

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

DAIANE ALVES DA SILVA



**O CORPO FEMININO SOB ESCRUTÍNIO:
NARRADORAS EM CONTOS DE MÁRCIA DENSER**

UBERLÂNDIA-MG
2025

DAIANE ALVES DA SILVA

**O CORPO FEMININO SOB ESCRUTÍNIO: NARRADORAS
EM CONTOS DE MÁRCIA DENSER**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) como requisito para obtenção do título de doutora em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Teoria e Crítica

Orientador: Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo

UBERLÂNDIA-MG
2025

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586 Silva, Daiane Alves da, 1986-
2025 O CORPO FEMININO SOB ESCRUTÍNIO: [recurso eletrônico] :
NARRADORAS EM CONTOS DE MÁRCIA DENSE / Daiane Alves da
Silva. - 2025.

Orientador: Fábio Figueiredo Camargo.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-
graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2025.616>

Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Camargo, Fábio Figueiredo ,1971-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	19 de setembro de 2025	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:45
Matrícula do Discente:	12113TLT006				
Nome do Discente:	Daiane Alves da Silva				
Título do Trabalho:	O corpo feminino sob escrutínio: narradoras em contos de Márcia Denser				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 4: Literatura, Movimentos Sociais e Revisões do Cânone				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O demônio da carne - Escritores homossexuais e catolicismo no Brasil				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos professores doutores: Fábio Figueiredo Camargo da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata; Marta Maria Bastos da Secretaria Municipal de Educação de Pires do Rio - GO; Luciana Borges da Universidade Federal de Catalão / UFCAT; Maria Imaculada Cavalcante da Universidade Federal de Goiás / UFG; Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo, apresentou a comissão examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela banca examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fabio Figueiredo Camargo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 19/09/2025, às 17:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Daiane Alves da Silva, Usuário Externo**, em 19/09/2025, às 17:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marta Maria Bastos, Usuário Externo**, em 19/09/2025, às 17:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **LUCIANA BORGES, Usuário Externo**, em 20/09/2025, às 00:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Imaculada Cavalcante, Usuário Externo**, em 20/09/2025, às 16:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 22/09/2025, às 10:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **6694321** e o código CRC **693EB79E**.

AGRADECIMENTOS

Este é meu sonho tornado realidade, o sonho de ser doutora materializado através de minha jornada como um ser improvável: uma mulher, parda, pobre, casada, mãe de dois filhos e esperando um terceiro, filha de pais analfabetos que, mesmo sem conhecer as letras, souberam plantar em meu coração as sementes da esperança. Eu e minha irmã buscamos no estudo uma outra história para nossas vidas, escrevendo com tinta de determinação um destino diferente daquele que parecia estar predeterminado. Como estudante de escola pública, carrego em mim a certeza inabalável de que a educação é a mais poderosa forma de transformação, capaz de romper ciclos e construir pontes entre o que somos e o que sonhamos ser.

Agradeço a Deus, meu porto seguro nas tempestades da vida, por ter me amparado nos momentos de maior fragilidade, por ser a luz que me guiou quando tudo parecia escuridão, e por me conceder força e sabedoria para vencer mais essa etapa de minha jornada. Sem Sua presença constante, nada disso seria possível, pois foi Ele quem teceu os fios do destino que me trouxeram até aqui.

Aos meus pais, Benedito Alves Rosa e Virma Silverio da Silva, meu eterno agradecimento. Vocês são as raízes que me sustentam e a fonte inesgotável de amor que me nutre. Mesmo sem dominarem as letras, vocês me ensinaram as mais importantes lições da vida através de seus exemplos de dignidade, trabalho e perseverança. Pelo incentivo e força, por acreditarem em mim mesmo quando eu mesma duvidava, isso me fortaleceu a fazer o melhor de mim. São os alicerces de quem me tornei.

Ao meu querido esposo, Leandro Rodrigues da Silva Souza, companheiro de todas as horas, pelo carinho que aquece minha alma, pelo incentivo que renova minhas esperanças, pela paciência infinita e pela ajuda nos momentos de inquietação e cansaço. Você é meu refúgio e minha fortaleza, aquele que segurou minhas mãos quando o caminho parecia íngreme demais.

À minha irmã, companheira de sonhos e de lutas, pelo orgulho que demonstra, pela confiança que deposita em mim e pela presença constante que ilumina minha vida. Juntas, decidimos reescrever nossa história familiar, transformando a ausência de letras de nossos pais em abundância de conhecimento para nossos filhos. Você é parte de minha história e de meus sonhos.

Aos meus filhos, Matheus Rodrigues Alves de Souza e Miguel Rodrigues Alves de Souza, e ao pequeno ser que está sendo gerado, vocês são a razão de minha existência e a força que me impulsiona a sempre seguir em frente. Com vocês, aprendo diariamente o verdadeiro significado do amor incondicional. Que este título seja para vocês um exemplo de que não há sonho grande demais quando se tem determinação.

Às minhas amigas Marcia Pereira dos Santos, Marta Pereira Bastos e Maria Imaculada Cavalcante, pelo incentivo carinhoso para participar do processo seletivo do Doutorado. Vocês

acreditaram em mim quando eu mesma hesitava, lembrando-me de que a coragem não é a ausência do medo, mas a decisão de seguir em frente apesar dele. À Suzana Maria Loures de Oliveira Marcionílio, companheira de jornada que o trabalho trouxe e o coração acolheu. Em você descobri que os encontros profissionais podem se desdobrar em afetos duradouros, que a convivência pode tecer laços de admiração profunda, e que há pessoas que se tornam referências não apenas pelo que fazem, mas pelo que são.

À minha colega de doutorado Célia Davi de Assunção e Francisco de Assis Ferreira Melo, pelo companheirismo que suavizou a jornada. Agradeço pelo carinho e atenção durante nossa caminhada acadêmica, tornando os dias mais leves e os desafios mais suportáveis.

Aos professores doutores, membros da banca, Kenia Maria de Almeida Pereira (UFU), Luciana Borges (UFCAT), Marta Maria Bastos (SME - Pires do Rio-Go), Maria Imaculada Cavalcante (UFCAT) pelas suas valiosas contribuições neste trabalho, com sugestões e críticas que lapidaram este texto como um ourives lapida uma pedra preciosa, contribuindo para meu aprimoramento como pesquisadora e amadurecimento como pessoa.

À Universidade Federal de Goiás - Regional Catalão, instituição que acolheu meus primeiros passos acadêmicos e que representa para mim a prova viva de que a educação pública de qualidade é possível e transformadora. À Universidade Federal de Uberlândia – Campus Santa Mônica, por conceder-me a oportunidade de participar do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Nível de Doutorado, abrindo-me as portas para um mundo de descobertas e permitindo que uma filha da escola pública alcançasse os mais altos níveis da educação formal.

Ao Professor Doutor Fábio Figueiredo Camargo, pela orientação precisa e dedicada, pela paciência infinita, pelas falas cirúrgicas que contribuíram decisivamente para o avanço na pesquisa, mas sobretudo pela gentileza e humanidade a mim dispensadas. Suas palavras foram como sementes que germinaram em conhecimento, e sua confiança em meu potencial me fortaleceu nos momentos de dúvida.

Enfim, a todos que colaboraram para esta pesquisa direta e indiretamente, cada um contribuindo com um fio no tear de minha formação. Preciso ajoelhar e agradecer a Deus por ter colocado pessoas tão maravilhosas em minha vida, verdadeiros anjos terrestres que me acompanharam nesta trajetória. Agradeço a todos que acreditaram em mim e em minha capacidade, pois foram vocês que me ensinaram que os sonhos, quando compartilhados, tornam-se realidade.

Este título não é apenas meu, mas de todas as mulheres que, como eu, ousaram sonhar além das circunstâncias. É um grito silencioso de que é possível, sim, transformar obstáculos em degraus e fazer do improvável uma bela realidade.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar a representação do corpo feminino na contística de Márcia Denser, explicitando a construção das narradoras e as relações que se estabelecem entre corpo e linguagem na ficção da autora. Nessa conjuntura, destacam-se nesta pesquisa os contos que compõem o *corpus* deste trabalho: “Relatório Final”, “Gladiador”, presentes em **Diana Caçadora**, publicada originalmente em 1986, além dos contos “Latin Over” e “Luz Vermelha” que faz parte da coletânea da obra **Tango Fantasma**, publicado originalmente em 1976, e, por fim, os contos “O último Tango em Jacobina”, que integra a obra *Toda Prosa II: contos escolhidos* (2008). A análise literária está ancorada em teorias de gênero e estudos feministas, com base em autores como Judith Butler (2018), Teresa de Lauretis (1987), Michel Foucault (2013; 2019) e Elizabeth Grosz (2000). Também são incorporadas contribuições sobre escrita feminina, de Hélène Cixous (2002), Michele Perrot (2019), Elódia Xavier (2021) e Nelly Novaes Coelho (1991), e sobre a teoria narrativa a partir de Gilda Neves Bittencourt (1999), Norman Friedman (2002) e à luz dos conceitos de escopofilia e *male gaze*, propostos por Laura Mulvey (1975), examinamos o olhar autorreflexivo das protagonistas sobre seus próprios corpos, o qual materializa tanto o processo de construção identitária quanto a aspiração de subverter os significados historicamente impostos pelo olhar masculino hegemônico. As perguntas que norteiam a pesquisa são: como os modos de narrar influenciam a representação do corpo e da sexualidade feminina? Como essas narradoras se veem e são vistas dentro da cultura patriarcal? Os resultados indicam que as narradoras-personagens subvertem visões tradicionais da mulher, transformando o corpo e a sexualidade em instrumentos de poder simbólico e reflexão crítica. Conclui-se que a escrita de Denser reafirma a importância de abordar as experiências femininas sob o ponto de vista das mulheres, contribuindo para desconstruir paradigmas culturais e valorizar narrativas voltadas à emancipação feminina. A pesquisa reforça a relevância da articulação entre corpo, linguagem e foco narrativo como via de ampliação do debate sobre gênero, poder e representação na literatura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo; Mulher; Narradoras; Foco Narrativo; Revisões do cânone.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze the representation of the female body in Márcia Denser's short story collection, elucidating the construction of narrators and the relationships established between body and language in the author's fiction. In this context, this research highlights the short stories that comprise the corpus of this work: "Relatório Final" (Final Report), "Gladiador" (Gladiator), present in Diana Caçadora (Diana the Hunter), originally published in 1986, in addition to the short stories "Latin Over" and "Luz Vermelha" (Red Light) which are part of the short story collection Tango Fantasma (Phantom Tango), originally published in 1976, and finally, the short story "O último Tango em Jacobina" (The Last Tango in Jacobina), which is part of the work Toda Prosa II: contos escolhidos (All Prose II: Selected Stories) (2008). The literary analysis is anchored in gender theories and feminist studies, based on authors such as Judith Butler (2018), Teresa de Lauretis (1987), Michel Foucault (2013; 2019), and Elizabeth Grosz (2000). Contributions on feminine writing are also incorporated, from Hélène Cixous (2002), Michele Perrot (2019), Elódia Xavier (2021), and Nelly Novaes Coelho (1991), and on narrative theory from Gilda Neves Bittencourt (1999), Norman Friedman (2002) and in light of the concepts of scopophilia and male gaze proposed by Laura Mulvey (1975), we examine the self-reflexive gaze that the protagonists direct toward their own bodies, which materializes both the process of identity construction and the aspiration to subvert the meanings historically imposed by the hegemonic male gaze. The questions that guide the research are: how do narrative modes influence the representation of the female body and sexuality? How do these narrators see themselves and are seen within patriarchal culture? The results indicate that the narrator-characters subvert traditional views of women, transforming the body and sexuality into instruments of symbolic power and critical reflection. It is concluded that Denser's writing reaffirms the importance of addressing feminine experiences from women's perspectives, contributing to deconstructing cultural paradigms and valuing narratives aimed at feminine emancipation. The research reinforces the relevance of the articulation between body, language, and narrative focus as a way to expand the debate on gender, power, and representation in contemporary literature. This translation maintains the academic tone and specialized terminology while making it accessible to English-speaking readers. The abstract effectively captures your research's focus on how Márcia Denser's female narrators challenge traditional representations of women through their embodied narratives and subversive storytelling techniques.

