazendo com que a esposa reflita e tome uma decisão repentina.

Os contos de Brito também foram escolhidos por refletirem sobre a vida das personagens, sobre suas relações com seus maridos, além de suas angústias e a influência disso pelo ambiente nordestino. Destaca-se também que no *Livro dos Homens*, os contos de um modo geral tratam de um sertão nordestino atemporal, onde quase sempre aparecerá um corpo imolado, machucado, e as mulheres são marcadas ou pela submissão ou pela revolta, rompendo seus destinos.

A literatura escolhida pode direcionar o caminho ao leitor, no sentido de trazer-lhe sensibilização a seus questionamentos. As obras supracitadas não mostram respostas óbvias ou felicidade eterna, mas podem encaminhar o leitor a ser um pensador crítico, a não se conformar com os padrões impostos pela sociedade atual. É possível que a literatura desempenhe um papel de transformar o leitor em um ser mais crítico e de fazê-lo indagar alguma informação, assim como conseguir atingir milhares de pessoas que se identificam com as histórias que leem, por ter a função de representar o mundo de um

personagem que fala de si mesmo ou não. Os autores já mencionados compuseram textos que podem impressionar o leitor e lhe causar interesse em continuar lendo as narrativas.

A escolha dos contos surgiu da inquietação de se entender, no decorrer da leitura, os comportamentos das personagens diante dos problemas que elas encontram. As indagações provocadas pelo contexto suscitaram a vontade de analisar detalhadamente a postura das mulheres e, principalmente, a acomodação e insatisfação representadas nos contos de maneira muito clara, contrapondo essas duas vertentes femininas: uma personagem estagnada em seus problemas, com alguma vontade de mudar, mas sem atitude; outra que busca mudanças e sai da sua rotina sem o desejo de retornar à sua mesmice conjugal; uma esposa que, insatisfeita com seu casamento, discute com seu marido sobre acontecimentos passados, sempre provocando-o na tentativa de obter uma resposta que, de alguma forma, possa mudar seu cotidiano conjugal; e uma mulher que, diante de seus sofrimentos e suas angústias, decide direcionar-se a outro destino que será determinado por uma faca.

Os contos podem trazer variadas reações e reflexões ao leitor, dependendo de como a história será compreendida por ele. O fato a ser considerado é que os contos retratam as diferentes situações vividas pelas personagens, detalhando os seus sentimentos de forma a conduzir o leitor a uma possível reflexão e comparação da verossimilhança da obra com contextos vivenciados por diversas mulheres na sociedade.

Temáticas como sofrimento e necessidades femininas frente a sua realidade matrimonial cotidiana, os aspectos psicológicos mais íntimos reveladores dos sentimentos humanos e as diferentes atitudes da mulher tomadas diante da conformidade e indiferença de seus cônjuges foram questões que despertaram a atenção e fazem parte da presente pesquisa. Dentre as temáticas, a problemática feminina e sua complexidade permitiu adentrar nesse universo, a fim de analisar criticamente as situações vividas e compreender a obra.

Isso significa entender que a condição feminina na sociedade não está ligada a fatores de cunho biológico e, sim, culturais, ou seja, relaciona-se a um padrão social encontrado na família, na escola, na igreja, na ciência e, é claro, na mídia. Esse é um ponto fundamental para compreender a capacidade que a literatura possui de revelar, esclarecer e desmistificar estereótipos que permanecem há décadas no pensamento coletivo.

A forma com que os autores narram metaforicamente a história também traz a aproximação do leitor com a narração. A representação da mulher saindo de seu espaço doméstico e ocupando novos ambientes é a

realidade atual retratada no conto e isso é algo relevante a ser dito. A ideia deste artigo é também buscar diferenciar as trajetórias das quatro personagens que aparecem ao longo das histórias.

Para que seja possível compreender os motivos que levaram à escolha do tema e à realização dessa pesquisa, é necessária, inicialmente, uma abordagem histórica que se constitui como indispensável e como um dos instrumentos para a fundamentação desse trabalho.

Contextualização histórico-social da mulher

A mulher era vista na sociedade pelos homens como um objeto a ser “lapidado” segundo as vontades da Igreja. Desde criança, ela já era predestinada a se casar com o marido que o pai escolhia e sua vida era totalmente conforme as expectativas do pai e, posteriormente, do marido. Seus desejos não poderiam ser colocados em prática, pois deveriam obedecer aos costumes delegados pelos homens.

A igreja exercia forte pressão sobre a sexualidade feminina e justificava isso por meio da bíblia. Essa servia como manual de conduta, orientando as mulheres quanto aos moldes de se comportar, vestir-se, falar e, principalmente, a sempre serem submissas, devendo obediência aos homens. Biblicamente, por elas terem sido criadas da costela do homem, fez gerar o entendimento masculino de que elas dependem dele. Outra vez, a submissão é presente, logo porque depende do homem para a concepção e também para o nascimento do filho, ou seja, que a mulher deveria ser educada de acordo com o seguinte ditado:

Uma mulher já é bastante instruída quando lê corretamente suas orações e sabe escrever a receita da goiabada. Mais do que isto seria um perigo para o lar (CRAVO, 1973, 11).

As visões divulgadas no século XVII mostram a imagem da mulher como um ser sem vontade própria. Rousseau *apud* Gaspari (2003) propunha que a educação feminina deveria se restringir ao doméstico, pois, segundo ele, elas não deveriam ter sabedoria, porque era considerado contrário à sua natureza feminina.

Na literatura, a mulher era representada sob autoria masculina, como a personagem Amélia de José de Alencar. O papel que ela designava na narrativa era secundário. A explicação para isso advém da tradição do saber masculino, ou seja, da influência do patriarcalismo, o qual a civilização ocidental foi construída e que foi responsável por criar e institucionalizar direitos dos homens, estabelecendo maneiras de dominação sobre demais parcelas da sociedade. Em relação a isso,

é comum encontrar entre diversas obras masculinas de literatura imagens estereotipadas da figura feminina segundo o patriarcalismo, caracterizadas pela submissão, pela resignação, pelo sofrimento, pela saudade, entre outros.

Todavia, Simone de Beauvoir, uma feminista escritora francesa, foi um referencial para a construção da história do pensamento direcionada às mulheres do século XX. Em seu trabalho ela descreve que as mulheres não tinham história e nem espaço público, como poderiam se orgulhar de si próprias? Segundo Beauvoir (1980), uma mulher se sente realizada quando pode exercer um papel considerável e útil na sociedade. A obra da autora apoiou os movimentos feministas. Além disso,

[...] É um paradoxo criminoso recusar à mulher toda a atividade pública, vedar-lhe as carreiras masculinas, proclamar sua incapacidade em todos os terrenos e confiar-lhe a empresa mais delicada, mais grave que existe: a formação de um ser humano (GASPARI, 2003, 42).

No século XX, o movimento feminista se espalhou pelo mundo com manifestações como queima de sutiãs em praça pública e libertação da mulher com a criação da pílula. As conquistas femininas continuaram crescendo e foi possível também controlar o número de filhos, com o uso de métodos contraceptivos. O corpo da mulher deixou de ser usado somente para a reprodução, logo, o prazer sexual começa a fazer parte de suas vidas. Com o tempo, sua representação nas literaturas foi crescendo e, conseqüentemente, desenvolveu-se uma atenção especial na sociedade a respeito do seu papel. Percebe-se, portanto, que, ao longo da história da humanidade, ocorreram grandes evoluções sobre a figura feminina.

A partir desse percurso histórico, tendo em vista a evolução da mulher frente à sociedade e à figura masculina geralmente representada pelo marido, chega-se ao presente artigo que propõe uma pesquisa sobre a representação feminina. Essa pesquisa desenvolve-se a partir dos contos “É alma, não é?” e “Um dia, afinal” do livro *O leopardo é um animal delicado*, e dos contos “Brincar com Veneno” e “Eufrásia Meneses” do *Livro dos Homens*, sabendo que ambos são histórias contemporâneas por abordarem com verossimilhança o retrato de inúmeras mulheres na sociedade que se encontram em situações de submissão e desvalorização de seus direitos de expressão, aspectos entre outros que são similares aos retratados nas obras.

A escolha do tema e a relevância na realização da pesquisa desse artigo estão relacionadas à tentativa de compreender a forma como é configurada na literatura contemporânea a

representação da mulher sob diferentes contextos conjugais, tendo em vista a contribuição de Ronaldo Correia e de Marina Colasanti por meio dos contos já mencionados.

Dessa maneira, uma das contribuições do tema escolhido para esse artigo, primeiramente, é a abordagem das experiências das personagens em suas relações conjugais, de modo que se possa compreender o que se passa em seus cotidianos. Essa abordagem é evidenciada por sentimentos e pensamentos impedidos de expor-se, mas que nas histórias manifestam-se, revelando desejos, medos e anseios. Tais experiências na literatura puderam ocorrer com maior liberdade de expressão devido, como já mencionado, à influência do movimento feminista de 1848 em Nova Iorque, na convenção dos direitos da mulher, ganhando força mais tarde no Brasil. Seus objetivos eram a desmistificação de concepções que defendiam que o lugar dela é “na cozinha” ou que ela é o “sexo frágil”, além de igualdade de direitos entre homens e mulheres no que concerne, por exemplo, às condições de trabalho.

Assim, se por um lado houve uma conquista feminina em relação a sua liberdade de expressão na literatura por meio de discursos das personagens, por outro a literatura também revela que a condição de resignação da mulher na sociedade, em especial, nas interações matrimoniais, ainda perdura.

A partir das contribuições supracitadas, pode-se depreender que a relevância do tema também consiste em trazer uma possível reflexão crítica ao leitor sobre a representação da mulher, referente à sua condição e sua interação social.

Os contos da escritora Marina Colasanti e de Ronaldo Correia de Brito despertaram e tem despertado atração pelo público leitor, pelos diversos pesquisadores na realização de seus trabalhos acadêmicos e, posteriormente, pelo presente trabalho, por retratar de forma singular as idiossincrasias das personagens. No caso de Colasanti, a autora é conhecida por retratar a vida em suas obras, com seus conflitos e indagações, e por ser assumidamente feminista e defensora dos direitos da mulher.

O objetivo geral é compreender a representação da mulher nas obras literárias de Marina Colasanti e Ronaldo Correia de Brito, no que concerne às diferentes atitudes e pensamentos das personagens em suas interações sociais.

Assim, por meio desse objetivo, pretende-se: analisar as narrativas construídas por cada autor, a descrição e as atitudes das personagens, a fim de contrapô-las diante de situações desafiadoras presentes nos contos; apresentar os motivos que desencadearam as atitudes das diferentes personagens em suas relações matrimoniais, perante as distintas imagens femininas construídas nos enredos; discutir sobre

o papel da literatura como meio de representação verossímil entre as posturas das personagens diante de seus cotidianos conjugais e a função da mulher na sociedade atual; e identificar as diferenças e semelhanças entre os contos de autoria feminina e masculina, e a maneira com que cada autor discorre sobre o mesmo assunto, perante o matrimônio das personagens e seus papéis, como dona de casa, mãe e esposa.