KEYWORDS: *Body; Woman; Narrators; Narrative Focus; Canon Revisions.*

LISTA DE SIGLAS

PPGELIT – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

UFG – Universidade Federal de Goiás

UFU – Universidade Federal de Uberlândia

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Fotos de Márcia Denser	51
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Capítulo 1 - O CORPO EM ESCRUTÍNIO	30
1.1 Conceitos sobre o corpo.....	30
1.2 O Corpo Feminino sob Escrutínio	39
Capítulo 2 - MÁRCIA DENSER: ESCRITA SOBRE O CORPO	68
Capítulo 3 - CONSTRUÇÃO DAS NARRADORAS E O FOCO NARRATIVO	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
REFERÊNCIAS	145

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é a continuidade do trabalho de investigação iniciado durante o mestrado, o qual buscou observar as relações que se estabelecem entre o erotismo e a afirmação da identidade da mulher na obra de Márcia Denser. A pesquisa de mestrado sobre Márcia Denser, realizada na Universidade Federal de Goiás – Regional Catalão, e intitulada “A ficção erótica de Márcia Denser: afirmação identitária da mulher em *Diana Caçadora* (1986)”, foi defendida em janeiro de 2014.

A pesquisa teve como *corpus* os contos de **Diana Caçadora**, demonstrando que a narrativa erótica de Márcia Denser estabelece um diálogo entre a sexualidade e o desejo de reconstrução da identidade feminina, pois observamos que este diálogo é uma fonte de conhecimento transformadora: ele marca a caminhada da personagem Diana Marini em busca da satisfação sexual e da (re)afirmação identitária. Essa pesquisa foi orientada pela professora doutora Luciana Borges.

Durante esse período, e em seguida à realização da pesquisa de mestrado, notamos o quanto a ficção literária de Márcia Denser oferece material a ser pesquisado. Nesse sentido, o desejo de aprofundar e dar continuidade à pesquisa a respeito das obras ficcionais de Márcia Denser se estendeu ao doutorado, a fim de refletir sobre a representação do corpo feminino em sua narrativa, além de discutir os processos de construção das narradoras mulheres. Essa continuidade na investigação das obras de Márcia Denser possibilita expandir as reflexões sobre a representação do corpo feminino, tanto na construção das narradoras-personagens quanto na linguagem das narradoras em suas narrativas.

Nesse sentido, destacar a escrita da autora Márcia Denser, trazendo-a para o centro deste estudo, significa reconhecer uma das vozes mais potentes, provocativas e transgressoras da literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres. Nascida em São Paulo, em 1949, Denser inscreveu sua escrita nas margens da tradição e, ao mesmo tempo, no cerne das tensões sociais e subjetivas vividas pelas mulheres urbanas, especialmente no ambiente noturno e erotizado da capital paulista. Escritora, jornalista e editora, sua trajetória artística atravessa os anos 1970 e 1980 com intensidade e audácia, desafiando os padrões de representação do corpo e da sexualidade feminina historicamente construídos por uma literatura majoritariamente masculina.

Sua escrita marca a literatura e sua figura pública polêmica e militante. A escritora tematiza o feminino; além disso, ela performa na linguagem, transformando-a em pulsão narrativa, em resistência estética, em matéria de confronto com os discursos patriarcais que domesticavam o

desejo e invisibilizavam a subjetividade das mulheres. Nesse sentido, pode-se dizer que sua literatura marca uma nova possibilidade de enunciação feminina, na qual o erotismo, o prazer, a violência e a autonomia não são temas, mas forças que estruturam a forma mesma da narrativa.

Moradora de São Paulo e frequentadora assídua das noites da cidade, boêmia, marginal, cosmopolita, Márcia Denser foi uma conhecedora dos espaços sociais e simbólicos da mulher urbana. Sua escrita explora, em um contexto social de desigualdade, a opressão e o silenciamento do protagonismo feminino. Ao buscar tal liberdade dos corpos das mulheres, Denser narra, por meio da palavra, os aprisionamentos do feminino, sejam eles simbólicos, afetivos ou institucionais e, ao mesmo tempo, coloca no centro do discurso os limites do possível para uma personagem mulher na literatura brasileira. Cabe registrar que, em 2025, a literatura brasileira perde uma de suas vozes mais transgressoras. O falecimento de Márcia Denser marca o fim de uma vida dedicada a desafiar convenções, mas sua obra permanece viva, pulsante, convocando leitoras e leitores a repensarem os lugares do feminino na literatura e na sociedade.

Como observa Elódia Xavier (2007, p. 15), a autora foi responsável por “escancarar a sexualidade feminina, reapropriando-se de um discurso antes monopolizado por vozes masculinas”. Essa reapropriação é um marco, não apenas no conteúdo das narrativas, mas também na forma como a linguagem é utilizada: fragmentária, pulsante, intensamente subjetiva. Nessa direção, Nelly Novaes Coelho (1991, p. 212) afirma que o erotismo em Denser “não é gratuito ou provocador, mas uma arma simbólica contra a repressão do feminino e um modo de reinscrever o desejo na escrita literária”.

Sua estreia com *Tango Fantasma* (1976) e, posteriormente, a publicação de *Diana Caçadora* (1986), consolidaram-na como pioneira de uma literatura erótica e feminista, que transgride não apenas tabus sexuais, mas também estruturas narrativas tradicionais. As personagens de Denser, quase sempre mulheres narradoras, falam de si sem pudores, colocando o corpo e o desejo em primeiro plano, como instrumentos de poder e autoconhecimento. Nesse processo, a linguagem se torna não apenas meio, mas também território de confronto, ou seja, um espaço de disputa simbólica onde o feminino se inscreve e ressignifica. Assim, a escrita de Denser assume um gesto duplo: de denúncia e de invenção expõe as violências simbólicas que afetam as mulheres, ao mesmo tempo que constrói novas formas de representar o corpo, o desejo e a subjetividade feminina.

Reconhecer, portanto, a importância de Márcia Denser não é apenas situar sua obra no campo literário, mas compreender como ela se insere em um movimento de emancipação discursiva das mulheres. Sua literatura erótica, crítica, densa e brutalmente honesta continua a ecoar como um marco fundamental para os estudos de gênero, para a crítica literária e, sobretudo,

para todas as escritas que ousam desafiar o silêncio.

Assim, a produção literária de Márcia Denser destaca o protagonismo das narradoras-personagens femininas em suas narrativas. Longe de figurarem como coadjuvantes, essas mulheres ocupam o centro da cena ficcional, conduzindo a trama com suas vozes, corpos e desejos. Esse elemento recorrente na obra de Denser está diretamente vinculado à experiência histórica e subjetiva da autora, que produziu sua literatura em meio ao intenso clima político-cultural da emergência do feminismo nas décadas de 1970 e 1980. Não se trata apenas de criar personagens-narradoras femininas, mas de construir representações que tensionam padrões, desestabilizam convenções e afirmam outras formas de existência. Como mulher, escritora e militante do seu tempo, Denser faz da literatura um espaço de insurgência, onde o corpo feminino não é silenciado ou idealizado, mas, ao contrário, exibido, erotizado, ferido, liberto — um corpo que narra e performa sua própria história, desafiando as fronteiras impostas pelo discurso patriarcal. Nesse contexto, a especificidade do feminino em sua obra não se resume a uma identidade, mas emerge como um campo de disputas simbólicas e políticas.

Esse enfoque ressalta como a escrita literária de mulheres dialoga com conceitos históricos e culturais, contribuindo para a compreensão do corpo não apenas como um elemento biológico, mas como uma construção social e histórica moldada por distintos contextos.

Dessa forma, podemos apreender que o corpo é uma construção histórica e cultural, o que significa que a compreensão do corpo humano não é universal nem imutável, mas construída em distintos contextos históricos e sociais. Os conceitos sobre o corpo se modificam e evoluem ao longo do tempo, variando entre diferentes costumes.

Mary Del Priore nos convida a reconhecer a complexidade e a continuidade das percepções sobre o corpo e a sexualidade ao longo da história. Ao explorar a evolução histórica do corpo, a autora esclarece como diferentes culturas conceituaram temas relacionados ao corpo. Na Mesopotâmia, segundo a autora, textos revelam metáforas para o orgasmo, indicando uma compreensão sofisticada da sexualidade, “revelando como se ‘acordavam os corações’ (metáfora transparente para o orgasmo), entre assírios e babilônios” (Priore, 1995, p. 12). Já na Roma Antiga, a análise da moralidade no casamento sugere paralelos entre os valores pagãos e cristãos, desafiando a ideia de uma ruptura drástica entre essas eras em termos de ética sexual; assim, “o casamento avançou a hipótese de que a moral do paganismo não seja muito diferente da moral do cristianismo” (Priore, 1995, p. 12).

Nesse sentido, é importante perceber que o cristianismo dos primeiros séculos introduziu uma nova compreensão do desejo e do corpo, considerando-os como carnes caídas e derrotadas. Essa visão foi influenciada pelas narrativas bíblicas, especialmente as de Adão e Eva, promovendo

ideais de ascese representados por Cristo e Maria. Conforme destaca Mary Del Priore (1995, p. 12), “Peter Brown (1988) abordou as práticas e doutrinas de renúncia ao sexo, a continência, a virgindade, o celibato – que se desenvolveram nos círculos cristãos do século I d.C.” Assim, a recusa do corpo e do prazer na sociedade ocidental, como uma extensão dessas doutrinas, aponta para uma justificativa fundamentada na teologia cristã e na interpretação do pecado original.

Essa recusa do corpo e do prazer na sociedade ocidental reverbera na construção de discursos normativos sobre o corpo feminino; como aponta Mary Del Priore (1995, p. 12), Jacques Le Goff demonstra que a tradição repressora não apenas estruturou valores sociais, mas também atravessou a literatura, impondo limites às representações do corpo e da sexualidade feminina.

Em relação aos “pecados da carne”, na Idade Média evidencia-se um período de intensa vigilância moral e espiritual. Através de definições precisas, sanções e proibições, a sociedade medieval buscava controlar e reprimir as expressões do corpo como seus desejos e da sexualidade, promovendo um modelo ascético de vida.

Assim, a “Idade Média perseguiu de forma muito objetiva os pecados da carne, encerrando-os numa rede cada vez mais apertada de definições, sanções e interditos. [...] Desprezo do mundo, humilhação da carne, o modelo ascético pesou fortemente sobre a moral e as mentalidades no Ocidente” (Priore, 1995, p. 12). Por isso, é crucial revisitar a concepção de corpo no Ocidente, especialmente o ideal de corpo na Grécia Antiga, uma vez que nossa percepção do corpo está intrinsecamente ligada à idealização da forma física daquela época, quando era exaltado como objeto de admiração e, ao mesmo tempo, de preconceitos. Em narrativas como as de Márcia Denser, observa-se a subversão dessa normatividade, ao se expor o corpo feminino em sua materialidade e desejo, rompendo com a imposição histórica do silenciamento e da disciplina sobre o feminino.

Recorro à leitura de *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*, publicado em 2003 pelo autor Richard Sennett, que aborda o tema do corpo na perspectiva da arquitetura da cidade e na organização dos espaços urbanos, que refletem os valores políticos e sociais. Nesse contexto, o corpo masculino era um participante ativo na democracia e na dinâmica social ateniense, enquanto os corpos de escravos e de mulheres eram marginalizados e excluídos da política e da sociedade.

Nesse sentido, Sennett destaca a valorização do corpo masculino perfeito e a importância da nudez, ressaltando que, em uma sociedade que valoriza genericamente “o corpo”, há o risco de negligenciar as necessidades daqueles corpos que não se enquadram no paradigma estabelecido.

Assim, na sociedade grega, a nudez era um símbolo de distinção política entre superioridade e inferioridade. Segundo Sennett, os gregos valorizavam a nudez como uma

expressão de força e vitalidade, associando-a à capacidade de manter o equilíbrio térmico do corpo. Na visão grega, corpos quentes, capazes de absorver e manter calor, eram considerados mais fortes e ágeis, enquanto corpos frios eram vistos como inertes, delineando-se um critério de valorização física e social. Dessa forma, “à época de Péricles, o calor do corpo era a chave da fisiologia humana. Os seres capazes de absorver o calor e manter o seu próprio equilíbrio térmico não precisavam de roupas. Segundo os gregos, o corpo quente era mais forte, reativo e ágil do que um corpo frio e inerte” (SENNETT, 2003, p. 31).