Metodologia

O presente artigo tem como característica a pesquisa bibliográfica, pela qual artigos publicados em meio eletrônico, livros didáticos e as obras literárias mencionadas anteriormente foram analisados, além da pesquisa qualitativa, pela qual houve a intenção de realizar análise e interpretação descritiva dos fenômenos envolvidos no objeto de pesquisa – os contos escolhidos – assim como as particularidades desse objeto. Por ter características exploratórias, o método qualitativo visa descrever e decodificar os componentes de um sistema amplo capaz de gerar diversas interpretações e fins. O desenvolvimento de um estudo qualitativo supõe um recorte de tempo e lugar de determinado fenômeno por parte do pesquisador, no qual este define o campo e a dimensão em que o trabalho se desenvolverá.

Foi escolhido o método holístico-indutivo, pois houve o intuito de se considerar um número suficiente de fenômenos coletados do objeto para se concluir uma informação geral. Na pesquisa de caráter indutivo, foram desenvolvidos conceitos, ideias e entendimentos a partir de resultados encontrados nos dados, ao contrário da pesquisa quantitativa que busca comprovar teorias e hipóteses. Além disso, foi utilizado outro método, o método comparativo, pois os dados obtidos nos contos de autoria masculina e feminina foram comparados para que fosse possível compreender os aspectos específicos e gerais de cada um.

Por meio da Literatura Comparada, foi feita uma análise minuciosa comparativa entre duas obras literárias, nesse caso, os contos já mencionados e construídos por Colasanti e Brito, envolvendo, entre outros, aspectos contrastivos ou similares contidos nas narrativas e relevantes para o desenvolvimento do tema da presente pesquisa.

Compreender a origem e as características da Literatura Comparada, assim como um dos métodos utilizados por ela – o método comparativo – são essenciais para a análise dos contos. Assim, a expressão “Literatura Comparada” surgiu no século XIX e baseou-se no nome de Linguística Comparada, além de ter sido consagrada academicamente na França, que pode ser considerada a origem acadêmica e o centro da história da literatura comparada moderna. Seu objetivo é a busca de ideias ou temas literários, no sentido de acompanhar os acontecimentos, as

alterações, os desenvolvimentos e as influências inter-relacionais das diferentes literaturas.

Como todo campo de estudo possui uma história de surgimento e de características, a Literatura Comparada também possui a sua, alterando-se, aperfeiçoando-se e ganhando forma ao longo dos anos, de modo a ser utilizada atualmente por muitos estudiosos e comparatistas, sendo caracterizada hoje como o ramo da Teoria Literária. Dessa forma, Wetz¹ contribuiu para o aperfeiçoamento desse campo, afirmando que

[...] a natureza da história da literatura comparada encontra-se somente no seguinte: penetrar na essência dos fenômenos literários individuais através da comparação de fenômenos análogos; desvendar as leis que são responsáveis pelas semelhanças bem como pelas diferenças (WETZ *apud* BETZ, 1994, 46-47).

Além disso, a Literatura Comparada é uma abordagem multidisciplinar que realiza estudos comparativos entre diferentes obras literárias, mídias, tipos de arte, entre outros. Geralmente exige-se, para a prática dessa abordagem, o conhecimento de muitas linguagens e de diversos domínios de pesquisa. Caso haja ausência de um campo de pesquisas, a literatura detém diferentes métodos, como o método histórico, sociológico, estatístico, estilístico, comparativo, entre outros, de acordo com sua necessidade. Importante ressaltar que, devido à vasta bagagem de conhecimentos e de materiais que a literatura comparada possui, não existe um método ideal como modelo para estudo.

Assim, dentre os diferentes métodos, tem-se o método comparativo. De acordo com Heck, Moraes e Rodrigues (2012), o método comparativo realiza comparações a fim de identificar características afins e de explicar divergências, sendo utilizado para comparações entre sociedades atuais ou antigas, simples ou complexas, e suas funções relacionam-se à pesquisa e compreensão de aspectos gerais e específicos de cada fenômeno, assim como suas causas e origens.

As etapas desse método consistem na construção de conjuntos de problemas e de projetos individuais relacionados ao fenômeno, assim como na criação de um campo de exercício de experimentos comparados. Texte (1994) apresenta uma definição mais genérica do que vem a ser esse método, associando-o à área da literatura. Assim, ele afirma que

Se as literaturas podem ser comparadas, em certa medida,

¹ Importante estudioso que trouxe significativas contribuições à história da literatura comparada.

às espécies animais pela natureza de sua evolução, é preciso, pois, estudá-las mediante um método análogo, bastante específico e profundo, capaz de explicar a complexidade dos fatos aos quais se aplica. E este método só pode ser, como todo método científico, o método comparativo, ponto de ligação entre ciências tão distantes quanto a anatomia e a gramática, a zoologia e a lingüística, a paleontologia e a ciência das religiões (TEXTE, 1994, 37).

A respeito do *corpus* do trabalho, esse é constituído de quatro contos: “É a alma, não é?” e “Um dia, afinal” da escritora Marina Colasanti, além de “Eufrásia Meneses” e “Brincar com Veneno” de Ronaldo Correia de Brito. Além disso, ressalta-se que o embasamento teórico será advindo da Teoria e da Crítica Literária, e do Estudo de Gênero.

Tendo como base a Teoria e a Crítica Literária, foram examinados os gêneros literários e as técnicas empregadas por cada um, especialmente no gênero conto. Foi feita também uma abordagem teórica sobre a história literária. Além disso, foram realizados procedimentos de pesquisa e análise dos contos, com métodos de interpretação e julgamentos sobre eles.

Pelo estudo de gênero, foram exploradas as relações entre as personagens e seus cônjuges, os quais não podem ser compreendidos isoladamente, além de suas identidades e papéis que podem ser determinados por uma construção cultural e por padrões de uma sociedade.

Referenciais Teóricos

A representação da mulher na literatura, em especial, nos contos escolhidos, deve ser imprescindivelmente compreendida sob aspectos que envolvam conceitos, exemplificações, características, entre outros. A utilização de contextos teóricos como auxiliares na construção das ideias de tal tema se faz presente com as contribuições de diversos autores no intuito de reforçar o entendimento, levando-se em conta as diferentes opiniões.

Dessa forma, para os campos teóricos que darão início ao desenvolvimento do artigo, será adotado o aporte conceitual de Portella (1979) que definirá a noção de gênero literário, a qual incluirá uma perspectiva histórica do modelo de gênero segundo Aristóteles, importante filósofo grego.

Acerca da Contextualização Literária dos contos, especificamente sobre a época do Modernismo, no que concerne às suas manifestações, características, principais autores, entre outros aspectos, faz-se importante a contribuição de Terra e Nicola (1999).

A respeito da Literatura Comparada, mais

especificamente sobre conceito, origem e características, Betz (1994) dará um importante reforço. Além disso, Heck, Moraes e Rodrigues (2012) explicarão sucintamente sobre o método comparativo.

Para fundamentação dos conceitos, componentes e características do gênero narrativo em seu surgimento advindos das epopeias, Rogel (1985) trará a contribuição. No foco narrativo em prosa do gênero “conto” se fazem presentes e igualmente importantes os aportes teóricos de Gotlib (2006), de Piglia (2004) e de Propp (2001).

A respeito da conceituação do termo “personagem”, Ferreira (2001) se fará presente com seu aporte conceitual. Acerca dos comentários sobre conceito, objetivos, metodologias e importância da crítica literária, entre outros fatores, Candido (2007) também trará importante aporte teórico.

O desenvolvimento a respeito da estrutura da obra literária, conta com o aporte teórico de Candido (2007) no qual a pesquisa desenvolverá também a problemática sobre as personagens de ficção, pois perante o texto do autor serão analisadas as características das mulheres presentes nos contos escolhidos.

Colasanti (1998) contribuirá com a pesquisa por meio de algumas citações dos contos referentes e também a análise deles. Conforme a maneira com que a autora discorre sobre as personagens femininas, pode-se contar com a representação da mulher nos contos femininos e masculinos, como os do autor Brito (2005) no qual trará o suporte de trechos de seu conto, que será analisado e contraposto aos de Colasanti.

Breve estudo sobre os gêneros literários

O estudo dos gêneros literários é a parte mais antiga da teoria literária.

O primeiro a tomar consciência dos gêneros foi Platão, mas cabe a Aristóteles o lançamento de suas bases fundamentais na *Poética* (PORTELLA, 1979, 93).

Para Aristóteles, a produção poética é composta pelo gênero narrativo e o dramático. Mais tarde, alguns críticos renascentistas englobaram também o lírico; assim surge a chamada “divisão tripartida”, separando em três os gêneros literários, sendo eles o épico, lírico e dramático, nos quais fundamenta-se a produção literária.

De interesse para o presente estudo, há o gênero narrativo que se origina dos textos épicos representados pelas epopeias – de caráter social, os quais narram a estória de um herói, considerado um semideus que participa de lutas e de aventuras em favor de um povo, devido ao seu amor à pátria e seus feitos heroicos são exaltados por esse povo. Com o avanço da sociedade, o

homem deixou de ser considerado como herói, passando a ser individualista ao buscar interesses que beneficiassem a si próprio, ao refletir sobre sua própria existência e papel no mundo, e ao importar-se com a falta de tempo ocasionada pelo cotidiano de trabalhos assalariados da era industrial. Então, os escritores não conseguiram mais elaborar textos no qual o homem é quase perfeito, um quase deus.

Por esse fato, de individualização do ser humano e mudança da sociedade, nasce o romance que realmente retrata homens imperfeitos e individuais, preocupados com seus próprios interesses. O romance continua sendo narrativo e extenso, porém, passa a retratar a realidade de um personagem.

A epopeia deixa de ser escrita na modernidade e passa a ser representada pelo romance, conto, novela e fábula, segundo Rogel (1985), nos quais contam uma estória de uma personagem principal em ricos detalhes. A narrativa – como são conhecidos textos como os contos – diferencia-se da lírica por sua representação de caráter externo e objetivo. A essência da narrativa é exatamente retratar a riqueza de detalhes dentro do texto. Ela conta por meio do narrador, sendo ou não um personagem, ou um mero observador sobre alguma situação.

Narrativa consiste geralmente em um relato de fatos estruturados em uma relação lógica e que possuem componentes, como o **tempo** – período em que se sucede o acontecimento –, **personagens** – aqueles que são integrantes do acontecimento –, **espaço** – lugar onde os acontecimentos se desenvolvem –, **causa** – agente responsável pelo acontecimento –, **consequência** – o resultado baseado no desenrolar do acontecimento – e **modo** – a forma como sucedeu o acontecimento.

A narrativa possui um enredo, responsável pela sucessão lógica do (s) acontecimento (s). Nele estão os conflitos divididos em apresentação, desenvolvimento, clímax e desfecho. Os personagens podem estar divididos entre protagonistas, antagonistas, secundários ou figurantes.

Tais elementos narrativos estão presentes no texto em prosa, como o conto por exemplo. Possuem um narrador, o qual pode falar em primeira pessoa do singular ou do plural – considerado um narrador-personagem – ou em terceira pessoa do singular – como narrador-observador. Os contos escolhidos para análise representam um contato de profunda relação humana.