O corpo se torna sinônimo de poder, constituindo um discurso que legitima a criação de regras de dominação e classifica o que é forte e o que é fraco, tomando como critério a capacidade do corpo de reter calor. Esse discurso estabelece uma forma de poder social sobre o corpo considerado mais fraco, que, assim, deve submeter-se ao mais forte. Dessa forma, a nudez do corpo masculino e jovem idealizado era um símbolo de poder público, força, equilíbrio e resistência, reforçando a distinção social. Esse ideal corporal continua influenciando a sociedade contemporânea, ajudando a determinar quem é considerado apto a ocupar espaços públicos, e relacionando as mulheres à fraqueza e à fragilidade. Esse entendimento legitimava práticas que restringiam a presença feminina no espaço público, relegando-as ao âmbito privado e doméstico.

Nessa perspectiva da temperatura corporal, é interessante observar que o calor do corpo, além de simbolizar força e determinar poder na sociedade, também influenciava a concepção, pois o calor do útero e do sêmen era considerado determinante para o sexo da criança. Segundo Sennett (2003, p. 38), “a origem dessa altivez estava no calor corporal que, segundo eles [os antigos gregos], antecedia ao próprio nascimento, determinando que fetos bem aquecidos no útero, desde o início da gravidez, deveriam tornar-se machos. De fetos carentes de aquecimento nasceriam fêmeas” (Sennett, 2003, p. 38). Assim, o corpo frio era associado à fêmea, relegada ao desprestígio social antes mesmo de nascer, enquanto o macho, considerado um corpo quente ou com maior capacidade de reter calor, era identificado como o detentor do poder social.

Essa dinâmica entre corpos quentes e frios refletia o controle exercido sobre os corpos de escravos e mulheres, nos quais o calor ou a ausência dele simbolizava hierarquias sociais e relações de poder, uma vez que “a fêmea, fria, passiva e frágil, e o macho, quente, forte e participante” (SENNETT, 2003, p. 40), mostravam uma relação de superioridade do masculino sobre o feminino, embora ambos pertencessem à mesma matéria. Isso, inclusive, era uma explicação sustentada pela medicina, visto que “durante a maior parte da história do Ocidente, a medicina discorreu sobre ‘o corpo’ — um corpo, cuja fisiologia alternava-se de muito frio a muito quente, de muito feminino a muito macho” (Sennett, 2003, p. 39).

Observamos, aqui, os significados históricos e ideológicos que permeiam a construção dos

corpos feminino e masculino na sociedade, com destaque para o conceito de “corpo político” no contexto ocidental. Esse conceito associa o corpo à fonte de poder, controle e representação social, evidenciando como as normas culturais delimitam papéis e comportamentos, além de justificar exclusões sociais.

É importante destacar outro fator histórico-cultural que sustenta a justificativa da superioridade masculina: a concepção filosófica reducionista que fragmenta o corpo humano no binômio mente e corpo, ignorando sua interação intrínseca e desconsiderando a construção social.

Acerca desse ponto, destaca-se o pensamento de Elódia Xavier (2021, p. 15): “as conceituações do corpo através da história da humanidade nos revelam características importantes do pensamento filosófico, que sempre privilegiou a mente em detrimento do corpo”. Tal abordagem contribuiu para a propagação do discurso opressor contra as mulheres, visto que o corpo era associado às mulheres (por darem à luz) e a mente, aos homens (por serem os “pensadores”).

Nesse sentido, para romper com essas questões de gênero historicamente cristalizadas, é fundamental ressignificar a compreensão do corpo humano, considerando-o em sua integralidade entre corpo e mente. Deve-se, assim, considerar que o corpo não opera de forma isolada, mas na interação constante entre os aspectos físicos e sociais, rompendo com visões reducionistas que hierarquizam ou separam essas dimensões. Por isso, a ideia de que a mente (conhecimento) é um privilégio masculino e o corpo, uma característica associada exclusivamente ao feminino, deve ser superada. Essa superação exige a valorização de uma perspectiva integrada, na qual mente e corpo se unem em uma matéria viva chamada corpo.

Dessa forma, essa concepção encontra respaldo na posição de Baruch Espinosa, que defende a visão de que a mente é uma extensão do corpo. De acordo com Elódia Xavier (2021, p. 17), o filósofo “[...] concebe corpo como tecido histórico e cultural da Biologia. Para ele, as duas substâncias são inseparáveis (uma da outra). Assim, a mente é vista como a ideia do corpo, na medida em que o corpo é uma extensão da mente”. Tal perspectiva reforça a necessidade de romper com paradigmas que restringem as mulheres ao corpo e associam o masculino exclusivamente à mente. Ao adotar essa concepção integrada, torna-se possível superar preconceitos que alimentam desigualdades de gênero e abrir caminho para uma visão igualitária.

Esse entendimento integrado entre corpo e mente, defendido por Espinosa, no século XVII, desafia a visão reducionista e prepara o terreno para reflexões sobre as transformações sociais relacionadas às diferenças de gênero. Nessa direção, as ideias sobre o ser mulher e a desconstrução das desigualdades de gênero evoluíram ao longo do século XX, impulsionadas pelos movimentos sociais que emergiam em busca da libertação sexual e da igualdade nas relações de poder. Segundo

Ana Paula Comissário (2018, p. 39), “a segunda metade do século XX, no Brasil e no mundo, foi caracterizada pela ascensão de movimentos sociais em busca da libertação social do corpo, contribuindo para transformações profundas no mundo ocidental.”

Com base nessa evolução histórica, a segunda metade do século XX destaca-se como um período de efervescência, marcado por movimentos que buscavam a libertação do corpo e a revisão das estruturas sociais que fundamentam as desigualdades de gênero. Nesse cenário de mudanças, o movimento feminista emerge de forma organizada e consciente para enfrentar as opressões históricas vivenciadas pelas mulheres, trazendo novas pautas para a luta por igualdade e justiça social.

De acordo com Lúcia Osana Zolin (2009, p. 220), o feminismo é

[...] um movimento político bastante amplo que, alicerçado na crença de que, consciente e coletivamente, as mulheres podem mudar a posição de inferioridade que ocupam no meio social, abarca desde reformas culturais, legais e econômicas, referentes ao direito da mulher ao voto, à educação, à licença-maternidade, à prática de esportes, à igualdade de remuneração para função igual etc., até uma teoria feminista acadêmica, voltada para reformas relacionadas ao modo de ler o texto literário.

Nesse sentido, o movimento feminista busca garantir às mulheres um papel de protagonismo ativo na democracia. A conquista do direito ao voto, antes negado e utilizado como forma de silenciá-las, passou a reconhecê-las como agentes capazes de participar e influenciar as decisões políticas e sociais que afetam diretamente suas vidas. Essa conquista marca o reconhecimento da voz feminina como um sujeito de direito social, por muito tempo silenciada em favor da predominância da voz e da representatividade masculina.

Além disso, esse movimento reivindica o acesso das mulheres às instituições de ensino superior, rompendo com o histórico de barreiras culturais e sociais que as excluía da educação formal. Tais barreiras eram sustentadas por preconceitos que as consideravam intelectualmente inferiores ou acreditavam que a educação formal poderia desvirtuá-las de seus papéis tradicionais, socialmente condicionados, como cuidadoras do lar e da família. Dessa forma, as mulheres eram frequentemente limitadas a uma educação restrita ao espaço doméstico e destinada ao ensino informal.

A luta também inclui o direito ao próprio corpo, destacando a importância de romper com a visão que associa a relação sexual exclusivamente à procriação. Nesse contexto, a introdução da pílula anticoncepcional representou um marco significativo, permitindo às mulheres evitar gestações consecutivas e o temor da morte no parto, além de fortalecer sua liberdade sexual. Essa conquista também possibilitou que as mulheres saíssem do ambiente privado para ingressar no

mercado de trabalho, ampliando sua autonomia financeira e suas oportunidades de participação social.

Além disso, é relevante destacar que “[...] na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional” (Priore, 2011, p. 160). Esse contexto retrata uma sociedade tradicional que, ao mesmo tempo em que incentivava as aventuras sexuais masculinas, restringia a sexualidade feminina. Nesse sentido, é importante observar como esse cerceamento da sexualidade feminina funcionava como uma forma de dominação e poder sobre o corpo da mulher, limitando seu acesso ao prazer e perpetuando desigualdades de gênero. Assim,

[...] o feminismo foi um movimento social que teve como base direitos iguais para os dois sexos e leis para a proteção das mulheres. As feministas lutavam pelos direitos legais: à propriedade e ao voto, à autonomia da mulher, à retidão de seu corpo, à legalização do aborto, ao método anticoncepcional, ao pré-natal, ao amparo legal de mulheres e jovens que sofriam com violência doméstica (assédio sexual, direitos trabalhistas) e ao curso superior. Além disso, defendiam que as mulheres poderiam exercer atividades fora do lar (Silva, 2013, p. 45)

É, nesse contexto de efervescência pela busca da libertação sexual e dos direitos femininos que o corpo feminino se torna um tema central, inclusive na literatura escrita por mulheres. Isso é especialmente relevante considerando que, em períodos anteriores, a presença feminina na literatura, na qualidade de escritora, era restrita. Com o avanço dos movimentos de libertação sexual e social, “[...] a escrita literária feminina é antes uma escrita do seu corpo tímido, censurado, que encontra no texto um espaço de transgressão” (Comissário, 2018, p. 17). Dessa forma, percebe-se que a escrita literária feminina representa uma forma de resistência e emancipação diante de séculos de opressão e controle sobre o corpo e a voz das mulheres. Nesse contexto de opressão, é importante destacar que o corpo feminino foi silenciado, censurado e tratado como objeto de controle moral e social, restringindo a expressão de suas subjetividades.

Nesse cenário, a literatura escrita por mulheres encontra no texto um espaço de transgressão, desafiando os limites impostos pela sociedade patriarcal. Assim, o ato de escrever transforma-se em uma extensão do próprio corpo, abordando temas considerados tabus, como sexualidade, desejos e experiências íntimas femininas. Assim, a escrita sobre o corpo feminino subverte as normas tradicionais e posiciona as mulheres como protagonistas na narrativa de suas próprias histórias. Nesse sentido, interessa-nos esse deslocamento na literatura escrita por mulheres, especialmente na escrita de Márcia Denser, que desafia as estruturas tradicionais ao destacar, mesmo em um contexto de libertação sexual em uma sociedade que vive sob forte influência do discurso tradicional, narradoras-protagonistas que vivem intensamente aventuras

sexuais.

Entretanto, assim como a presença do tema do corpo da mulher na literatura foi tardia, a entrada das mulheres na escrita literária também demorou a acontecer. Esse atraso deve-se, em parte, ao fato de que o acesso das mulheres à instrução era limitado; segundo Hélène Cixous (2022), as jovens eram muitas vezes enviadas pelas famílias a conventos para receber educação religiosa. Esse contato com a educação permitiu que a escrita feminina começasse a se desenvolver durante a Idade Média.

Dessa forma, a presença dessas mulheres escritoras não só ampliou as possibilidades de representação feminina na literatura, como também trouxe à tona questões sobre identidade, desejo e poder sob uma ótica diferente da masculina, enriquecendo o campo literário e oferecendo novas formas de ver e entender o corpo da mulher e a subjetividade feminina.

Conforme destaca Ana Paula Comissário (2018, p. 19) “[...] na segunda metade do século XX, as escritoras dão início a uma literatura que expõe o sujeito feminino sob um olhar mais refutatório desses estereótipos, contestando a ideologia patriarcal e trazendo à tona as inquietações da mulher no tocante à sexualidade, sua formação identitária, e temáticas relacionadas à condição feminina.” As mulheres ficcionais aparecem deslocadas para o centro da narrativa, e o corpo feminino passa a ocupar um lugar diferente daquele determinado pelas narrativas tradicionais. Isso possibilita que essas escritoras explorem o corpo, as subjetividades e as experiências femininas. As personagens femininas, agora no centro das narrativas, tornam-se protagonistas e narradoras de suas próprias histórias, assumindo um papel central que rompe com os padrões literários convencionais.

Nesse contexto, Márcia Denser, na década de 1970, destacou-se por publicar obras que exploram questões relacionadas ao gênero, à sexualidade, ao corpo feminino e às relações de poder. Suas narradoras-personagens são conscientes desse novo momento social, em que “[...] o feminismo já havia desencadeado um processo de conscientização e a narrativa de autoria feminina vai incorporar as questões polêmicas contidas em *O segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir.” (Xavier, 1996, p. 89). Simone de Beauvoir, nessa obra, discute questões relacionadas ao gênero feminino, destacando que “ser mulher” é uma construção social. Segundo a autora, as mulheres são educadas para desempenhar esse papel sob os direcionamentos masculinos, sendo inculcada a ideia de que são seres frágeis, que devem evitar a exposição em espaços públicos e manter o corpo controlado e oculto.

Assim, o objetivo desta pesquisa é analisar a representação do corpo feminino na contística de Márcia Denser, explicitando a construção das narradoras e as relações que se estabelecem com a linguagem na ficção da autora. Para isso, objetivos específicos a serem realizados são: examinar

a representação do corpo da mulher na ficção estudada; averiguar a construção das narradoras e da linguagem nas obras, bem como os pontos de vista que elas assumem em suas narrativas; e, por fim, analisar como a imagem feminina se compõe perante as relações de gênero nas histórias narradas pelas próprias protagonistas.

Vale destacar que Márcia Denser, através da escrita sobre o corpo, registra e preserva experiências, sentimentos e histórias relacionadas ao corpo feminino, os quais são explorados discursivamente pelas narradoras: as vivências sexuais, os sentimentos de solidão e aventuras amorosas efêmeras. Nesse contexto, é interessante destacar que sua escrita tem uma relação intrínseca com o corpo, uma vez que são explorados temas relacionados à corporalidade, identidade de gênero ou sexualidade da mulher em suas obras.

Assim, a escolha dos contos da escritora Márcia Denser para compor o *corpus* desta pesquisa deve-se ao fato de sua escrita privilegiar o sujeito feminino e sua subjetividade, explorando ficcionalmente a representação do corpo da mulher como protagonista de suas aventuras e desventuras sexuais e amorosas, e ainda como mecanismo de resistência e transgressão.

Assim, a escolha dos contos da escritora Márcia Denser para compor o *corpus* desta pesquisa deve-se ao fato de sua escrita privilegiar o sujeito feminino e sua subjetividade, explorando ficcionalmente a representação do corpo da mulher como protagonista de suas aventuras e desventuras sexuais e amorosas. Nesse sentido, a literatura de Denser opera uma inversão significativa do *male gaze*: são as mulheres que narram, olham, desejam e constroem suas próprias representações corporais, desafiando séculos de objetificação do corpo feminino pela tradição literária masculina. Tal inversão configura seus contos como mecanismos de resistência e transgressão, permitindo que as narradoras se tornem sujeitos e não objetos do olhar e do desejo e, conseqüentemente, ressignificando o lugar do corpo feminino na tradição literária brasileira. Outro ponto relevante justifica-se pela pequena quantidade de trabalhos existentes sobre as obras **Tango Fantasma** (1976), **Diana Caçadora** (1986) e **Toda Prosa II** (2008) de Márcia Denser com foco na representação do corpo feminino na escrita ficcional.

Nessa circunstância, destacam-se nesta pesquisa os contos, que compõem o *corpus* deste trabalho: “Relatório Final”, e “Gladiador”, presentes na obra **Diana Caçadora**, publicada originalmente em 1986, além dos contos “*Latin Over*” e “Luz Vermelha”, que fazem parte da coletânea de contos do livro **Tango Fantasma**, publicado originalmente em 1976; e, por fim, o conto “O último Tango em Jacobina”, que integra a obra **Toda Prosa II: contos escolhidos** (2008).

Nesse ínterim, é interessante salientar que cada obra tem sua narradora-personagem, que

protagoniza aventuras amorosas e, em primeira pessoa, goza de certa liberdade, dentro da ordem ficcional, para satisfazer os seus desejos. As narradoras são: Diana Marini, que é a narradora dos contos “Relatório Final”, e “Gladiador”, na obra *Diana Caçadora* (1986); Júlia Zimmel, do conto “O último Tango em Jacobina”, que integra a obra **Toda Prosa II: Contos Escolhidos** (2008); e Madalena, dos contos “Latin over” e “Luz Vermelha”, que fazem parte da coletânea de contos do livro *Tango Fantasma* (1976).

Assim, são narrativas que destacam as narradoras mulheres como protagonistas de encontros amorosos, ora bem-sucedidos ora malsucedidos, em que o corpo feminino é apresentado na busca por prazer. Essas personagens-narradoras são mulheres irônicas, independentes, instruídas, brancas e de poder aquisitivo médio, que moram na cidade de São Paulo.

Nesse sentido, foi importante explorar o universo literário de Márcia Denser, mergulhar em suas obras, ganhar familiaridade com os livros organizados por ela e destacar algumas pesquisas que utilizam suas obras como corpus. Dessa forma, isso nos permitiu conhecer mais sobre a literatura da autora, e ainda evidenciar seu engajamento com temas relacionados às mulheres e às experiências sexuais femininas.

Márcia Denser é uma escritora paulista, mestre em Literatura e Semiótica pela PUC-SP. Autora de diversas obras, como *Tango Fantasma* (1976), *Diana Caçadora* (1986), **Pontes das estrelas** (1990), **Exercício para o Pecado** (1984), **Toda Prosa II** (2002), **Caim** (2007) e **Os Apóstolos** (2022). Tem obras traduzidas para o alemão, holandês e inglês. Cabe mencionar que Denser ainda organizou as antologias de contos eróticos femininos: **Muito Prazer** (1982) e **O Prazer é Todo Meu** (1984).

Nesse sentido, Márcia Denser elabora obras em que as narradoras-personagens protagonistas vivenciam aventuras e desventuras amorosas, explorando a sexualidade feminina e refletindo sobre as relações e a condição da mulher na sociedade. Dessa forma, a autora propõe uma escrita ficcional que confronta os preconceitos e os estereótipos de inferioridade feminina de uma forma crítica e irônica.

Na apresentação do livro *Diana Caçadora* (1986), Ítalo Moriconi destaca que Márcia Denser é “[...] uma das mais marcantes escritoras surgidas nos anos 70 e que teve sua reputação definitivamente estabelecida nos anos 80, através de um punhado de contos e novelas inesquecíveis para toda a geração de leitores” (MORICONI, 1986, s/p). Embora tenha sido na década de 1980 que Márcia Denser consolidou sua reputação como escritora, especialmente com o conto “O animal dos Motéis”, sua primeira obra foi *Tango Fantasma*, publicada originalmente em 1976.

Dessa forma, com o propósito de oferecer uma visão do universo literário da autora,

realizamos um levantamento dos trabalhos sobre suas obras sob a perspectiva acadêmica. Uma pesquisa no Banco de Teses e Dissertações da CAPES revelou que os estudos referentes à autora são limitados. Notamos uma maior incidência de pesquisas sobre a obra **Diana Caçadora**, enquanto *Tango Fantasma* é pouco explorado e *Toda Prosa II* não apresenta pesquisas, até o momento em que fizemos o levantamento.

Além de constatar a ausência de estudos que analisem a construção das narradoras ficcionais e a representação de seus corpos, este trabalho busca preencher essa lacuna, observando como essas narradoras são construídas literariamente e como seus corpos são representados nas obras selecionadas.

Assim, é importante destacar que, nesse levantamento, foram identificadas quatro pesquisas de mestrado relacionadas à obra da autora. A dissertação de mestrado de Igor Azevedo de Albuquerque, intitulada **Ficção Autobiográfica na Obra de Márcia Denser** (2015), explora a presença de elementos autobiográficos nas narrativas da autora. Nesse estudo, é abordada a relação entre a identidade da escritora e as personagens presentes na obra, promovendo uma discussão sobre esses aspectos da vida entrelaçados na escrita ficcional, perpassando pela trajetória acadêmica de Denser.

A pesquisa de mestrado de Renata Augusto de Carvalho, **Erotismo e intertextualidade na narrativa de Márcia Denser** (2008), examina a intertextualidade com a cultura popular e a intelectualidade feminina destacada nas narrativas das personagens mulheres dos contos; com o objetivo de observar como o erotismo na narrativa dos contos está intrincado nas diversas referências intertextuais, foram analisados os contos: “O animal dos motéis”, “Hell’s angels” e “Tigresa”, presentes em **Diana Caçadora**, e “Um pingo de sensibilidade” e “O homem cascavel”, do livro **Tango Fantasma**.

O trabalho de mestrado de Rafaela Gonçalves Silva, **Feminilidade, erotismo e literatura: os impasses na busca do prazer na obra de Márcia Denser** (2017), empreende uma análise que examina a intersecção entre a psicanálise, a feminilidade e sua conexão com o elemento masoquista presente no conto “Welcome to Diana”.

E, por fim, a minha pesquisa de mestrado, intitulada **A ficção erótica de Márcia Denser: afirmação identitária da mulher em Diana Caçadora** (1986), de 2013, que desenvolvi relacionando a presença do erotismo nas relações que se estabelecem a partir da afirmação da identidade da mulher na obra. Consideramos o erotismo como uma estética que estabelece um diálogo entre a sexualidade e o desejo de reconstrução da identidade feminina, pois observamos que o erotismo é uma fonte de conhecimento transformadora, pois marca a caminhada da personagem Diana Marini em busca da satisfação sexual e da (re)afirmação identitária.

Também encontramos o trabalho de conclusão de curso de graduação **O erotismo na escrita de expressão feminina pós-moderna: uma análise do conto “Hell’s Angels” de Márcia Denser**, escrito por Silmara dos Santos da Silva (2016), cujo objetivo é analisar o erotismo na perspectiva da mulher (escritora e personagem) naquele conto.

Ainda, encontramos alguns artigos sobre a autora, como “As narrativas de Marina Colasanti, Maria Amélia Mello e Márcia Denser: o erotismo como combate à repressão social feminina”, de Enedir Silva Santos e Kelcilene Grácia Rodrigues, publicado na revista **Mulheres e a Literatura Brasileira**, em 2017; o artigo intitulado “Diana Caçadora: o ato de transgredir na construção do sujeito feminino pós-moderno”, de Vera Lúcia Teixeira Kauss e Roberta Oliveira Belchior, publicado em 2003, que destaca a transgressão dos valores canônicos como elemento da constituição da identidade feminina na pós-modernidade.

Já o trabalho “Gladiador: um estudo sobre a erotização do espaço”, de minha autoria juntamente com Luciana Borges, publicado na revista *Contexto*, em 2013, teve como propósito discutir a erotização dos espaços, por meio dos gradientes sensoriais discutidos por Gaston Bachelard (1974) e Osiris Borges Filho (2009) no conto “Gladiador”, de Márcia Denser (2003).

O artigo “O discurso erótico-pornográfico em *Tango Fantasma* de Márcia Denser”, de Valdisnei Martins de Campos e Luciana Borges, publicado na **Revista de Linguagem: Estudos e Pesquisa**, em 2013, tem a proposta de análise da presença da linguagem erótico-pornográfica em sua escrita, com o intuito de evidenciar que, apesar dos estigmas, é possível para uma mulher criar contos de cunho erótico-pornográfico que possuam elevada qualidade.

O artigo “A Crítica Literária Andou Fazendo Gênero?: inquietações em torno do problema da subalternização do sujeito nos contos de Clarice Lispector e Márcia Denser”, de Edson Soares Martins (2007), ressalta o conceito de gênero como categoria analítica e o processo de subalternização do sujeito feminino nos contos.

O estudo “Heroínas Problemáticas como Protagonistas em “As bonecas”, de Márcia Denser”, de Enedir Silva Santos, Kelcilene Grácia Rodrigues e Ulisses Infante (2016), publicado pela *Revista Trama*, explora a formação das personagens principais do conto “As bonecas”, na qualidade de anti-heroínas, com o objetivo de examinar a maneira como a representação da mulher em contextos sociais e familiares conflituosos é retratada, e ainda, o artigo “O corpo e a voz da mulher brasileira na sua literatura: o discurso erótico de Márcia Denser”, publicado na revista **CELL**, em 2010, da autora Cristina Ferreira-Pinto Bailey.

No livro **Cruzando Fronteiras** (2012), organizado por Eliseu Riscarolli, há um capítulo intitulado “O desejo como ruptura: apontamentos sobre ficção erótica de autoria feminina no Brasil”, de Luciana Borges, dedicado a tratar do erotismo e do gênero na escrita erótica de várias

autoras brasileiras, entre elas, Márcia Denser.

Também constatamos que Elódia Xavier dedica um capítulo a Márcia Denser no livro **Que corpo é esse**: o corpo no imaginário feminino, de 2007. A seção dedicada a Denser é intitulada “O corpo degradado” e aborda discussões sobre o corpo frágil e avariado. A autora analisa as personagens Madalena e Diana, dos livros *Tango Fantasma* e *Diana Caçadora*, argumentando que, na busca pela libertação, os corpos femininos passam por um processo de degradação.