O tempo psicológico transcorre na mente das personagens e a duração do acontecimento é justificada verbalmente, por meio de seus relatos na narrativa, por exemplo. Já o tempo cronológico é mensurável e há uma passagem linear do tempo. No conto,

geralmente são reduzidos ao mínimo indispensável para a elaboração da trama, assim como são poucos os protagonistas (ROGEL, 1985, 84-85).

A personagem em todas as artes literárias mostra um estado ou estória. Segundo Ferreira (2001), personagem é uma pessoa notável, importante e de personalidade; cada uma das pessoas que atuam em uma narração, poema ou acontecimento. Este item da narrativa tem uma relevância considerável neste trabalho, pois a análise da figura feminina é o desdobramento da personagem representada por mulheres.

Assim, a personagem de um romance [...] é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo "real", totalmente determinado (CANDIDO, 2007, 33).

Pertencente ao gênero literário narrativo, existe o conto que é uma obra de ficção que tem semelhanças com a realidade. Como gênero narrativo, ele apresenta narrador, personagens, ponto de vista e enredo. Além disso, tem uma grande flexibilidade, podendo se aproximar da poesia e da crônica. Mais informações sobre esse gênero serão melhor detalhadas na próxima seção.

Conto e características: das raízes à modernidade

Muitos contos já fascinavam pessoas desde épocas mais remotas. Sabe-se que as histórias eram narradas por antigos povos a suas tribos e eram repassadas com o passar dos anos. Tais narrativas tinham características próprias, sendo transmitidas oralmente e posteriormente por escrito, desenvolvendo-se até se tornar um gênero narrativo, cujas formas e conteúdos são alvos de estudos por muitos estudiosos. Dessa forma,

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter literário (GOTLIB, 2006, 13).

Os contos conhecidos e admirados ao longo dos anos são diversos. Entre eles, há os

chamados *Os contos dos mágicos* datados cerca de 4000 anos antes de Cristo – considerados por alguns teóricos como os mais antigos –; *As mil e uma noites*, uma coleção de histórias e contos populares originárias do Médio Oriente e do sul da Ásia; os contos eróticos de *Boccaccio* na sua obra *Decameron* surgidos em 1350; ou mesmo *Canterbury Tales*, de 1386 desenvolvido pelo escritor inglês *Chaucer*, que consiste em uma reunião de contos de peregrinos que viajavam em direção à Catedral de Cantuária; além de inúmeros outros contos.

Mas, o que vem a ser “conto” e quais as principais características desse gênero? Pode-se dizer que o conto é o relato de um acontecimento? Diversos teóricos do ramo da literatura, por exemplo, adotam diferentes concepções; porém, todas culminam para um único sentido: o conto trata-se de narrativa curta de projeto e interesse humano que contém dupla história. Saber “contar” é uma habilidosa arte que precisa ser bem elaborada para que um conto produza efeito satisfatório enquanto obra em si e atinja seu objetivo em relação ao leitor. Sobre isso, Piglia (2004) afirma que o segredo consiste em saber cifrar a segunda história nas entrelinhas da primeira e que um relato visível esconde um relato secreto, o qual deve ser narrado oculta e fracionadamente. Ainda, para ele, as duas histórias que constituem um conto e que são contadas distintamente devem ser trabalhadas como dois sistemas diferentes de causalidade, e os mesmos acontecimentos devem fazer parte de duas lógicas narrativas antagônicas. Também afirma que o conto clássico à Poe contava uma história anunciando a existência de outra, enquanto que o conto moderno conta duas como sendo uma única.

De acordo com Gotlib (2006), existem características entre o modo tradicional e o moderno na narrativa de um conto. Em um conto tradicional, as ações – que se constituem atitudes do personagem – e o conflito – acontecimento (s) que desencadeiam a situação de instabilidade – transitam do desenvolvimento ao desenlace, criando uma crise e resolução final. Já no conto moderno, a narrativa desfaz esse plano e separa-se sem esquematizações muito rígidas. Dessa forma, o que prevalece na transição temporal desse gênero, de tempos antigos aos atuais, é a sua estrutura, enquanto que sua técnica muda.

O conto é o relato de um acontecimento? Em resposta à pergunta, não se pode dizer que ele simplesmente relata um evento pertencente à realidade: o relato implica em recontar o acontecido, ou seja, trazê-lo à tona novamente. O conto não possui limites definidos entre o real e o imaginário, mas possui graus de proximidade com a realidade:

O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento

real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se, afirma Raúl Castagnino. A esta altura, não importa averiguar se há verdade ou falsidade: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real (GOTLIB, 2006, 12).

Ele difere-se de outros gêneros, como o romance e o poema por suas especificidades. Edgar Allan Poe, famoso escritor americano, desenvolveu um estudo sobre a teoria do conto que consiste em estabelecer relação entre a extensão do conto e o efeito que a leitura causa ao leitor. Para a obtenção dessa unidade de efeito é imprescindível que seja feita uma leitura atenta e ininterrupta. Sendo assim, a composição da obra precisa ser “dosada” para que ocorram reações de excitação ou de “exaltação da alma” no leitor por tempo determinado, não sendo a narrativa extensa ou curta demais:

[...] em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é um ponto da maior importância. A Composição literária causa, pois, um efeito, um estado de ‘excitação’ ou de ‘exaltação da alma’. E como ‘todas as excitações intensas’, elas ‘são necessariamente transitórias’. Logo, é preciso dosar a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído (POE *apud* GOTLIB, 2006, 32).

Ainda, Gotlib (2006) afirma que no conto deve haver economia de meios narrativos, que consiste em conseguir o máximo de efeitos com o mínimo de meios. Em relação ao romance, sua leitura não pode ser realizada de uma só vez, pois exige-se atenção redobrada e minuciosa para se conseguir a unidade de efeito, e interferências externas durante as pausas da leitura poderiam modificar ou anular as impressões do livro, tornando ineficaz tal unidade. Diferentemente ocorre durante a leitura do conto, a qual o leitor é absorvido pela narrativa e influências externas não possuem forças suficientes para ocasionar interrupção ou cansaço. Já o poema rimado seria superior ao conto no sentido de conquistar o efeito único na leitura e também não pode ser longo demais nem muito breve, correndo o risco de não atingir a unidade.

Para Poe *apud* Gotlib (2006), o conto depende do efeito único que surte no leitor. Para outros estudiosos, o conto em si representa um “momento especial” que irá atrair a atenção do

leitor pelo surgimento de uma “ação” na narrativa. Nesse sentido, alguns teóricos especulam mudança expressa pelo conto nas atitudes, na moral ou no destino das personagens, refletindo no leitor; ou, pelo contrário, outros acreditam que o conto exprime a ausência dessa mudança e também de conflito ou crise. De acordo com Gotlib (2006), se existe tal crise, ela é percebida pelo leitor em vez da personagem, mas também há casos em que isso não se verifica, ocasionando imutabilidade de comportamento das personagens e, conseqüentemente, monotonia na narrativa.

Vladimir Propp, em sua obra “A Morfologia do Conto Maravilhoso” desenvolveu um estudo sobre o conto maravilhoso – de temática social em que há o herói ou anti-herói de origem simples que passa por tribulações e triunfa em dinheiro e poder ao final –, abordando suas funções. Segundo ele, fazendo-se uma análise das ações das personagens, descobriu-se que elas podem ser constantes, sendo denominadas “funções”. Tais ações podem ser as mesmas no desenrolar da história, porém, praticadas por personagens diferentes e de distintos modos. Assim,

Comparemos os seguintes casos:

1. O rei dá uma águia ao destemido. A águia o leva para outro reino (171);
2. O velho dá um cavalo a Sutchenko. O cavalo o leva para outro reino (132);
3. O feiticeiro dá a Ivan um barquinho. O barquinho o leva para outro reino (138);
4. A filha do czar dá a Ivan um anel. Moços que surgem do anel levam Ivan para outro reino (156) etc.

Nos casos citados encontramos grandezas constantes e grandezas variáveis. O que muda são os nomes (e, com eles, os atributos) dos personagens; o que não muda são suas ações, ou *funções*. Daí a conclusão de que o conto maravilhoso atribui freqüentemente ações iguais a personagens diferentes. Isto nos permite estudar os contos a partir das funções dos personagens (PROPP, 2001, 16).

Gotlib (2006) diz que um conto é construído de diferentes maneiras: pode-se começar do fim para o início, ter um final impactante, os constituintes da narrativa podem ser voltados para um único ponto, resultando em conflito dramático, entre outros. É possível que todos esses elementos culminem num momento especial ao leitor, denominado “epifania” – um súbito entendimento manifestado pelo surgimento de algum elemento na narrativa com representação da realidade, identificado com o objetivo do conto – que é um dos elementos que transmite a beleza

do conto.

Finalmente, de acordo com Gotlib (2006), há diversos elementos que constituem um conto. Um conto é denominado “excepcional” quando ele é realmente bom, mas o que o define como bom ou ruim depende de como é construído pelo contista.

Contextualização literária dos contos escolhidos

Os contos do presente artigo inserem-se em um contexto literário do período modernista no Brasil. Para melhor entendimento acerca desse período, foi feito um breve resumo apresentado abaixo.

O Modernismo no Brasil se estendeu em três fases e foi caracterizado por uma tentativa de independência cultural, com o objetivo de desvincular-se do tradicionalismo baseado no parnasianismo, simbolismo e na arte acadêmica. O Modernismo brasileiro primava pela liberdade estética e pelo nacionalismo, com o intuito de valorizar aquilo que era intrinsecamente brasileiro. Assim,

Ao mesmo tempo que se procura o moderno, o original e o polêmico, o nacionalismo se manifesta em suas múltiplas facetas: volta às origens, pesquisa de fontes quinhentistas, busca de uma “língua brasileira” (a língua falada pelo povo nas ruas), paródias, numa tentativa de repensar a história e a literatura brasileiras, e valorização do índio verdadeiramente brasileiro. É o tempo dos manifestos nacionalistas do Pau-Brasil e da Antropofagia, dentro da linha comandada por Oswald de Andrade, e dos manifestos do Verde-Amarelismo e do grupo da Anta, que já trazem as sementes do nacionalismo fascista comandado por Plínio Salgado (TERRA; NICOLA, 1999, 173).

A primeira fase (1922-1930) se constituiu como um período de manifestos de grupos que buscavam tentativas de definição, de mostrar o que o Brasil pode oferecer culturalmente. Teve início com a Semana de Arte Moderna, a qual diversos artistas como Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Mário de Andrade, Anita Malfatti e outros, reuniram-se e propuseram à população brasileira renovações e transformações no contexto artístico e cultural urbano, na literatura, nas artes plásticas, na arquitetura e na música.

De acordo com Terra e Nicola (1999), compreende-se, então, que essa primeira fase foi marcada por um compromisso dos artistas com a renovação estética beneficiada pelas estreitas

relações com o cubismo, futurismo, surrealismo, etc.; pela criação de uma forma de linguagem diferenciada e inovadora, que se desvincula do tradicional, por meio da utilização do verso livre e do pouco uso das formas fixas, como o soneto, a fala coloquial, ausência de pontuação, etc.; pela valorização do cotidiano, pela reescritura de textos do passado, entre outros.