Diante desse levantamento realizado, observamos que os trabalhos encontrados sobre a autora se distanciam dos objetivos desta pesquisa, que visa oferecer uma perspectiva sobre a construção das narradoras mulheres e a representação do corpo feminino nos contos selecionados para análise. Dessa forma, é relevante destacar que este trabalho contribui para o desenvolvimento da crítica literária acerca da autora e da temática sobre o corpo feminino e a construção das narradoras na literatura escrita por mulheres.

Nessa perspectiva, vale destacar que Márcia Denser é considerada a “musa dark da literatura brasileira”, conforme afirma Caio Fernando Abreu: “[...] é literatura urbana da melhor qualidade: tensa, bêbada, drogada, trêmula de ressaca e tensão”. (Abreu, 2003, s/p). As narradoras personagens do sexo feminino se apresentam na contramão do padrão constituído socialmente de feminino na literatura brasileira, quebrando paradigmas e refletindo sobre a posição da mulher na sociedade com relação ao seu corpo e sexualidade.

Dessa forma, segundo Nelly Novaes Coelho, “Márcia Denser toca as ocultas relações históricas entre Sexo e poder, o que transformou o Erotismo em um dos mitos do nosso tempo. Através da ironia, sua obra evidencia a natureza ética que caracteriza a ruptura com a Tradição. Com um talento ficcional inegável [...]” (Coelho, 2003, s/p). Denser é referência da escrita erótica feminina contemporânea, com fortes traços de ironia, que tece uma narrativa transgressora relacionada ao corpo feminino.

Paulo Francis ressalta que ela é “[...] uma escritora brasileira que sabe escrever. [...] Tem um cuidado com a palavra que sempre imaginei morto aí, onde nossos escritores ou contam histórias ou propõem teses para nos salvar do capitalismo” (Francis, 2003, s/p.). Márcia Denser tem uma escrita impecável como uma artesã das letras que cria narrativas rápidas, reflexivas e sensuais. Em seguida, Paulo Francis, continua:

MÁRCIA DENSER é dura e crua – mero elogio de superfície – talvez porque não se saiba por aí que ela usa a linguagem depurada dos modernos. Fiquei surpreendido com a linguagem limpa do pseudo-romantismo retórico que caracteriza boa parte do romance brasileiro moderno. Márcia Denser situa-se entre os raros criadores da linguagem, aqueles que têm algo de muito novo a dizer. (Francis, 2003, s/p)

Nesse sentido, Denser articula, através de suas personagens narradoras, uma escrita em que há uma mulher que escreve sobre o corpo e a sexualidade feminina de uma forma crua e objetiva, uma vez que, “[...] antes de ser ficção, ou para além de ficção, o texto de Márcia Denser é pura escrita, prática de escrita, obsessão da escrita, sobretudo erótica da escrita.” (Moriconi, 2003, s/p).

Diante desse contexto, nota-se que a autora possui relevância no cenário literário e que suas obras nos oferecem diferentes vertentes de pesquisa. No entanto, a questão que se coloca neste trabalho, diferenciando-o de outras pesquisas, é que, nesta investigação, o objetivo é analisar a representação do corpo da mulher nos contos de Márcia Denser. Além disso, examinaremos a construção das narradoras e da linguagem nas obras, bem como os pontos de vista que elas assumem em suas narrativas, pensando sobre como a imagem feminina se compõe perante as relações de gênero.

Também, ao investigar as narradoras de Denser, busca-se compreender de que maneira o corpo feminino é narrado e construído como sujeito reflexivo e crítico, em textos que subvertem e problematizam as convenções literárias tradicionais, que, frequentemente, retratam as mulheres como indivíduos passivos e acríticos em relação à sua realidade sociocultural e histórica, pensando no contexto da literatura produzida por mulheres no Brasil dos anos 1970 até 1990.

Diante desse contexto, é relevante destacar que a presença feminina na escrita literária é recente. Antes disso, as personagens femininas eram retratadas sob o viés masculino, branco e burguês, que ocupava os papéis centrais. Dessa forma, as personagens mulheres eram relegadas a papéis secundários nas narrativas; suas subjetividades e perspectivas não tinham espaço de expressão e eram silenciadas. Esse tratamento reflete a constituição histórico-social ocidental, marcada pelo domínio sobre as mulheres e pela negação de suas vozes e experiências. Dessa forma, é relevante destacar que as vozes e perspectivas das narradoras de Márcia Denser sobre a condição de ser mulher na ficção estimulem reflexões sobre como o corpo feminino é representado na literatura e como essa representação reflete e influencia as percepções sociais e culturais desse corpo.

Esta pesquisa está dividida em três capítulos. O primeiro dedica-se à discussão e apresentação dos conceitos sobre corpo e história do corpo feminino. Então, valendo-se do conceito de corpo como uma construção social, cultural e política, será observado como as narradoras se apresentam e exploram o corpo feminino. Assim, os conceitos de corporalidade serão observados de acordo com a perspectiva do corpo como um construto social e cultural, conforme discutidas por Elizabeth Grosz (2000) e Silvana Vilodre Goellner (2013). Isso

significa que a forma como as pessoas experimentam e entendem seus corpos varia conforme o contexto em que estão inseridas.

Além disso, as questões de identidade de gênero serão abordadas conforme Judith Butler (1990, p. 145), que argumenta que “[...] a identidade de gênero é performativa, significando que é constituída através de repetidas performances de gênero ao longo do tempo”. Esse conceito sublinha a ideia de que o gênero é um processo dinâmico, não um estado fixo.

Por fim, será discutida a sexualidade, conforme Michel Foucault (2019), que destaca que a sexualidade é uma construção social regulada por discursos de poder e saber. Isso implica que a forma como a sexualidade é entendida e vivida está intimamente ligada às normas e valores da sociedade em que o indivíduo está inserido; assim, a sexualidade da mulher foi cerceada em consonância com normas sociais e históricas que as reprimiam e oprimiam. Portanto, esses três conceitos estão interconectados e desempenham papéis cruciais para a compreensão do gênero feminino na sociedade. A compreensão da corporalidade, da identidade de gênero e da sexualidade é essencial para discutir a representação do corpo feminino no conto “Relatório Final”, presente em **Diana Caçadora**, de Márcia Denser.

O segundo capítulo aborda as questões sobre a escrita feminina e as representações discursivas do corpo na ficção da autora. Apresentamos um estudo da escrita sobre o corpo na literatura escrita por mulheres, com destaque para a análise do conto “*Latin over*”, publicado em **Tango Fantasma**. Portanto, investiga-se como a escrita da autora aborda a temática da sexualidade e a representação do corpo feminino em sua narrativa, em uma perspectiva diferente das narrativas tradicionais, nas quais corpos femininos subalternos e passivos são representados conforme a cultura histórica.

Já o terceiro capítulo aprofunda as análises dessa escrita, focalizando a construção das narradoras mulheres e o foco narrativo sob a perspectiva de Norman Friedman, sublinhando que o foco narrativo contribui para a construção dessas narradoras, que têm o discurso sobre o corpo feminino para evidenciar suas subjetividades e o desejo de vivenciar a sexualidade. O foco narrativo é uma estratégia discursiva para a constituição da história, em que as escolhas narrativas contribuem para formular a perspectiva com que as narradoras desejam ser vistas no discurso ficcional.

Para fundamentar essa análise, recorreremos à teoria de Laura Mulvey (1983) sobre escopofilia e *male gaze*, conceitos que nos permitem examinar criticamente o olhar autorreflexivo das protagonistas. Mulvey, em seu ensaio “*O prazer visual e Cinema narrativo*” (1975), apropria-se do conceito freudiano de escopofilia — o prazer de olhar — para desvelar como o cinema clássico estrutura o olhar do espectador a partir de uma perspectiva masculina,

transformando a figura feminina em objeto visual desprovido de agência narrativa. Na literatura de Márcia Denser, observamos uma subversão dessa lógica: as narradoras não são contempladas passivamente, mas tornam-se sujeitos do olhar, examinando seus próprios corpos e experiências. Conforme destaca Mulvey (1983), o olhar autorreflexivo materializa tanto a construção identitária das protagonistas quanto sua aspiração de ressignificação perante o olhar do outro. Esse gesto constitui um mecanismo de resistência, permitindo que as mulheres se representem a partir de suas próprias perspectivas, subvertendo séculos de objetificação e fragmentação do corpo feminino pela tradição literária masculina. O corpo narrado pelas próprias mulheres emerge, assim, como espaço de disputa simbólica, autoconhecimento e transgressão.

Analisamos as narradoras Diana Mariani, do conto “Gladiador”, que faz parte da coletânea de contos **Diana Caçadora**, e a narradora Madalena, presente em **Tango Fantasma**, o conto “Luz Vermelha”, e, por fim, a narradora Júlia Zimmel, do conto “O Último Tango em Jacobina”, presente na obra **Toda Prosa II: obras escolhidas**. Nesse contexto, este trabalho se propõe a adotar uma perspectiva analítica, a fim de examinar a construção das narradoras, que se valem do corpo para refletir e ironizar as normas de conduta estabelecidas socialmente ao gênero feminino. Além disso, observa-se a maneira como a linguagem é articulada para caracterizar a representação dos corpos dessas personagens-narradoras, pois, pelo discurso, as narradoras se posicionam sobre o gênero feminino.

Por fim, as considerações finais fecharão esta tese, ressaltando o importante papel das escritas de autoria feminina no Brasil e a contribuição das narrativas de Márcia Denser para abordar as temáticas do feminino, especialmente no que concerne à corporalidade e à sexualidade da mulher no discurso ficcional brasileiro contemporâneo.

Capítulo 1 - O CORPO EM ESCRUTÍNIO

Escreve o teu eu. O teu corpo tem de ser ouvido [...] Escrever. Um acto que não só materializa a relação isenta de censura da mulher com a sua sexualidade, consigo mesma [...] Inscreve a respiração da mulher completa [...] Ela escreve com tinta branca.

Hélène Cixous

1.1 Conceitos sobre o corpo

O objetivo deste texto é refletir sobre o que é corpo? Como podemos definir o conceito de “corpo”? A respeito de qual tipo de corpo estamos discutindo? De qual perspectiva ou contexto estamos abordando o tema do corpo? Para responder a essas questões, utilizaremos os conceitos de corporalidade discutidos por Silvana Vilodre Goellner (2013) e Denise Bernuzzi de Sant’Anna (2006). Além disso, a identidade de gênero será fundamentada nas discussões de Judith Butler (1990) e, por fim, a sexualidade será conceituada conforme a perspectiva de Michel Foucault (2019).

O corpo se tornou objeto de estudo de diversas disciplinas, como filosofia, sociologia, antropologia e psicologia. Isso é particularmente interessante, pois nos oferece acesso a diferentes perspectivas de análise para compreender o tipo de corpo sobre o qual estamos discutindo, que é o corpo feminino, que discutiremos com mais detalhes na próxima seção.

Nesse contexto, conforme Denise Bernuzzi de Sant’Anna salienta, as diversas vertentes de análise do “corpo” oferecem reflexões sobre o tema: “[...] na universidade, longe de se limitar ao campo da medicina e da biologia, o corpo conquistou o interesse das pesquisas de psicólogos, sociólogos, historiadores e outros profissionais das ciências humanas.” (Sant’Anna, 2000, p. 51).

Esta pesquisa irá beber de diversas dessas fontes para refletir sobre a representação do corpo feminino em contos literários. Primeiramente, é importante destacar o significado da palavra “corpo” para, assim, refletir sobre os conceitos. Segundo o dicionário Bechara:

corpo (cor.po) sm. 1. Anat. Biol. Estrutura material dos seres vivos. Anat. Tronco humano ou animal. 3. Ser humano depois de morto; cadáver. 4. Materialidade, existência real. 5. Grupo de integrantes de uma organização profissional. 6. A matéria em geral, ou toda matéria organizada. 7. Aspecto essencial de qualquer coisa, concreta ou abstrata. 8. Art.gr. Tamanho ou tipo de letra. 9. Intensidade do som. (Bechara, 2011, p. 457).

Desse modo, a definição do termo “corpo”, de acordo com Evanildo Bechara, gramático e linguista brasileiro, abrange vários significados, variando de aspectos biológicos e anatômicos a

usos mais abstratos e metafóricos. Nesse sentido, nota-se que a palavra “corpo” é usada de maneira genérica e neutra na linguagem, sendo um termo de categoria que engloba várias ideias e conceitos sem se ater a diferenciações, como masculina e feminina.

De acordo com Bechara, “corpo” pode ser entendido como a “estrutura material dos seres vivos”, o que inclui toda a matéria física ou estrutura orgânica dos seres vivos de forma genérica, como humanos, animais e plantas. Além disso, o termo “corpo” pode se referir a um cadáver, ou seja, ao corpo de uma pessoa após a morte, que se decompõe.