A segunda fase (1930-1945) é caracterizada pela riqueza de produção poética e da prosa. Partindo deste período, houve um aprimoramento das conquistas e dos ideais difundidos pela geração de 1922, influenciando jovens em suas produções poéticas. Além disso, as intenções da primeira fase em redefinir a linguagem e expressão artística se relacionam ao intuito de vincular nas obras a temática nacionalista. Na segunda fase, surgiram também novos poetas, entre eles Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles.

Em relação às produções literárias e poéticas,

[...] é na temática que se percebe uma nova postura do artista, que passa a questionar com maior vigor a realidade e, fato extremamente importante, passa a se questionar tanto como um indivíduo em sua "tentativa de exploração e de interpretação do 'estar-no-mundo' " como em seu papel de artista. O resultado é uma literatura mais construtiva e mais politizada, que não quer e não pode se afastar das profundas transformações ocorridas nesse período. Daí também o surgimento de uma corrente mais voltada para o espiritualismo e o intimismo, como fruto dessa inquietação: é o caso de Cecília Meireles, de uma fase de Murilo Mendes, Jorge de Lima e Vinícius de Moraes (TERRA; NICOLA, 1999, 198).

A última fase (1945-1960) é marcada pela sequência das três tendências da segunda fase: prosa urbana, prosa intimista e prosa regionalista, com um toque de renovação formal. Na prosa intimista, destaca-se a reflexão psicológica e introspectiva nas várias obras de Clarice Lispector.

Segundo Terra e Nicola (1999), na poesia houve a prevalência de poetas da fase anterior, que se renovaram constantemente, assim como a criação do grupo de escritores "geração de 45", que buscaram uma poesia mais equilibrada e séria, sendo denominados "neoparnasianos". Quanto ao regionalismo, ele adquiriu uma nova dimensão, com a recriação dos costumes e da fala sertaneja por João Guimarães Rosa, retratando substancialmente o jagunço do Brasil central. Além de João Guimarães e de Clarice, destacam-se outros: João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar

e Mauro Mota.

Os quatro contos a serem analisados encaixam-se no perfil modernista da terceira fase, pois são marcados pelos três tipos de prosa supracitados. A prosa intimista está presente nos quatro contos, mediados por um narrador onisciente e também por um personagem que narra introspectivamente seus sentimentos. Quanto à prosa urbana, é característica marcante dos contos de Marina Colasanti, por conter elementos que os justificam como tal – descrição do ambiente, relações entre os personagens e o meio, etc. A prosa regionalista se faz presente essencialmente nos contos de Ronaldo Coreia, por retratarem uma ambientação do agreste e do sertão nordestinos, com elementos que remetem ao meio rural.

Breve história sobre a vida e a carreira profissional de Marina Colasanti e de Ronaldo Correia de Brito

Torna-se relevante destacar alguns marcos biográficos sobre Marina Colasanti e Ronaldo Correia de Brito antes de iniciar o estudo de seus contos, para aquisição de um conhecimento mais abrangente sobre os autores e para um entendimento significativo acerca das fontes de inspirações que os direcionaram à criação de suas belas obras.

Marina Colasanti

Marina retrata a si mesma ressaltando, valorizando, admirando sua fisionomia e gestos. Ela se autodescreve da seguinte forma:

Jamais hei de saber a imagem que os outros têm de mim. Eu me conheço dos espelhos, das fotografias dos reflexos, quando meus olhos param para se olhar e a diferença de ângulos impede criar uma dimensão real. Não sei os movimentos do meu rosto. Nunca me vi pela primeira vez. Tenho, de mim mesma, uma idéia preconcebida que alia o espírito aos traços fisionômicos e ao desejo de uma outra beleza. Criei, assim, uma pessoa invisível, mais real, para mim, do que qualquer outra. Dessa pessoa eu gosto. E, talvez por saber-me sua única amiga, ela me enternece profundamente (COLASANTI, 1968, 9).

Ela é uma escritora contemporânea que, em várias de suas obras, aborda profundamente sobre a temática feminina. Essa temática é presente em seus ensaios e em sua produção literária, por meio de seus mais variados contos encontrados nas obras: *Passageira em trânsito*, *O leopardo é um animal delicado*, *Contos de amor*

rasgados, *E por falar em amor*, entre outras. Colasanti é também muito reconhecida por construir obras infanto-juvenis que remetem a contos de fadas e lendas.

Marina Colasanti possui origem italiana. Iniciou sua carreira profissional nas artes plásticas, mas depois dedicou parte de sua vida a ser escritora. Além de sua produção contemplar a literatura infanto-juvenil, a autora também elabora textos e ensaios jornalísticos, contos e minicontos para adultos, entre outros. Além disso,

De seu cosmopolitismo, vem a competência para a tradução; da sua passagem pelo jornalismo, suas sensíveis crônicas; de sua atuação como palestrante e de sua experiência como editora de revista, vêm seus lúcidos ensaios sobre a literatura e a condição feminina; das suas lembranças de menina, os contos de fadas reinventados e as narrativas memorialistas; da reflexão sobre a vida moderna, as ficções voltadas para o público adulto [...]. Contudo, essa diversidade é aparente, pois sua obra é singularmente coesa – os núcleos temáticos que lhe servem de eixo são reduzidos, assim como é reduzido o conjunto de imagens de que se vale, ancoradas na tradição clássica (informação verbal)².

Ronaldo Correia de Brito

Ronaldo nasceu no Ceará e é escritor e médico. Ele já foi homenageado por uma de suas obras na VIII Bienal Internacional do Livro de Pernambuco.

É autor das obras *O baile do menino deus* (teatro), *Lua Cambará* (disco), *Faca* (livro de contos), *Galiléia* (romance que ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura), *Livro dos Homens* (contos) e *Estive lá fora* (romance). Sua obra *Lua Cambará* possui uma versão musical, duas versões para balé e uma versão para o cinema.

Por Ronaldo ter escrito diversos contos com uma ambientação nordestina, muitos críticos o rotulam de “escritor regionalista”, designação que ele desconcorde, pois segundo seu ponto de vista, o termo denota um sentido pejorativo. Em relação à representação feminina em suas obras, Ronaldo afirma:

Toda a minha literatura, mesmo em *o Livro dos Homens* (Cosac Naify, 2005), na verdade, é sobre mulheres. Eu sempre me

interessei muito em escrever sobre mulheres. Existe ainda uma contraposição tão grande, um embate, uma luta de poderes. Me interessa falar do feminino, me interessa falar de mulheres, mesmo que eu erre, mesmo que eu fale como homem. Eu sempre estive do lado das mulheres, elas sempre me encantaram muito (informação verbal)³.

Tal representação da mulher, Ronaldo retrata por meio da personagem Eufrásia, objeto de estudo para o presente artigo. Nas palavras de Ronaldo:

Em *Livro dos Homens* há um conto chamado Eufrásia Meneses, que é uma mulher sentada numa cadeira esperando o marido chegar e botando para dormir um filho. E ela pensa sobre o seu lugar de mulher, sobre o seu papel de mulher, e questiona esse lugar, questiona aquela sociedade masculina, questiona aquele mundo. Considero um conto muito ousado para um rapaz de vinte e poucos anos; ele é publicado quase quarenta anos depois de escrito. Então, eu já era assumidamente muito feminista; escrevo o conto na primeira pessoa, escrevo como se fosse uma mulher, falo dessa agonia de ser mulher. É um conto que me satisfaz muito (informação verbal)⁴.

O escritor também relata sobre o grau de dificuldade para a elaboração do seu conto “Brincar com veneno” do *Livro dos Homens*, outro objeto de análise ao artigo. Ele menciona que:

“Brincar com veneno”, o quarto conto do livro, deu um trabalho que quase desisto. É um conto todo armado como uma partida de xadrez. Nada pode revelar o final, mas ao mesmo tempo todo o conto deve ser escrito revelando o final. É um paradoxo. Segundo Ricardo Piglia, todo conto anuncia o seu desfecho já nas primeiras frases. E eu sei que é verdadeiramente assim (informação verbal)⁵.

Enquanto trabalha a prosa, Ronaldo escreve e encena diversos textos teatrais. Os contos são adaptados para o teatro e o cinema. A partir do êxito alcançado pelo romance *Galiléia*, começaram as traduções de seus livros, os

² Apresentação à Marina Colasanti por Vera Maria Tietzmann, ex-professora da UFG e amiga-leitora de Marina, na palestra “Como se fosse um cavalo”, realizada em 10 de out. 2011, no 2º Salão do Livro Infantil e Juvenil de Goiás.

³ Entrevista de Ronaldo Correia ao site SaraivaConteúdo em 22 de junho de 2010 a respeito de sua vida e carreira profissional.

⁴ Entrevista de Ronaldo Correia ao *Jornal Rascunho* de literatura do Brasil, em 23 de setembro de 2011.

⁵ Entrevista de Ronaldo para o jornal *O Povo* sobre de sua vida, família, carreira e obras, realizada em 09 de maio de 2005.

convites para palestras, entrevistas e viagens ao exterior. Nesse tempo, busca um equilíbrio entre o exercício da literatura e da medicina.

Resumo e análise da representação feminina nos contos

É a alma, não é?

O conto trata de um casal que assentados à mesa para o café da manhã, o marido lê para a esposa uma notícia do jornal e nada parecia diferente, uma rotina. O marido está lendo e a mulher ouve, e a partir dali envolvida em seus pensamentos começa a refletir sobre seu casamento. O noticiário sobre uma libélula presa em um âmbar, no qual havia sido enterrada em sarcófago com o faraó mexe com Marta, lhe causa uma reflexão e uma comparação entre ambas às histórias. Diante daquela situação, a personagem se imagina como aquela libélula, morta dentro de seu próprio matrimônio. E cada vez mais detalhes da notícia do jornal, mas ela se sente presa à uma mesmice no relacionamento. Um casamento desgastado, a mulher se vê presa na rotina sem fim, sente-se como a libélula do jornal. Ela ansiava que seu marido a olhasse nos olhos.

“Dá pra imaginar? – tinha dito ainda o marido abaixando o jornal, não para olhar para ela, mas para tomar um gole de café” (COLASANTI, 1998, 9-10).

Fazer outra libélula era a solução para o desfecho do noticiário e Marta acreditava em reconstruir seu casamento.

Bastaria tomar um fragmento, uma porção minúscula, microscópica. E isso eles tinham, certamente tinham, mais até do que isso, nada que não pudesse ver olhando bem, olhando atentamente. Bastaria tomar um fragmento daquilo que haviam sido as asas, e dele, com todas as suas características, fazer outra libélula (COLASANTI, 1998, 9-10).

Então Marta continua a pensar em como seria esse experimento feito pelo cientista na libélula. Chega a comparar os casamentos com tumbas, cheios de fragmentos e restos necrosados, “sobre os quais nenhum arqueólogo vem aliviar o peso da terra” (COLASANTI, 1998, 10). Mas ela continua ouvindo a programação da televisão, quando ouve o barulho do elevador. Logo o marido abre a porta e ela diz: Oi, como foi o seu dia? E sem resposta volta a olhar a televisão. E assim o conto acaba.

O conto apresenta característica metafórica. Toda a narração ao longo do texto trata-se de uma inteira comparação que a autora faz entre o real e os pensamentos da personagem Marta a respeito de seu casamento. Como Colasanti assumiu “Eu

me ajoelho diante de uma bela metáfora.” (COLASANTI, 1997, 129). Assim, a protagonista da estória passa por uma reflexão com consciência da maneira que seu casamento caminha, pois não é mais o mesmo. Comparando a libélula presa ao âmbar, a mulher tem uma insatisfação e um distanciamento de seu marido.