No que se refere ao significado de “corpo”, enquanto “materialidade, existência real”, esta definição está relacionada à concepção do corpo como algo tangível e concreto. O termo descreve o corpo como constituído de materialidade, pois possui substância física existente que pode ser apreendida pelos sentidos e pelo tato. Assim, a definição de “existência real” enfatiza que o “corpo” existe no mundo físico, não sendo apenas um conceito ou representação simbólica. Além disso, o autor define “corpo” metaforicamente para descrever uma organização de indivíduos que se constituem como grupo.

Desse modo, é evidente que existem várias e distintas definições do termo “corpo”. No entanto, compreender o significado dicionarizado da palavra não é suficiente. É essencial destacar as diferentes abordagens e perspectivas sobre o conceito de “corpo”.

Nesse sentido, é relevante destacar a perspectiva do corpo relacionado à sexualidade como algo inerente ao ser humano. Assim, o corpo humano é o espaço onde diferentes experiências humanas se encontram e interagem. Assim, o corpo não é apenas uma entidade biológica, mas um espaço complexo onde diversas vivências da vida humana, tais como: físicas, emocionais, sociais e intelectuais se entrelaçam.

Segundo Rose Marie Muraro, “[...] é na materialidade do corpo que todos os poderes, todos os saberes, todos os prazeres e desprazeres se cruzam. O corpo é a sede tanto da sexualidade como do trabalho e de qualquer outra atividade humana. Pela sexualidade, o homem se vincula à natureza animal e pelo trabalho se separa dela.” (Muraro, 1983, p. 22). Assim, o corpo humano é o núcleo das atividades e experiências sociais e privadas.

Nessa perspectiva de compreender alguns conceitos sobre o corpo, mergulhamos nas discussões sobre sexualidade produzidas por Michel Foucault, uma vez que o corpo está intrinsecamente relacionado à sexualidade. Segundo Foucault, o corpo “[...] aparece como um ponto de passagem particularmente denso para as relações de poder” (Foucault, 1976, p. 136). Dessa forma, o corpo está ligado à sexualidade, e a sexualidade às relações de poder.

Nessa perspectiva, Michel Foucault, em suas obras **História da Sexualidade** e **Vigiar e Punir**, explora como o corpo é um campo de exercício de poder e como as instituições sociais têm

um papel na regulação e controle dos corpos. Ele discute a relação complexa entre poder, conhecimento e corpo humano.

Em **História da Sexualidade: a vontade de saber**, Foucault amplia a ideia para explorar a regulação da sexualidade por meio do poder. Segundo o autor, o poder implementado sobre a sexualidade é praticado pelo discurso, pois “[...] o que é próprio das sociedades modernas não é que elas tenham destinado o sexo a permanecer na sombra, é que elas tenham se dedicado a falar dele sempre, fazendo-o valer como o segredo” (Foucault, 2019, p. 48-9). Essa perspectiva ressalta que a sexualidade é uma construção social que envolve poder.

Nesse sentido, as instituições sociais, como a família, a medicina e a psicologia, estimulam as pessoas a pensar sobre a sexualidade, mas com certas limitações do que é considerado normal e patológico. Esse é um tipo de poder exercido pelo e no discurso sobre os corpos, desejos e identidades dos indivíduos, o que, segundo o autor, foi gerado em um momento de uma “verdadeira explosão discursiva” (Foucault, 2019, p. 25).

Nesse ínterim, Foucault ainda examina o conceito de biopoder, que se refere à forma como o Estado exerce controle sobre os corpos dos cidadãos. Ele destaca que, na modernidade, o objetivo do poder está no controle da morte (direito de matar) para administrar a vida (direito de viver). Observa-se isso na maneira como os governos regulam a saúde, a reprodução e a população. Conforme destaca Foucault:

As disciplinas do corpo e as regulações da população constituem os dois polos em torno dos quais se desdobrou a organização do poder sobre a vida. A implementação no curso da Idade Clássica dessa grande tecnologia de dupla face – anatômica e biológica, individualizante e especificadora, voltada para as performances do corpo e olhando para os processos da vida – caracteriza um poder cuja mais alta função de agora em diante não é talvez mais matar, mas investir a vida de uma ponta a outra (Foucault, 2019, p. 183).

Nesse sentido, essa “disciplina do corpo” manifesta-se na forma como os governos regulam a saúde, a reprodução e a população. Assim, os corpos são controlados em massa, criando uma forma de poder que é difusa e onipresente. De acordo com o filósofo, são criados “dispositivos” que, inter-relacionados como uma rede de influências e poderes que operam para controlar práticas da vida social, estimulam os corpos, regulam os prazeres, promovem o discurso, produzem conhecimento e aplicam controles, o que pode também produzir resistências.

De acordo com Foucault (2019), esse termo está relacionado com a história da sociedade; ele utiliza o termo “dispositivo histórico”, o qual se refere a um conjunto de fatores, instituições, práticas e estratégias que vigoram em um determinado período e sociedade, integrado a uma estrutura social e cultural para abalizar o conhecimento humano.

Dessa forma, Foucault destaca que, ao longo da história, as sociedades têm dispositivos que influenciam a vida dos indivíduos, determinando como experimentam seus corpos, prazeres, discurso e conhecimento. Esses dispositivos não existem simplesmente; são estratégias que envolvem um sistema que molda o comportamento humano e as relações de poder na sociedade.

Em **Vigiar e Punir**, Michel Foucault apresenta essa relação de poder praticada pelas instituições disciplinares, como prisões, escolas e hospitais, que, segundo ele, têm o intuito de regular e controlar os sujeitos na sociedade moderna. Ele afirma que o poder na sociedade moderna é praticado por sistemas de vigilância e disciplina. Esse aparato cria “corpos dóceis”, fáceis de controlar e gerenciar.

Desse modo, o corpo é alvo de poder, sendo impostas disciplinas e normas para regular seu comportamento e funcionalidade. Para garantir a implementação do poder disciplinar, segundo Foucault, é necessário “[...] o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame” (Foucault, 2013, p. 143).

Finalmente, Foucault discute a relação entre poder e conhecimento, argumentando que eles são inseparáveis. O conhecimento sobre o corpo é uma forma de poder. Desse modo, para Foucault, o corpo torna-se o local onde o poder e o conhecimento estão intrinsecamente relacionados, destacando como nossas percepções sobre o corpo são relacionadas pelas relações de poder.

Segundo Foucault, o conceito de biopoder tem duas formas de ocorrência: uma no corpo individual, visando discipliná-lo, e outra na população em geral. A disciplina do corpo individual está ligada a técnicas e instituições, como escolas, prisões e hospitais, que têm como objetivo educar e controlar o comportamento dos indivíduos.

Essas instituições visam criar “corpos dóceis”, que são fáceis de controlar e hábeis em suas funções. Com a disciplina do corpo focada na população, o conceito de biopoder envolve a gestão coletiva, regulando a saúde, a reprodução e o bem-estar geral. Esse enfoque visa controlar e administrar a vida, garantindo a prosperidade e o controle da sociedade como um todo.

Assim, essas forças podem ser instituições estatais, sociais, familiares ou mesmo interações cotidianas que exercem forças para moldar o corpo. Foucault introduz o conceito de “dispositivos de poder”, que são mecanismos e estruturas através dos quais o poder se exerce na sociedade. Esses dispositivos estão presentes em todos os níveis da vida social e são essenciais para a organização da sociedade. Dessa forma, a relação entre o sujeito e os dispositivos de poder é descrita como uma correlação de potências, em que há uma constante negociação de forças. O sujeito é ao mesmo tempo moldado pelos discursos e práticas de poder, mas também resiste e negocia essas influências para constituir sua própria subjetividade.

Nesse sentido, é uma luta contínua, em que o sujeito enfrenta as forças externas que tentam moldá-lo; de acordo com Fábio Figueiredo Camargo:

Para Foucault, o sujeito é aquele que tem em seu corpo a força de se produzir enquanto subjetividade, mas esta só se faz à medida que o indivíduo joga com os poderes com os quais tem que lidar. Sua subjetivação não é alcançada de uma hora para outra, mas com muita luta deste para com o seu exterior, com as instâncias de poder, que podem ser desde o Estado, ou as instituições sociais, até seu vizinho, seus familiares, com os quais ele tem que se haver. Isso implica que o sujeito é aquele que se coloca em contato com os diversos dispositivos de poder alocados na infraestrutura social, sem a qual uma sociedade não se organiza. Nessa conjugação de forças o que se passa é uma correlação constante de potências, ora mais fracas ora mais fortes, a partir do seu discurso que entra em contato com o discurso das outras instâncias e assim o corpo pode vir a ser um sujeito, que, mesmo assujeitado pela linguagem, se esforça para lutar e constituir-se. (Camargo, 2013, p. 11-12).

Fábio Camargo, ao analisar a obra de Michel Foucault, aborda a complexa relação entre o sujeito e as forças de poder que permeiam a sociedade. Para Foucault (2013), a formação da subjetividade é um processo dinâmico e contínuo, marcado por interações e confrontos com diversas instâncias de poder.

Assim, a subjetividade não é algo inerente ao sujeito, mas é produzida pelas relações de poder. O sujeito se produz enquanto subjetividade através das interações e resistências aos poderes que o cercam. Além disso, o sujeito é também influenciado e limitado pela linguagem, que é uma ferramenta de poder. A linguagem pode assujeitar o indivíduo, mas este, através do seu discurso, pode lutar para se constituir como sujeito, mesmo dentro dessas limitações. Desse modo, a linguagem e o discurso são instrumentos tanto de assujeitamento quanto de emancipação.

Além da linguagem, a questão da exposição dos corpos, segundo Foucault (2013), tem relação à forma como os corpos são regulados, controlados e disciplinados pelas diversas instâncias de poder. Dessa forma, a exposição dos corpos implica em torná-los visíveis e sujeitos a normas e regulamentações, que podem ser médicas, jurídicas, educacionais, entre outras. Assim, essa visibilidade é uma forma de controle e disciplinamento, em que os corpos são constantemente monitorados e corrigidos para se conformarem às expectativas e exigências sociais.

Complementando essa visão de Michel Foucault, Denise Bernuzzi de Sant'Anna enfatiza que o "corpo", "além de ser um processo histórico, funciona como um processador da história, por meio do qual são veiculados e modificados os legados culturais e biológicos" (Sant'anna, 2000, p. 50). Desse modo, ao analisar o corpo, ressalta sua dinamicidade e interatividade em relação à história. Assim, o corpo não é uma entidade estática dentro do contexto histórico; pelo contrário, desempenha um papel fundamental na formação da história e da cultura, bem como nas maneiras

pelas quais estas são experienciadas. Essa concepção evidencia o corpo não apenas como um produto de seu tempo, mas também como um participante ativo no curso da história humana.

Nesse sentido, é relevante destacar que o corpo é uma construção histórica e cultural, o que significa que a compreensão do corpo humano não é universal nem imutável, mas construída em distintos contextos históricos e sociais. Os conceitos sobre o corpo se modificam e evoluem ao longo do tempo, variando entre diferentes costumes, o que reflete as transformações das normas sociais, valores e crenças.

Segundo Silvana Vilodre Goellner (2013), as reflexões sobre o corpo primam por “referências teóricas e políticas” e “[...] saberes que possibilitam, permitem e criam esse olhar sobre o corpo, afirmando-o como um constructo histórico e cultural que, longe de ser inquestionável, é um território de onde e para onde emergem sempre outras e novas dúvidas, questionamentos, incertezas e inquietações” (Goellner, 2013, p. 32). Por isso, destacamos a necessidade de uma abordagem crítica e reflexiva em relação ao corpo e suas implicações na sociedade. Dito de outro modo, “[...] o corpo encarna as concepções que orientam determinada sociedade, modificando-se conforme as transformações que ocorrem nesse contexto”. (Matos; Lopes, 2008, p. 62).

Dessa maneira, o entendimento do corpo vai além da dimensão biológica, relacionando-se à rede de significados sociais e culturais. Segundo Silvana Vilodre Goellner (2013), é fundamental compreender que as ideias e práticas ligadas ao corpo são moldadas pelas crenças, valores e normas sociais e culturais em que estão inseridas. Dessa forma, o corpo não é unicamente um objeto de estudo biológico, mas é um elemento-chave na análise das dinâmicas sociais e culturais e das reações humanas. Nessa perspectiva, Goellner destaca que

[...] um corpo não é apenas um corpo. É também o seu entorno. Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele se acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos [...] (Goellner, 2013, p. 31).