Este momento de interiorizar pensamentos chama-se de epifania que acontece logo no início do conto, quando o marido lê a notícia do jornal para a esposa.

No âmbar. Preso no âmbar como uma libélula – não exagera, Marta – está bem, não dá mesmo para tanto, preso no âmbar como um inseto, uma mosca. É isso, preso no âmbar como uma mosca (COLASANTI, 1998, 7).

Logo ela faz uma relação com a situação que está vivendo no casamento.

Nota-se que a personagem enxerga seu matrimônio como a libélula presa em um sarcófago e adiante ela tem a consciência da realidade de seu relacionamento e a sua frustração com os hábitos que leva com o marido.

Nem poderia o jornal saber ou interessar-se por um casamento assim tão cotidiano, um casamento puido 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 sem sua própria história (COLASANTI, 1998, 8).

A notícia se assemelhava a um relacionamento rotineiro, que por fora se mantinha firme, mas por dentro o desgaste não era notado pelo esposo. Tamanho era a rotina que Marta se via como os móveis, uma extensão da casa. Vivia um casamento de extrema aparência. O conto deixa evidenciada a aproximação da realidade, pois diversos matrimônios podem estar assim adequados ao modelo social, porém sem comunicação, sem amor, sem asas e sem voos como o narrador os relata.

O marido sentado à mesa enquanto tomava o café da manhã, nem sequer olhou à esposa e ela esperava que o marido a olhasse, a notasse. Gostaria de se sentir mais importante que o noticiário. Esse momento de percepção que seu casamento era um fracasso, assemelha-se à epifania vivenciada pelas personagens de Clarice Lispector.

O que diferencia a Clarice dos demais autores é a epifania; momento ápice não programado que te faz refletir sobre alguma coisa. Um exemplo é o da patroa que se

abaixa, mata a barata, pensa na felicidade da empregada, e come a barata. Nesse momento ocorre a epifania porque ela reflete sobre sua falta de humildade. Este exemplo está na obra de Clarice *A paixão segundo G.H.* (CANEDO, 2013).

A reportagem concretiza a realidade do casamento de Marta. A personagem submete-se a uma vida de aparências e de acomodação na situação vivenciada. Ela chega a pensar que se houvesse um arqueólogo algo poderia mudar. Isso pode demonstrar a falta de atitude para haver a mudança. Marta demonstra o desejo de transformar seu casamento em uma libélula com asas, mas as vozes da televisão tentam intrometer-se no seu pensamento, como diz no conto. A mídia pode interferir nas tomadas de decisões de Marta.

Como na notícia, um fragmento conservado podia alterar tudo, tomar novas asas, reconstruir as asas e fazer outra libélula, essa era a solução para ambas as estórias. Seria como reconstruir o matrimônio. Mas ela pensa:

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, 10).

Logo, evidencia-se que ela quase não acredita mais em seu relacionamento. Talvez ela acredite no fragmento mínimo de mudança.

A branca luminosidade da sala apagou-se aos poucos sem que Marta se desse conta, a televisão lança sombras fundas. Marta ouve bater a porta do elevador, passos se aproximam no corredor. Marta acende o abajur da sala. A luz dourada se alastra preenchendo todos os espaços. 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, 10).

A evidente distância entre ela e o marido não termina com o findar do conto, pelo contrário, Colasanti não conclui os pensamentos de Marta decidindo abrir seus sentimentos ao esposo e posteriormente haver alguma mudança, ou tomar a decisão de se divorciar. Cabe ao leitor definir o fim do conto.

Nota-se aqui o valor que tem a literatura, pois leva o leitor a repensar suas ações e pode

causar a melhora do ser humano. A literatura humaniza, trazendo reflexões ao homem sobre suas ações com o próximo e seu papel na sociedade, além de fazê-lo refinar suas emoções diante de diferentes situações e de fazê-lo perceber e refletir sobre os problemas vivenciados na sociedade e em sua própria vida.

A escrita do conto traz detalhes de descrições da voz feminina no texto. A maneira como foi apresentado e tratado o desgaste do casamento detalhado pela experiência no campo dos pensamentos que conseguem evidenciar o sentimento de Marta, cheios de fantasias e sonhos. Dessa forma, Lucia Castello Branco e Ruth Brandão colocam:

Diferença enorme se percebe nos textos femininos, nos quais as fantasias e sonhos se fazem encenar na superfície em que ganham forma, a qual se reveste de novas e inéditas aparências, nem sempre confortáveis; às vezes plenas de um inquietante sentido gerador de novas significações (BRANCO; BRANDÃO, 2004, 14).

Brincar com veneno

Heitor e Leocádia são casados há alguns anos em um casamento de procuração. Ele criava cavalos no qual adorava montá-los desde criança, ao contrário dele, a esposa ordenou aos empregados que não colocassem comida para o cavalo Caronte, um cavalo estimado por Heitor, logo ele morreria de fome.

Habitavam em um a fazenda herdada do pai de Heitor. O marido amava sentir o cheiro do engenho, já Leocádia, a mulher, apanhou alguns jasmims e disse que cheiravam melhor do que o engenho. Estavam os dois juntos e ela pergunta ao esposo se ela deveria ligar o rádio para ouvir a novela, o marido diz não, mas Leocádia liga para ouvir a transmissão da novela. O rádio ocupava um lugar de honra na casa do casal.

Enquanto tocava uma música no rádio a mulher aproximou-se e o pediu que a beijasse. Eles se envolveram por alguns instantes até que ele pediu que parasse. Leocádia se irou e foi ler um livro

Ela queria que o marido largasse o trabalho para conversar então leu em voz alta o que dizia o livro: – A serpente distingue-se de todas as espécies de animais. Ela e o homem são opostos, mas todo homem tem algo de serpente (BRITO, 2005, 46).

Falaram sobre seus passados e sobre a escolha de se casarem. Ela agia friamente. “Fui condenada a viver com o útero vazio” (BRITO, 2005, 47). Não podia gerar filhos do marido. Ela

chorou aos pés dele, levantou-se rapidamente e foi esperar a novela começar. O desgaste do relacionamento era notável por ambos.

Heitor se perdera nas oito voltas da corda. O rosto se esvaíra do pouco sangue, lembrando o de um morto. Esqueceu os arreios, e buscou um resto de ternura que já nem possuía. Todas as noites precisava recompor um fiapo de esperança que os mantivesse vivos até o outro dia. Emendava pedaços de história lidas escutadas, inventando parábolas (BRITO, 2005, 48).

Contou à Leocádia uma parábola sobre uma princesa indiana que foi conquistada em uma batalha pelo irmão do rei cego. Ele lutou porque o rei não tinha condições. A princesa se tornou a esposa do rei. Logo quando ela chegou e descobriu que o rei era cego, vendeu também seus olhos e nunca voltou a enxergar.

O cavalo continuava a relinchar um grito de morte, escutava o marido. Enquanto a esposa sentava-se para escutar a novela. Cinco serpentes haviam fugido e Leocádia pediu aos empregados que fossem em busca de prendê-las.

Os empregados temeram que estivesse louca. Ela não se importava com aquela gente. Preferia isolar-se ao pé do rádio (BRITO, 2005, 50).

Eles discutiam sobre a morte do cavalo. O marido a orientou que não brincasse com veneno, nem com um cavalo que não lhe fez mal. Leocádia retrucou dizendo que o deixaria morrer como ela. O tempo havia passado e não podia mais gerar filhos, não havia nada a fazer.

A esposa retoma a conversa mesmo sem Heitor querer e se compara com a rainha da parábola, sem a coragem de vender os olhos e sentar ao lado do marido para sempre, gostaria de estar com o homem que ela havia conhecido. Desobedeceu ao pai quando aceitou se casar por encomenda e naquele momento se arrependeu e não dava para voltar atrás. Então Leocádia diz que o melhor é morrer e sai de casa para escuridão. Ela escolheu o lado esquerdo da casa, onde as serpentes estavam presas. Heitor tentou se levantar mas as pernas não o obedeciam desde o dia em que caiu do cavalo Caronte.

O conto faz relação com a epopeia *Ilíada*. Heitor, o melhor domador de cavalos, contrapõe a personagem de *Ilíada* que tinha o mesmo nome. Um homem forte e destemido, já no conto ele era um homem limitado por sua invalidez ficou assim quando caiu de seu cavalo Caronte que faz menção à um banqueiro de *Ilíada* que levava as almas para o inferno. O drama aumenta quando nota-se que Heitor de *Ilíada* era amado por

Andrômaca, já o Heitor do conto era um homem frustrado por não conseguir corresponder o desejo de sua mulher por ser um homem paraplégico. Como aconteceu no texto de Brito, Caronte os levou à um inferno psicológico e existencial, bem contraditório. Os acontecimentos podem ser metafóricos.

Casado com Leocádia, como uma mulher irônica que brinca com os sentimentos do marido, sempre desprezava sua opinião. Tudo o que ela gostava de fazer era contrário ao pensamento do marido. Se o esposo gostava do cheiro de engenho, ela já atraía-se ao cheiro de jasmims. Era uma mulher frustrada e triste por não poder gerar filhos ao marido, não se sentia significativa na vida de Heitor e seu comportamento era justificável. Leocádia é um enigma ainda hoje, não sabe-se ao certo que aconteceu com ela.

Segundo André (1987), Freud construiu o conceito de feminilidade partindo de um modo de pensar masculino.

Para Freud, a mulher era um enigma. A feminilidade se constituía como um objeto de pensamento inapreensível e das mulheres não se podia esperar nada porque elas próprias eram esse enigma. O tornar-se mulher, para Freud, se confundia com o tornar-se mãe. Através da maternidade, a mulher podia atribuir ao filho o papel de significante de sua identidade (BESNOSIK *apud* ANDRÉ, 1987, 2).

Leocádia é uma mulher extravagante, cheia de vontades próprias, não seguia as orientações do marido. Como nota-se no trecho: “– Ligo o rádio? – Não, prefiro o silêncio. – Hoje é quarta-feira. Tem novela” (BRITO, 2005, 42).

O esposo criava cavalos. Talvez se possa comparar as suas atitudes de Heitor com o fato cavalo de um cavalo ser sempre dominado e andar com cabresto. Ele sempre domado pela esposa e inválido como o animal, Caronte. Já a esposa criava serpentes e agia como uma. Em determinado momento do conto ela lê um trecho de um livro e descreve a serpente através de sua leitura:

– A serpente distingue-se de todas as espécies de animais. Ela e o homem são opostos, mas todo homem tem algo de serpente (BRITO, 2005, 46).

Nesta passagem ela mesma assume que toda pessoa possui algo de serpente.

No conto ela lamenta não ter se deitado antes com o marido e assim ela possivelmente teria ficado grávida, quando ainda morava na casa dos pais. Em vários momentos nota-se a volta ao passado por falas dos personagens. “–Você devia ter me possuído quando morou na casa dos meus

pais. Por que não cedi?” (BRITO, 2005, 48). Assim ela se torturava por causa de um passado incapaz de ser mudado. Eles deveriam tentar mudar o presente e futuro, mas o casamento estava insustentável.

Todas as noites precisava recompor um fiapo de esperança que os mantivesse dias até o outro dia. Emendava pedaços de histórias lidas e escutadas, inventando parábolas (BRITO, 2005, 48).

Neste conto a mulher deixa de ser a antagonista e passa a ser a protagonista, ergue seu próprio caminho possui opinião própria e age por seus impulsos sem buscar a submissão ao marido. O masculino não mais determina o feminino. Leocádia possui sua feminilidade e chama atenção por sua extravagância. É martirizada pelo fato de não poder se realizar como esposa e mãe. Uma mulher que saiu da cidade do Rio de Janeiro para ir se casar com um homem que não estava em seus sonhos, e arrepende-se de não ter escutado os conselhos do pai a não se casar por procuração. Totalmente insubmissa e incapaz de agir como a rainha da parábola em vender os olhos e sentar-se pra sempre ao lado do marido impossibilitado de andar por causa da queda de seu cavalo.

Contudo ela ainda esperava que a solução viesse do marido. Isso fica claro quando ela ouviu o relincho de Caronte, Leocádia fica agitada e pergunta ao marido: “– O que faço?” (BRITO, 2005, 53). Porém, não ouviu a resposta de Heitor. Ele estava agoniado como o cavalo. A atitude de Leocádia foi o de partir para uma possível morte e acabar com seus problemas e inquietações, então sem o marido poder interferir por causa de suas pernas presencia a escolha dela pelo lado das serpentes.

Um dia, afinal

A esposa acorda em uma manhã de segunda-feira chuvosa e decide ir à procura de seu marido que desapareceu há anos. Ela percorre a cidade onde cresceram; pergunta por ele aos ex-vizinhos; caminha diante da praça, do cinema, dos bares e restaurantes; dirige-se ao local de trabalho dele, à farmácia, à casa da amante, a todos os hospitais da cidade, aos asilos, aos prontos-socorros e ao Instituto Médico Legal; pesquisa em registros de cemitério e procura na delegacia. Suas idas e vindas são entremeadas por pensamentos que remetem ao seu passado com o marido, e a procura por ele não resulta em respostas esperadas, até que recebe a visita de dois detetives que, por meio de suas pesquisas, descobrem que seu marido esteve o tempo todo ao seu lado, em sua casa. Esse fato é negado pela esposa, que afirma desconhecer o homem com quem convive, pois ele não é o homem que

ela havia conhecido no princípio; porém, ainda tem por ele sentimentos, mas que não são recíprocos, sendo unilaterais.

O conto é descrito por um narrador onisciente, o qual participa de todos os acontecimentos e conhece os pensamentos da esposa (anônima). Assim, diante do comodismo ocasionado por uma vida conjugal insípida, a esposa decide agir, ausentando-se de sua residência à procura do marido (anônimo), conhecendo o princípio de tudo, a razão de toda a indiferença e solidão que circunda seu matrimônio. O tempo presente na história ora se mescla em psicológico – pois é relatado em alguns períodos que a esposa retorna ao passado, relembando momentos vividos com seu marido, além de outros acontecimentos – e ora em cronológico – em que é descrita a trajetória da esposa ao longo do conto numa sequência linear.

É presente no conto a dualidade marcada pela oposição entre culpado e vítima, comodismo e aceitação, atitude e inconformismo. Assim, o marido – considerado culpado – é um personagem passivo, que aceita e acomoda-se com seu casamento apático, enquanto que a esposa – a vítima – adquire uma postura ativa, inconformando-se, tomando a atitude de encontrar o marido que outrora conhecera e, pelos seus atributos, apaixonara-se.

Durante a maior parte do conto, a personagem faz uma trajetória pela cidade onde ela e seu marido se conheceram, passando por todos os pontos possíveis a fim de encontrá-lo, desde o lugar onde cresceram – depois em bares, restaurantes, escritório dele, casa da amante, hospitais, asilos, Instituto Médico Legal e cemitério – até chegar à delegacia e receber a notícia de que o marido estava vivo. Esses fatos permitem posicionar os acontecimentos em um encadeamento lógico, mais precisamente em uma sequência gradativa, remetendo à ideia de um ciclo, o ciclo de vida.

Um ciclo permite que transformações ocorridas proporcionem uma continuidade. Da mesma forma, pode-se relacionar o crescimento do marido até sua possível morte e “ressurgimento” com o próprio relacionamento do casal, da seguinte forma: tudo iniciou-se na “cidadezinha onde haviam crescido e onde seu amor havia começado” (COLASANTI, 1998, 62). Mas com o casamento, as atitudes do marido começaram a direcionar-se a outro caminho, pois ele relacionava-se com amantes, almejava outras mais para si. Assim, a relação adoecera gradativamente:

Aquela tinha sido a primeira traição, pelo menos que ela soubesse. E talvez por isso a mais dolorosa. Houve outras depois. Que ela soube ou não soube e sempre suspeitou. Nunca mais depois da primeira achou que o tinha só para si

(COLASANTI, 1998, 67).

Para finalmente chegar ao ponto de perecer:

[...] aquele homem pesado e sem luz que roncava à noite diante da televisão, aquele homem que andava lento de um cômodo a outro sem olhá-la e que mal lhe dirigia a palavra não era mais, não era o seu marido, não aquele com quem havia se casado (COLASANTI, 1998, 71).

Mas a esposa, mesmo vivenciando um casamento deteriorado pela apatia e pela traição, e mesmo tendo um marido com aparência e estrutura física mudadas com o passar dos anos, ainda o amava, ainda alimentava seus sentimentos com esperança, os mesmos que sentia desde o princípio. Esperanças e certeza de um dia ver ressurgir os sentimentos recíprocos dele, que apareceriam “um dia, afinal”, dado notável no último parágrafo:

[...] 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, 72).

Além do ciclo, analisa-se como outro dado importante a ação da esposa em projetar seu passado no presente, como consequência de seu sofrimento ou “trauma”, por assim dizer. O referido passado é aquele em que, quando jovens, a esposa o conhece na praça e apaixona-se, mesmo o vendo se exibir a outras mulheres, assim como a cena em que visualiza um rapaz na fila de cinema e o confunde com seu marido na juventude. Abaixo, as referidas cenas:

[...] ela o via agora como o 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. 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 (COLASANTI, 1998, 63).

[...] em certo momento teve quase a certeza de ver seu perfil na 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. Mas o rapaz virou-se. E era outro (COLASANTI, 1998, 64).

Esse fenômeno é denominado projeção, um mecanismo de defesa criado diante de situações causadas por sofrimento emocional, observado por Sigmund Freud, médico neurologista e criador da Psicanálise. Em suas análises clínicas,

Freud em finais do século XIX e inícios do XX, registrou a compreensão de que uma reação emocional desproporcional a uma circunstância do presente não é do presente, mas sim do passado. Com isso queria dizer que nossas marcas traumáticas do passado atuam em nossas vidas como se “aqueles fatos que nos marcaram em algum momento passado de nossas vidas” estivessem acontecendo aqui e agora. Descobriu isso através da observação clínica das projeções e contra projeções emocionais, que ele denominou de transferência e contratransferência (FREUD apud LUCKESI, 2012).

A futura situação conjugal da esposa começa a partir do momento em que o marido dá indícios de sua personalidade, quando ambos se conhecem na praça pela primeira vez, onde ele exibe-se a outras mulheres e direciona olhares exigentes à ela, olhares que, para ela,

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, 63).

Assim, a princípio, as exigências dele aumentaram gradualmente pelo ciúme, mas depois, o interesse que sentia foi se dissipando:

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, 67).

Ao longo da história, é perceptível também a não-renúncia da esposa perante a traição e a vida conjugal deteriorada – justificável pelas reflexões dela durante sua trajetória –, além da morte sentimental do marido. Esses são fatores teoricamente explicáveis pelo fenômeno da *lise discordante*, capaz de afetar muitos relacionamentos:

[...] há a **lise discordante**, marcada pela perda da correspondência amorosa, termina a paixão e começa a compaixão. Nesse caso existe muitas vezes a presença de uma terceira pessoa na relação conjugal, a traição, a dissimulação, e o adultério se instalam (a mulher aceita muitas vezes a traição do marido por necessidade econômica, pelo bem dos filhos ou por motivos religiosos, suportando um homem infiel, hermético, mal-humorado e às vezes até agressivo) (MALUF, 2012, 399-400).

O conto não revela os motivos que ocasionaram a traição do marido, mas sabe-se que há inúmeras causas que levam à ocorrência de adultério em um relacionamento. Entre elas, Maluf (2012) destaca: infelicidade, insatisfação, esterilidade, impotência, frigidez, falta de tempo, de comunicação, incompatibilidade de sonhos e ambições, e complexo de inferioridade.

Convém destacar uma observação relevante para a presente análise: a saída da esposa ao encontro de seu marido pode também ser simbolicamente metafórica, remetendo à ideia de que os lugares pelos quais transitou e os acontecimentos visualizados foram produto de seu pensamento. Isso pode ser justificável pelo fato de que seu marido esteve presente ao seu redor, convivendo na mesma residência todo o tempo, tornando desnecessária sua busca. Partindo por essa linha de raciocínio, conclui-se que a esposa estava à procura do “conteúdo” do marido – implicado em sua personalidade, suas demonstrações de desejo, sorrisos e atenções, os quais apaixonara-se – e não de sua matéria, sua presença física. Pois a esposa sabia,

ela não era cega, sabia muito bem que havia um homem sentado, um homem que se levantava às vezes para ir à cozinha ou ao banheiro, que comia à mesa a comida que ela servia, que dormia na cama feita por ela (COLASANTI, 1998, 71).

Por fim, é possível refletir que a decisão de Marina Colasanti em não nomear seus personagens remete à ideia de que os acontecimentos descritos podem ser comparáveis aos “personagens” da vida real, às pessoas que vivenciam as mesmas situações em suas vidas conjugais, pois o conto possui a característica da verossimilhança com a realidade.

Eufrásia Meneses

O conto relata a história de Eufrásia, uma mulher que se senta próximo à porta de sua casa todas as tardes até o anoitecer, refletindo sobre

sua vida matrimonial e as angústias vividas nela, sentindo o cheiro de carne apodrecida do gado morto, o bater de portas se fechando dos vizinhos, o balido das ovelhas, o fungar das vacas prenhes e o estalar das brasas no fogão. Eufrásia tem um filho por quem ela tem muita estima e que é alguém por meio do qual ela planeja se vingar do marido, chamado Davi, responsável por trazê-la às terras de Sulidão, lugar sem maiores perspectivas de vida. Davi trabalha com gado e outros animais, mas a trata como um objeto que ele utiliza sempre que deseja satisfazer suas necessidades. É um homem que a faz lembrar dos seus momentos outrora felizes e que não voltaram mais. Os três moram numa casa pertencente inicialmente à família Meneses, parentes de seu marido, lugar em que Eufrásia se sente aprisionada e constantemente vigiada por eles.

O conto é narrado em primeira pessoa por Eufrásia, personagem principal que descreve todo o sofrimento de sua vida conjugal desde a sua origem, relacionando-o a fatores externos – lugar onde mora e atitudes do marido – e fatores internos – por meio de uma introspecção, lembrando suas lembranças. O tempo vivido pela personagem é psicológico, pois em determinados momentos ela lembra fatos do passado, do seu antigo cotidiano.