Assim, o corpo humano transcende a simples condição de organismo biológico, consolidando-se como um conjunto de aspectos interativos que ultrapassa a mera dimensão física. A autora ressalta que o corpo é moldado tanto por seu contexto externo quanto por uma multiplicidade de fatores que influenciam experiências e percepções.

Logo, o corpo humano constitui-se como uma construção atravessada por diversas influências, oriundas de variados lugares, contextos econômicos, grupos sociais e etnias. Ressalta-

se o caráter fluido e socialmente construído do corpo humano; ele não é estático nem universal, mas está em constante desenvolvimento, influenciado por fatores culturais, sociais, tecnológicos e éticos. Conforme destaca Goellner:

O corpo é uma construção sobre a qual são conferidas diferentes marcas em diferentes tempos, espaços, conjunturas econômicas, grupos sociais, étnicos, etc. Não é, portanto, algo dado a priori nem mesmo é universal: o corpo é provisório, mutável e mutante, suscetível a inúmeras intervenções consoante o desenvolvimento científico e tecnológico de cada cultura bem como suas leis, seus códigos morais, as representações que cria sobre os corpos, os discursos que sobre ele produz e reproduz. (Goellner, 2013, p. 30).

Dessa forma, o corpo é parte de um contexto social e cultural; assim, isso significa que o corpo não existe de forma isolada, mas está inserido em uma sociedade e cultura que estabelecem normas, valores e representações que orientam a maneira como vemos e utilizamos os nossos corpos.

Nesse sentido, o corpo reflete, em sua história, diversas mudanças, sendo uma matéria viva que acumula experiências, mas que, muitas vezes, é tratado pela sociedade como objeto. Conforme destaca Mary Del Priore: “[...] o corpo vivo e vivido, experimentado e experiente, transformou-se, assim, em objeto: um objeto capturável e unificado” (Priore, 1995, p. 22). Dessa forma, uma visão reducionista do corpo, que pode ser capturado, definido e compreendido de uma única forma, ignorando-se, portanto, sua complexidade e subjetividade, não deve ser produzida.

Nesse contexto, o corpo possui uma dinamicidade; ele não é um objeto relegado à estaticidade em seu meio. Ao ser considerado como objeto, o corpo adquire limites físicos. É um “[...] objeto cuja extensão implica, também, a sua limitação; o corpo é finito, móvel e irretocável. Mas na sua aparente identidade, imobilidade e finitude, ele é processo, resultado de gestões sociais e culturais, fruto de representações e de imaginário, agente de movimentos, fragmento de desordens” (PRIORE, 1995, p. 22). Assim, o corpo é dinâmico, influenciado e influenciador de mudanças sociais e culturais, sendo um elemento de diferentes representações e imaginários.

Na vertente de Del Priore, enfatiza-se a complexidade do corpo humano, que não pode ser caracterizado simplesmente como um objeto simples. Pelo contrário, o corpo é ativo e está intrinsecamente ligado às práticas sociais e culturais de uma sociedade. Nesse sentido, o corpo é uma construção social e cultural. Nesse mesmo raciocínio, David Le Breton (2010, p. 12) destaca que “[...] a corporalidade é a experiência subjetiva do corpo, influenciada por fatores históricos, culturais e sociais”. Assim, a maneira como as pessoas experimentam e entendem seus corpos pode variar de acordo com o contexto em que estão inseridas

Nesse sentido, ao conectar-se essas reflexões sobre corpo como construção histórica e cultural com as discussões sobre identidade de gênero, percebe-se a importância de compreender a percepção interna e individual de uma pessoa sobre ser homem, mulher, ambos, nenhum, ou algo além das categorias tradicionais de gênero. Nesse ponto, ao adentrar nas questões de gênero, é importante destacar a afirmativa de Fábio Figueiredo Camargo (2013), que relata que os estudos feministas propõem a valorização da diferença e o respeito a ela, trazendo uma visão igualitária. Além disso, esses estudos se entrelaçam com os estudos culturais, abrindo espaço para temas que, muitas vezes, eram considerados tabus na sociedade.

Assim, no que se entende sobre a perspectiva dos estudos sobre identidade de gênero, é importante compreender que ela se refere à percepção das relações entre gênero e atos performativos, os quais são analisados por Judith Butler em um ensaio intitulado “Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”, dissecando as relações de atos performativos na construção do gênero e do corpo feminino como construção social. Por conseguinte, Judith Butler destaca que o “[...] gênero não é de modo algum uma identidade estável nem locus de agência do qual procederiam diferentes atos; ele é, pelo contrário, uma identidade constituída de forma tênue no tempo uma identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de atos” (Butler, 2018, p. 3). Desse modo, o gênero não é algo estável, mas está relacionado aos atos dos sujeitos envolvidos nas interações sociais. Judith Butler apresenta o gênero como fluido e performativo, contestando a ideia tradicional de que o gênero está relacionado a uma identidade fixa e estável. Segundo a autora, o gênero não é imutável; em vez disso, é fluido e mutável, pois os indivíduos estão sujeitos a influências sociais, culturais e individuais. Em outras palavras, o gênero, assim como o corpo, é uma construção social e cultural que é formada e reformulada ao longo do tempo. O gênero não possui uma essência fixa, mas é construído e reconstruído por meio de uma série de práticas e performances. Assim, a repetição de comportamentos e expressões considerados masculinos e femininos é essencial na constituição do gênero. Esses atos não apenas expressam o gênero, mas também se tornam parte da identidade de um indivíduo, pois

[...] atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade (Butler, 2011, p. 194).

Assim, a identidade de gênero é produzida e sustentada através de atos, gestos e desejos que são performativos. Dessa forma, para a autora, o que entendemos como “masculino” ou “feminino” é o resultado de construções sociais e culturais, não de uma verdade biológica ou natural. Portanto, a compreensão da corporalidade como um processo histórico e cultural, da identidade de gênero e da sexualidade é essencial para entender as múltiplas formas de ser e existir no mundo. Desse modo, abordaremos um corpo vivo, inserido em um contexto social, mas igualmente dinâmico, que vivencia um embate cultural através de um contra-discurso, em busca de mudanças e emancipação, tanto social quanto cultural. Esses conceitos estão interconectados e desempenham papéis cruciais na formação da identidade de gênero, nas relações de poder sobre a sexualidade e na maneira como as pessoas interagem umas com as outras. Assim, esses conceitos são relevantes para realizar a análise do *corpus* desta pesquisa e compreender como Márcia Denser os explora discursivamente em sua obra.

Em seguida, compreenderemos como se constituiu o corpo feminino no Ocidente, permeado por preconceitos e pelas lutas por transformações na condição discursiva de ser mulher, bem como pela busca de alterar a maneira como o desejo do corpo feminino é percebido. Por fim, entenderemos como se constitui o corpo das narradoras dos contos de Márcia Denser em sua busca por libertação discursiva.

1.2 O Corpo Feminino sob Escrutínio

*Que ela escape da armadilha do silêncio.
Que ela não permita que a reduzam aos
limites da margem ou do harém.*

Hélène Cixous

Diante da compreensão dos corpos como construções sociais, históricas, físicas, interpessoais e das relações de poder que os atravessam, bem como das construções de gênero, tornam-se cruciais as discussões sobre o corpo da mulher no contexto ocidental. Para evidenciar as transformações às quais o corpo feminino foi submetido, algumas questões orientam as reflexões ao longo deste tópico: quais são as principais representações socioculturais na história da construção da imagem do corpo feminino? Como a narradora-protagonista representa o corpo feminino nas relações de poder na narrativa de Márcia Denser? A representação do corpo feminino na narrativa de Márcia Denser subverte ou reafirma a subordinação à figura masculina?

Para refletir sobre essas questões, é essencial adotar uma perspectiva teórica que considere o corpo feminino como uma construção cultural e histórica, atravessada por normas e expectativas sociais.

Nesse sentido, Judith Butler (2018, p. 8), ao dialogar com a obra de Simone de Beauvoir, destaca que o conceito de mulher é uma “situação histórica”, marcada por convenções explícitas e tácitas que regulam tanto o modo de ser quanto a forma como o corpo é percebido pela sociedade. A partir dessa concepção, pode-se compreender melhor as transformações e representações do corpo feminino ao longo do tempo.

Nessa perspectiva, compreende-se que o corpo é resultado de um aprendizado, moldado por normas e expectativas sociais. Na chamada pedagogia de gênero, a mulher “se torna mulher”, como afirma Simone de Beauvoir, ao ser preconizada pelos ideais associados à identidade de gênero. Esse processo evidencia que o corpo feminino não é apenas uma realidade biológica, mas é modelado por construções sociais e ideais de feminilidade. Em outras palavras, o gênero é ensinado com base nas concepções sociais sobre o que significa ser mulher. Ainda acerca desse ponto, ressalta Simone de Beauvoir:

O privilégio que o homem detém, e que se faz sentir desde sua infância, está em que sua vocação de ser humano não contraria seu destino de homem. Da assimilação do falo e da transcendência, resulta que seus êxitos sociais ou espirituais lhe dão um prestígio viril. Ele não se divide. Ao passo que à mulher, para que realize sua feminilidade, pede-se que se faça objeto e presa, isto é, que renuncie a suas reivindicações de sujeito

soberano. É esse conflito que caracteriza singularmente a situação da mulher libertada. Ela se recusa a confinar-se em seu papel de fêmea porque não quer mutilar-se, mas repudiar o sexo seria também uma mutilação. O homem é um ser humano sexuado: a mulher só é um indivíduo completo, e igual ao homem, sendo também um ser sexuado. Renunciar à sua feminilidade é renunciar a uma parte de sua humanidade. (Beauvoir, 1967, p. 451).

Nota-se nesse argumento que, desde a infância, os homens desfrutam do privilégio de uma liberdade associada ao gênero, sem contradições. Essa condição permite conquistas sociais sem restrições ou questionamentos sobre sua identidade. Por outro lado, Beauvoir discute a situação das mulheres, submetidas a uma condição que as priva de autonomia e aspirações, sendo tratadas como objetos e presas. Para a autora, as crenças limitantes não deveriam diminuir a humanidade daquelas que rejeitam as imposições de gênero e renunciam às limitações associadas à feminilidade.

Desse modo, a filósofa destaca uma emancipação e igualdade de gênero, pela aceitação de mulheres e homens como seres sexuados de forma igualmente capazes de ultrapassar liberdades e realização pessoal. Nesse sentido, a crítica de Beauvoir sobre o gênero trata de examinar as estruturas sociais e culturais que disseminam a desigualdade e limitações da liberdade da mulher, por sua feminilidade, por um reconhecimento da humanidade das mulheres. Essa reflexão é essencial para compreender a dinâmica de poder sobre o corpo e o sujeito feminino na sociedade sob a perspectiva tradicional de gênero. Essa construção do corpo feminino, enquanto constituição de uma pedagogia de gênero, insere-se em uma perspectiva teórica que questiona dualidades e essencialismos.

Nesse contexto, em “Corpos Reconfigurados”, Elizabeth Grosz (2000) propõe uma perspectiva do corpo que se distingue das tradicionais dicotomias mente/corpo e natureza/cultura. Para ela: “o pensamento dicotômico necessariamente hierarquiza e classifica os dois termos polarizados de modo que um deles se torna o termo privilegiado e o outro sua contrapartida suprimida, subordinada, negativa.” (Grosz, 2000, p. 47).

Sob essa ótica, a autora questiona a relação binária entre corpo e mente, destacando que o corpo não é uma entidade fixa ou meramente biológica, mas um artefato cultural moldado por significados e práticas sociais. Nesse sentido, enfatiza que os corpos femininos são vistos como “frágeis, imperfeitos, degradados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente.” (Grosz, 2000, p. 67).

Para Grosz (2000), o corpo não é um objeto passivo ou uma substância inerte, mas um produtor de significados e de experiências, sendo ao mesmo tempo material (estrutura formada de células e sistemas, que constitui o humano) e cultural. Conforme Grosz (2000, p. 65) destaca, os

“corpos, individualidades, são tecidos históricos, sociais, culturais da biologia.” (Grosz, 2000, p. 65).

Nesse sentido, para Grosz (2000), é essencial reconhecer a materialidade, a cultura e a subjetividade do corpo, compreendido como um “processo” em constante transformação, influenciado por discursos e práticas sociais. No entanto, o corpo também possui a capacidade de resistir a essas influências e se reconfigurar. Essa dinâmica demonstra que o corpo é um espaço de interações em que as experiências externas e internas se cruzam. Ela enfatiza a importância de se reconhecer que o corpo não pode ser controlado ou domesticado pelas normas culturais.