Ao longo do conto, Eufrásia relata com indiferença sobre seu cotidiano e sua vida, repletos de solidão e de tristeza. Sobre Sulidão, lugar onde mora depois de ter se casado – nome propositalmente escolhido, ela diz:

[...] que me trará a noite além de um vento frio e de um silêncio fundo? O cheiro de carne apodrecida do gado morto neste ano de seca, um bater de portas que se fecham, o balido de ovelhas se aconchegando, o fungar das vacas prenhes, o estalar das brasas que se apagam no fogão (BRITO, 2005, 18).

Também em: “As vacas mugem, os touros andam lentos. O sol se avermelha, morrendo. É tudo tão triste que choramos, eu e ele” (BRITO, 2005, 19). E ainda:

Numa noite como esta, passou correndo um lobo-guará. Meu marido deu tiros, mas não o acertou. Falou-se sobre o lobo por muitos dias. São os acontecimentos desta terra (BRITO, 2005, 22).

A princípio, foi alimentada por esperanças e promessas de felicidade com seu marido, mas que haviam se esvaído, tomando seu destino outras direções. Dessa forma, no conto, em seu momento particular, ela lembra o passado que a trouxe contentamento ao namorar um homem que a abraçava forte e sentia por ela profundo desejo e,

sem interesse em saber se significava amor, deixou-se envolver intensamente:

Na casa dos Meneses, fiquei o tempo de me apaixonar por Davi, meu futuro marido [...]. Conheci a força dos abraços do meu marido, o ímpeto do seu desejo, e cedi. Esqueci minha alma de mulher e nem perguntei pelo amor. Só ardia. Deixei-lhe a mão solta, o membro sem freios. Cavalgada, retornei à casa da minha mãe e esperei o dia do casamento (BRITO, 2005, 21-22).

Após anos decorridos, sua desilusão se faz presente na descrição que faz acerca da insensibilidade do marido quando estão juntos em seu momento de intimidade:

Minhas veias guardam um resto de vida, alimento do meu marido. Ele deita sobre mim, funga, rosna, machuca-me sem me olhar no rosto. Depois cai para o lado. Contemplo o telhado e toco, com as pontas dos dedos, o sêmen morno que molha o lençol (BRITO, 2005, 19).

Por meio de tal atitude, percebe-se uma demonstração de relação hierárquica constituída de dominação e de submissão, a qual o marido é detentor das ações dominadoras de machucar, deitar-se sobre, rosna e a mulher ocupa o papel de submissão, percebida pela atitude passiva de contemplar o telhado depois de tudo. Essa atitude, Beauvoir⁶ (1967) a justifica em seu livro “O segundo sexo”, afirmando que o casamento incita o homem à tentação de dominar, sendo a mais universal e irresistível de todas as ações, e que é insuficiente ao esposo ser aprovado, admirado, aconselhar e guiar, pois é necessário, além disso, que ele ordene e represente o papel de soberano.

Outra forma de dominação presente no conto é quando o marido não retorna a casa à noite depois de ir a uma festa, deixando sua esposa e filho. Além disso, em nenhum momento do conto, percebe-se que Eufrásia sai de casa, acompanhada ou não de seu marido.

Sentindo-se solitária e desprotegida, Eufrásia apega-se à alegria, “materializada” na existência de seu filho que dorme ao seu lado e no conforto que sente ao suscitar lembranças, momentos em que convivia com seus pais, que via os canaviais ondulando e sentia o cheiro da rapadura.

A casa em que Eufrásia e sua família moram é um local impróprio à sua liberdade de expressão de pensamento e de convivência,

apesar de ser um meio que justifica o pertencimento deles ao mundo. Foi herdada pela família Meneses, sendo agora propriedade do seu marido. Eufrásia a descreve de modo a depreender que é um local opressor:

É imensa, caiada de branco, com portas e janelas ocupando o cansaço de um dia em abri-las e fechá-las. [...] Ela julga e condena os nossos atos, pela antiga moral de seus senhores, de quem meu marido é herdeiro. Assim, se penso no casual nome de outro, o estrangeiro que me olhou com mansidão, ela me escuta pensar e depois, nos meus sonhos, grita-me com todas as suas vozes (BRITO, 2005, 18).

No primeiro período, as portas e janelas que são abertas e fechadas foram empregadas num sentido metafórico, pois o conto em geral não remete à ideia de a casa ser bem visitada. Desse modo, como afirma Pinheiro (2006), as portas e janelas fechadas significam repressão e, assim, a casa é a incorporação da repressão e da busca de liberdade. Essa busca de liberdade se manifesta quando há possibilidade de se deixarem abertas as portas e janelas; Eufrásia está cansada de um dia abri-las e fechá-las, de estar entre a busca de sua liberdade e a repressão e opressão vividas em sua vida conjugal.

Ainda, a liberdade que Eufrásia deseja pode ser indicada pela presença de um homem, um estrangeiro, como menciona. Esse a olha com mansidão e ternura, e assim age contrariamente à conduta de seu marido.

De acordo com Beauvoir (1967), a atitude de Eufrásia é justificável quando o casamento, frustrando a mulher de toda satisfação erótica, recusando-lhe a liberdade e a singularidade de seus sentimentos, a conduz, através de uma dialética necessária e irônica, ao adultério.

A existência do estrangeiro é perceptível ao longo do conto. É também em outras passagens:

Um vaqueiro passa. Um galho de aroeira rasgou-lhe o couro do gibão e do braço. Vai à procura de mastruço para acalmar a ferida. A fome enerva o gado e os homens não conseguiram juntar os garrotes e os touros. Ouço-o dizer que o meu marido está nervoso e ameaçou de morte um chamado João Menandro⁷, o de outras paragens. Desentenderam-se. Meu marido, afeito ao mando, quer passar por cima de quem lhe esbarra na frente. Ou terá pressentido o que nenhum gesto meu jamais revelou? (BRITO, 2005, 20-21).

⁶ Escritora, filósofa existencialista e feminista francesa; compôs a obra *O segundo sexo* numa época em que o movimento feminista estava em voga, fazendo uma profunda análise sobre o papel das mulheres na sociedade.

⁷ Grifo nosso.

O gesto não revelado que Eufrásia menciona é o pensamento dela a respeito do homem estrangeiro. E ainda:

O homem me oferece a companhia de uma filha sua e eu agradeço. Diz-me que a briga entre meu marido e **o que veio de longe**⁸ deixou no ar uma sentença de morte (BRITO, 2005, 22-23).

Observe que o marido realiza duas ameaças de morte, deduzindo se tratar da mesma pessoa. Além disso, o homem intitulado “O que veio de longe” remete à ideia de uma pessoa que veio de outra região, um **estrangeiro**, por exemplo.

Devido ao seu profundo sofrimento, Eufrásia sente-se incerta se realmente existe alguém que pode mudar sua realidade conjugal, e então faz indagações à si mesma:

João Menandro é um nome que se confunde com o meu sonho. Haverá mesmo, lá fora na noite, alguém que me aguarda, ou o meu desejo inventou esse ser? (BRITO, 2005, 23).

Inclusive isso acontece no primeiro parágrafo do conto, deixando quase imperceptível a existência do outro:

- Sentada estou. É aqui que me vêem todas as tardes e me imaginam a esperar a noite. O que mais esperaria além da passagem da claridade? A hora em que me trancarei no meu quarto à espreita de um visitante que rondará a casa e que nem sei se é real ou se urdido pela minha fatigada solidão? Meu marido é incerto no vir, e todos o sabem (BRITO, 2005, 17-18).

Eufrásia, ao longo do conto, transmite pistas que direcionam a um sentimento secreto e à pretensão de realizar algo iminente e decisivo para sua vida, indicados pelas suas indagações e presentes em:

Apesar dos anos passados, vêem-me como estrangeira. É difícil o caminho que leva aos seus corações. Gostarão de mim, tão silenciosa e distante? Suspeitarão dos meus ocultos sentimentos? (BRITO, 2005, 21).

E em:

Às vezes, quando não quero sonhar, penso em nomes de

pássaros, retardando a hora em que terei de me trancar a ferrolhos. Procuro esquecer um tropel que ronda a minha janela, todas as noites em que me deito só. É a hora de decidir? [...] Dominada pelo cansaço, adio mais uma vez a minha escolha (BRITO, 2005, 22).

Dominada possivelmente pelo mesmo cansaço mencionado antes, ela hesita em sua escolha. Até que posteriormente decide agir, no último parágrafo:

A noite interminável me cansa e penso em apressar o desfecho de tudo. Não há tempo para contemplar passiva o mundo morrendo em volta. A mão se endurece ao toque da lâmina que o travesseiro esconde. Meu marido retornará sonolento. O outro virá até minha janela. Eu me olharei num espelho. Chegará sim, a madrugada. Aquela que poderá ser a última, ou a primeira (BRITO, 2005, 23).

Finalmente aqui, como se pode perceber, Eufrásia decide tomar uma atitude definitiva ao seu sofrimento: cometendo homicídio contra seu marido, em busca de sua liberdade com João Menandro – ou o “estrangeiro” ou “o que veio de longe”. E subtendido fica claro que a última madrugada será aquela em que, como resultado da decisão, ela ou seu marido terão um destino trágico, e a primeira será a que ela dará início a uma nova história na sua vida.

É importante ressaltar que os nomes “Eufrásia” e “João Menandro” não foram escolhidos aleatoriamente. Eufrásia é derivação do nome grego *Εὐφροσύνη* (*Euphrosyne*⁹ em inglês), a deusa da alegria na mitologia e “Menandro” foi autor grego da Comédia nova¹⁰, vindo de uma família abastada onde recebeu uma boa educação. Pode-se depreender então que, apesar de Eufrásia ter sido infeliz, ela pode mudar seu destino ao lado de Menandro, que pode lhe proporcionar novas perspectivas de vida.

Comparações entre as diferentes representações femininas

Realizando uma análise comparativa entre os contos, observa-se que a maioria das personagens, além de vivenciarem um desgaste conjugal, sofrem pela ausência de amor de seus

⁹ Filha de Zeus e irmã de Aglaia e de Thalia. Juntas compõem as deusas Graças. Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Charites>.

¹⁰ Seu tema são as relações humanas, como as intrigas amorosas. É mais realista e procura, utilizando uma linguagem comportada, estudar as emoções do ser humano. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/teatro-grego-diferencas-entre-comedia-e-tragedia.htm>.

⁸ Grifo nosso.

cônjuges, relembram momentos que outrora as fizeram felizes e inconformam-se de algum modo com seus cotidianos, e essa não conformidade está presente tanto em pensamento – como no caso de Marta – quanto nas diferentes atitudes tomadas pelas demais personagens: Leocádia por meio de sua suposta morte, Eufrásia por meio da tentativa de cometer homicídio contra seu marido, e a esposa anônima em “Um dia, afinal” que decide ir à procura de seu esposo com esperanças de um dia ver seu casamento reestabelecido.

As personagens femininas nos contos de Marina Colasanti de alguma forma acreditam na mudança de seus casamentos e desejam voltar a encontrar o marido com o qual casaram. Isso é presente quando a personagem do conto “Um dia, afinal”, decide sair em busca do seu esposo que outrora sentia desejos por ela, o que a distingue, por exemplo, da personagem Marta em “É a alma, não é?” que, diante de seu relacionamento estagnado, pensou por um determinado momento na possibilidade de mudança, mas não teve atitude de fazer algo para que isso se concretizasse.

A personagem de “Um dia, afinal” percebeu o comodismo conjugal em que estava e, saindo da cozinha – espaço determinado pela sociedade que considera, por meio de uma visão estereotipada, que esse é o lugar da mulher – decidiu agir, pois ficara acomodada por muito tempo. Ela não sabia ao menos como fazer e por onde começar, mas entendia a urgência de procurar o marido “perdido”:

Levantara-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, 62).

Quanto à Eufrásia, ela estava sem perspectivas assim como Marta, pois vivia em um casamento recordado pelas boas lembranças do passado com seu cônjuge. Da mesma forma como o sertão castigado e sofrido, está Eufrásia no íntimo de seu ser: “Mas o que me trará a noite além de um vento frio e de um silêncio fundo?” (BRITO, 2005, 18). Nesse sentido, analisa-se a semelhança entre Eufrásia e Marta, pois é possível destacar que ambas viviam um casamento de aparências, eram conformistas – apesar de insatisfeitas –, mas sem atitude de procurar pela essência perdida dos seus cônjuges, ou seja, pelo sentimento que as fizeram desejá-los e as fizeram casar com eles.

Percebem-se também alguns pontos em comum entre Eufrásia e Leocádia: além de serem personagens rurais com suas relações conjugais

vivenciadas no ambiente nordestino, ambas também têm personalidades afins, responsáveis pela tomada de atitude diante de seus relacionamentos, ou seja, ambas decidem adotar uma postura ousada e perigosa perante seu sofrimento, postura capaz de colocar em risco suas vidas, de evidenciar que em relação a seus casamentos não há uma alternativa otimista; assim, o único caminho para a eliminação de seus sofrimentos tem a morte como ponto-chave.

Contrapondo com o ponto de vista das personagens urbanas em “É a alma, não é?” e “Um dia, afinal”, apesar de verem com pessimismo suas vidas, a escolha de continuarem com o mesmo marido ainda é preferível, ou seja, ainda que seus casamentos estejam sob bases desestruturadas, é imprescindível que estejam juntos, mesmo que possivelmente por conveniência. Assim, o ímpeto ou não visualizado em suas escolhas tem como resultado a permanência da união conjugal, ainda que deficiente e sem possíveis expectativas.

Leocádia, ao contrário das personagens supracitadas, decide optar pela insubmissão. Ela se opõe ao marido em vários momentos e embora talvez não tenha sido a melhor saída a decisão que ela tomou, ao menos decidiu. Leocádia, nesse caso, se assemelha à esposa de “Um dia, afinal”, pois ambas decidiram fazer algo para a melhoria de seus casamentos.

Personagens como Eufrásia e a esposa anônima de “Um dia, afinal” se submetiam aos desejos de seus maridos, sem ao menos considerarem os seus próprios desejos, sendo tratadas simplesmente como meros objetos de prazer e nada mais.

Assim, conclui-se que nesses contos a representação da mulher é colocada em foco. Eufrásia Meneses, por exemplo, é a protagonista, narrando o conto em primeira pessoa e construindo seu próprio caminho dentro da obra literária. Por outro lado também, ela se mostra uma mulher presa como a libélula e como Marta em “É a alma, não é?”. Reflete-se então o espaço onde a mulher deve estar: construindo sua própria história ou presa em um relacionamento rotineiro? Em contos como o de Colasanti e de Brito, a figura masculina não é mais determinante, pois a figura feminina tomou destaque ao descrever as histórias contadas e ao ser descrita sob a percepção de um homem.

Conclusão

Percebe-se uma mudança significativa na representação do feminino na sociedade, no campo da pesquisa e na literatura. A agregação de valores das mulheres tem sido observada tanto em obras femininas quanto nas masculinas. A preocupação em analisar a representação das personagens femininas deu início aos contos estudados, os quais representam

significativamente a figura da mulher na sociedade e principalmente dentro do lar, exercendo seus papéis de esposa, mãe e dona de casa.

Colasanti e Brito propuseram ao leitor situações conjugais semelhantes, mas com atitudes femininas diferenciadas. Ambos destacam o amor como uma constituição da identidade da mulher, embora os matrimônios estivessem desgastados e secos como o sertão dos contos de Brito. Nos quatro contos, os relacionamentos desestruturados com algum fragmento de esperança moldaram as personalidades femininas e trouxeram a elas atitudes diante de seus casamentos. O amor abordado pelos autores representava uma aliança na união conjugal, a qual não poderia se acabar – mediante os problemas – sem antes as esposas agirem para uma mudança.

Percebeu-se nos contos a dualidade entre a fragilidade da mulher em aceitar sua condição de vida e a versatilidade presente na força que ela pode ter se ela decidir ir atrás do que fora perdido. Apresentam uma enorme gama reflexiva e fazem alusão a realidades de mulheres que existem no Brasil e em todo o mundo. Ainda há muitas Martas caracterizadas por mulheres que estão presas em um âmbar e tentam sair de lá, mas pela indiferença do marido, não conseguem. Ainda há muitas Leocádias que se assemelham com as serpentes, tão traiçoeiras quanto e totalmente insubmissas, com opiniões próprias e que apreciam novelas. Ainda há muitas Eufrásias que levam uma vida medíocre pensando principalmente em seus filhos e esquecendo de si mesmas. E, por fim, pela evolução do papel feminino na sociedade e na literatura, há algumas mulheres como a personagem anônima de “Um dia, afinal” que, contidas em uma vida de conformismo e comodismo, atendendo às exigências e anseios do esposo, resolvem um dia levantar-se, fortalecer-se e ir em busca do que almeja.

Agradecimentos

Agradecemos a Deus pela bênção de nos conceder condições de concretizar esse artigo e de seguir em nossa caminhada acadêmica. Agradecemos também aos nossos professores, em especial à orientadora Daniela Bordalo e ao professor Rogério Canedo, que nos transmitiram com afinco e dedicação o conhecimento necessário e essencial para a realização do presente artigo.

Referências:

- 1 - ANDRÉ, S. **O que quer uma mulher?**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- 2 - BEAUVOIR, Simone de. *In: Nova Enciclopédia de Biografias*. Rio de Janeiro: Planalto Editorial, 1980. v. 1. p. 120.
- 3 - _____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- 4 - BESNOSIK, Raquel Lima. **O amor e a feminilidade nos contos de Marina Colasanti**. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/CILLIJ/do-texto-ao-leitor/O_AMOR_E_A_FEMINILIDADE_NOS_CONTOS_D_E_MARINA_COLASANTI_OK.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2014.
- 5 - BETZ, Paul Louis. Observações críticas a respeito da natureza, função e significado da história da Literatura Comparada. *In: CARVALHAL, Tânia F.; COUTINHO, Eduardo F. Literatura Comparada – Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- 6 - BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silvano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004. p. 14.
- 7 - BRITO, Ronaldo Correia de. **Cântico para um mundo em dissolução**: depoimento. [9 de maio de 2005]. Fortaleza - CE: *Jornal O Povo*. Entrevista concedida a Eleuda de Carvalho. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ecarvalho2.html>>. Acesso em: 16 nov. 2014.
- 8 - _____. **Livro dos Homens**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- 9 - _____. **Paio Literário na VIII Bienal do Livro**: depoimento. [23 de setembro de 2011]. *Jornal Rascunho – Gazeta do Povo*. Entrevista concedida a Rogério Pereira. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/ronaldo-correia-de-brito/>>. Acesso em: 16 nov. 2014.
- 10 - _____. **Ronaldo Correia de Brito e o sertão entre o universo masculino e feminino**: depoimento. [17 de junho de 2010]. *Saraivaconteúdo*. Entrevista concedida a Bruno Dorigatti. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Videos/Post/43181>>. Acesso em: 16 nov. 2014.
- 11 - CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- 12 - CANEDO, Rogério. **Análise do conto de Clarice Lispector**: Os laços de família. Letras, 11 out. 2013. Notas de Aula. Texto Oral.
- 13 - COLASANTI, Marina. **Crônica 1**. *In: COLASANTI, Marina. Eu Sozinha*. Rio de Janeiro: Record, 1968.
- 14 - _____. **Longe como o meu querer**. São Paulo: Ativa, 1997.
- 15 - _____. **Marina manda lembranças**: Biografia. Disponível em: <<http://www.marinacolasanti.com/p/biografia.html>>. Acesso em: 14 nov. 2014.
- 16 - _____. **O leopardo é um animal delicado**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- 17 - COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Petrópolis - RJ: Vozes, 2008.
- 18 - CRAVO, V. L. Z. **A Influência da Mulher na Independência**. Boletim do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense, v. 18, 1973, p. 9-17.
- 19 - FERREIRA, Aurélio. **O minidicionário da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 530.
- 20 - GASPARI, Leni Trentim. **Educação e Memória**: Imagens Femininas nas “Gêmeas do Iguaçu” nos anos 40 e 50. (Dissertação de Mestrado em Educação) Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2003.
- 21 - GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 2006.

- 22 - LUCKESI, Cipriano. **Como os traumas psicológicos anunciam sua própria existência?** Disponível em: <<http://www.curandocriancaferida.com.br/index.php/fale-conosco/artigos/25-semiologia-do-trauma>>. Acesso em: 22 nov. 2014
- 23 - MALUF, Adriana Caldas do Rego Freitas Dabus. **Direito das Famílias: Amor e Bioética**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- 24 - PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- 25 - PINHEIRO, Clemilton Lopes. **Ensaio sobre língua e literatura**. Maceió: EDUFAL, 2006.
- 26 - PORTELLA, Eduardo e outros. **Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, 1979, p. 93-95.
- 27 - PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Tradução: Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Vega, 2001.
- 28 - RODRIGUES, Francielle; HECK, Paula N.; MORAES, Priscila P. **Método Comparativo**. Centro de Ensino Superior Almeida Rodrigues. Far - Faculdade Almeida Rodrigues. Rio Verde, 2012. Disponível em: <<http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/M%C3%A9todo-Comparativo/393813.html>>. Acesso em: 15 nov. 2014.
- 29 - ROGEL, S. (Org.). **Manual de Teoria Literária**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 64-84.
- 30 - SILVA, Vera Maria Tietzmann. **[Breve biografia de Marina Colasanti]**. Apresentação à escritora Marina Colasanti que ministrou a palestra “Como se fosse um cavalo”, proferida no 2º Salão do Livro Infantil e Juvenil. Goiás, 10 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://www.marinacolasanti.com/p/biografia.html>>. Acesso em: 14 nov. 2014.
- 31 - SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- 32 - TERRA, Ernani; NICOLA, José de. **Curso Prático de Língua, Literatura e Redação**. São Paulo: Scipione, 1997.
- 33 - TEXTE, Joseph. Os Estudos de Literatura Comparada no Estrangeiro e na França. In: CARVALHAL, Tânia F.; COUTINHO, Eduardo F. **Literatura Comparada – Textos Fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.