Desse modo, adotar uma perspectiva crítica sobre esse corpo possibilita analisar a construção social e cultural dos discursos que o envolvem. Essa abordagem busca romper com as delimitações biológicas e naturalistas socialmente impostas às mulheres, além de desafiar as opressões e os silêncios que lhes são atribuídos.

Desse modo, refletir sobre as ideias, representações e estereótipos tradicionais associados ao corpo da mulher no contexto de uma cultura patriarcal permite questionar esses moldes. Assim, Elizabeth Grosz (2000) contribui para o debate, ao conceber o corpo como um espaço de interações sociais e simbólicas, rejeitando abordagens reducionistas que o desvinculam de sua dimensão cultural e histórica. Segundo a estudiosa:

Tipicamente, a feminilidade é representada (explícita, ou implicitamente) de uma ou de duas maneiras nesse cruzamento de pares de oposição: ou a mente é tornada equivalente ao masculino e o corpo equivalente ao feminino (e assim, de antemão excluindo as mulheres como sujeito ao conhecimento, ou filósofas) ou a cada sexo é atribuída sua forma de corporalidade. No entanto, ao invés de conceder às mulheres uma forma de especificidade corporal autônoma e ativa, no melhor dos casos os corpos das mulheres são julgados nos termos de uma “desigualdade natural”, como se houvesse um padrão ou medida para o valor dos corpos, independentemente do sexo. (Grosz, 2000, p. 67-68, grifos da autora).

Ao reforçar uma estrutura binária e hierárquica, essa dualidade aprofunda a discriminação e a opressão das mulheres, limitando sua presença nos espaços sociais, na produção do conhecimento e na esfera política. Para alcançar uma compreensão não dicotômica do corpo, Grosz (2000) propõe o uso de uma abordagem feminista e pós-estruturalista.

Ela sugere que devemos abandonar as dualidades rígidas e adotar uma visão que considere o corpo como um híbrido, uma interseção de elementos biológicos, sociais e subjetivos.

Frente ao construcionismo social, a tangibilidade do corpo, sua

materialidade, sua (quase) natureza deve ser invocada; mas, em oposição ao essencialismo, ao biologismo e naturalismo, é o corpo como produto cultural que deve ser enfatizado. Esta posição indeterminada o torna capaz de ser utilizado como um termo estratégico particularmente poderoso para abalar as perspectivas que levam em consideração esses pares binários. (Grosz, 2000, p. 86).

Nesse sentido, a posição “indeterminada” do corpo, que não é puramente biológico nem meramente social, transforma-o em um conceito estratégico, capaz de questionar e desestabilizar visões dualistas que separam natureza/cultura, corpo/mente e materialidade/idealidade. Ao compreender o corpo como um espaço de interseção entre o material e o cultural, a autora oferece uma abordagem que possibilita romper com os paradigmas binários tradicionais. Ao rejeitar dicotomias e essencialismos, ela estimula uma abordagem interdisciplinar que valoriza a pluralidade dos corpos. Esses conceitos inspiram debates sobre como as práticas sociais, culturais e políticas podem reconfigurar os significados atribuídos ao corpo.

Elizabeth Grosz (2000) acrescenta à sua discussão a concepção de Baruch Espinosa: o filósofo concebe o corpo como um tecido moldado por elementos históricos e culturais, integrados à Biologia, defendendo a inseparabilidade entre corpo e mente. Nesse sentido, a mente é compreendida como parte do corpo, enquanto o corpo é concebido como uma extensão da mente. Essa integração, por sua vez, desafia paradigmas e preconceitos que limitam as mulheres ao corpo e os homens à mente, proporcionando uma fundamentação teórica para combater as desigualdades de gênero.

Nessa mesma perspectiva de Baruch Espinosa sobre a histórica predominância do dualismo mente-corpo, Elódia Xavier (2021) argumenta que a superação da visão de inferioridade das mulheres, associada a esse dualismo, requer uma compreensão integrada do corpo, que valorize tanto suas dimensões físicas quanto sociais.

A autora considera, também, a mente uma extensão do corpo, desafiando paradigmas que limitam o feminino a papéis reprodutivos e contribuindo para a perpetuação de discursos opressores contra as mulheres, associando-as predominantemente ao físico. Conforme destacado por Elizabeth Grosz (2000, p. 78), “[...] apenas quando a relação entre a mente e o corpo for adequadamente repensada, poderemos compreender as contribuições do corpo para a produção de sistemas de conhecimento, regimes de representação, produção cultural e troca socioeconômica.”

Nesse sentido, com o intuito de superar as questões de gênero historicamente demarcadas, é essencial compreender o corpo em sua totalidade na constituição do ser, integrando corpo e

mente e reconhecendo a interação entre os aspectos físico e social, em vez de concebê-los como entidades separadas em que um prevalece em certos contextos e o outro em outros, o que pode gerar confusão.

Nessa conjuntura, é importante destacar que a mente (e o conhecimento associado a ela) não é exclusividade do homem, assim como o corpo não está limitado apenas à função reprodutiva. Ao considerar esse entendimento histórico, é essencial reconhecer a função ideológica atribuída ao corpo feminino. Compreende-se, então, por que este não é percebido como uma entidade completa e singular, da mesma forma que o masculino, mas como um produto da interação social mediada pela cultura (Novaes, 2006).

Assim, esta discussão permite analisar os aspectos tradicionais ligados à sexualidade e ao corpo da mulher. Isso porque a representação e a percepção desse corpo histórico refletem uma construção simbólica, alicerçada em valores, normas e ideologias patriarcais enraizadas na cultura ocidental.

Ao longo dos séculos, a sociedade e a cultura têm perpetuado a ideia de que o corpo feminino não é “um ser completo e perfeito”, o que tem contribuído para a instauração de um discurso de inferioridade da mulher. É essa narrativa que sustenta a soberania e superioridade da figura masculina. No entanto, é importante abordar essa questão evitando simplificações e análises precipitadas, uma vez que, historicamente, as mulheres foram ensinadas a adotar comportamentos considerados submissos, a se vestir de forma “apropriada” e a seguir normas estritas em relação à sua sexualidade e seus corpos.

Sob essa perspectiva, compreendemos que o corpo da mulher é construído e controlado pelas dinâmicas de poder que atravessam as esferas social, política e cultural. Nesse sentido, o corpo se torna um espaço de disputa, em que diferentes forças buscam controlá-lo e moldá-lo conforme interesses normativos e ideológicos.

Na manutenção desse discurso sobre a inferioridade da mulher, o controle sobre o corpo feminino passou a ser regulamentado e exercido tanto pela religião, por meio de dogmas, estereótipos de conduta e normas morais de cada época, quanto pela ciência médica, que legitimava práticas disciplinares e a vigilância do corpo das mulheres.

Assim, o controle religioso exercido pela Igreja desempenhou um papel fundamental, influenciando a sociedade ao regular o corpo e o comportamento dos indivíduos. A religião estabelecia normas e valores que moldavam condutas, reforçando seu poder social e cultural sobre os corpos, especialmente das mulheres.

Nesse cenário, como ordenador social rígido, a igreja católica criou o Concílio de Trento (1545-1563), que marca o início de uma trajetória de controle rigoroso sobre a sexualidade. A

Igreja instituiu normas rigorosas de controle sobre a sexualidade, estabelecendo regulamentações detalhadas que delimitavam as condutas aceitáveis nas relações sexuais, o uso dos prazeres na relação conjugal e os padrões de moralidade considerados adequados pela sociedade.

Entre as definições estabelecidas pelo Concílio, reafirma-se que a mulher deve permanecer restrita ao lar e à maternidade, e que a prática sexual tem como única finalidade a procriação. Como destaca Mary Del Priore:

O corpo, personagem secundário destas tantas Histórias (pois estudava-se aí, a sexualidade) fez sua entrada na Idade Moderna pelas rigorosas mãos, e pesquisas, de Jean-Louis Flandrin. Em *Le sexe et l'Occident* (1988) o autor demonstra que uma “dupla moral” passa a ser vivida pelas populações do ocidente cristão, sobretudo depois do Concílio de Trento (1545), momento em que a Igreja, de forma severa e minuciosa, passa a regular o uso dos prazeres dentro do matrimônio. Condutas sexuais matrimoniais e extraconjugais começam a diferenciar-se; as primeiras, marcadas por estritas prescrições quanto ao prazer sexual e um feroz incentivo da exclusiva procriação. As segundas, experimentando técnicas contraceptivas (o coito interrompido, por exemplo) e uma crescente erotização. Valendo-se de fontes seriais como as atas de batismo, o historiador indagava se o controle exercido pela Igreja teria marcado a vida sexual dos casais casados, submetendo a sexualidade a um ritmo cujas consequências múltiplas seriam detectadas na demografia, nas relações entre sexos, nas mentalidades. (Priore, 1995, p. 12).

Nesse cenário da Idade Média, destaca-se que o corpo era frequentemente silenciado, considerado um tabu e interpretado sob perspectivas religiosas e filosóficas, o que restringia os estudos sobre o tema. Entretanto, durante a Idade Moderna, emergiu um crescente interesse científico e filosófico pelo corpo humano, com foco específico em suas funções e nas questões relacionadas à moralidade.

A Igreja Católica, influente nesse período, determinava a procriação como um dever religioso e estabelecia normas sobre o comportamento sexual adequado entre os casais. Desse modo, ela passou a controlar a sexualidade e a ditar os modos de vida dos casais, bem como das relações sexuais extraconjugais, enfatizando que a procriação era o principal objetivo do ato sexual. Qualquer desvio desse objetivo, como relações sexuais extraconjugais ou o uso do sexo para prazer sem intenção de procriar, era fortemente desaprovado. Essas ideias influenciaram a moralidade sexual durante os séculos seguintes. Assim, a Igreja desempenhava um papel central na definição dos valores e práticas sexuais, orientando os fiéis sobre o que era moralmente aceitável.

Nessa conjuntura, é importante destacar que, dentro desse controle, é nítida a inviabilidade do corpo e da sexualidade feminina, relegada, exclusivamente, à procriação. Vale destacar a reflexão que Rose Marie Muraro (1983) faz sobre a questão da

reprodução: “[...] em todas as culturas, desde as mais primitivas, o poder está com quem estiver com o controle da reprodução. Assim, todos os sistemas de parentesco cujo poder estivesse nas mãos dos homens baseavam-se no controle das mulheres e das esposas e, através da sua própria descendência.” (Muraro, 1983, p. 21).

Esse controle sobre a sexualidade feminina e a reprodução só reafirma o poder do discurso patriarcal em detrimento das mulheres; assim o objetivo é potencializar a capacidade de reprodução, como destaca Débora Deyse Laurindo Nóbrega:

Os cuidados com o corpo não eram tidos como gestos de prazer e de vaidade, características usadas apenas para referir às artistas e as profissionais do sexo, sendo chamados de tratamento. As mulheres que se permitissem ou admitiessem sentir prazer no cuidado com o próprio corpo deveriam sentir-se culpadas. A ênfase do corpo feminino ainda repousava em sua capacidade de ser mãe [...] (Nóbrega, 2019, p. 15).

Nessa perspectiva, destaca-se claramente um discurso histórico e cultural sobre a função atribuída ao corpo feminino: “[...] a funcionalidade do corpo feminino era a de somente reprodução, o prazer e a saúde não estariam relacionados à higiene corporal, mas sim a gerar filhos saudáveis biologicamente” (Nóbrega, 2019, p. 15). Assim, a principal função do corpo feminino estava ligada à capacidade de gerar filhos, relegando o prazer e a saúde ao segundo plano.

As medidas implantadas pelo Concílio de Trento no século XVI foram reproduzidas no século XIX, perpetuando a opressão e o controle social e religioso, especialmente sobre o corpo da mulher. A burguesia via a família como um meio de consolidar sua posição social, e a sexualidade feminina foi particularmente controlada. As mulheres eram vistas principalmente como esposas e mães, responsáveis pela criação dos filhos e manutenção do lar.

Nessa mesma perspectiva, Michel Foucault destaca a burguesia do século XIX como instauradora desses controles. Ele observa, porém, uma certa divisão sobre a sexualidade. Segundo Michel Foucault,

[...] um rápido crepúsculo se teria seguido à luz meridiana, até as noites monótonas da burguesia vitoriana. A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das

palavras limpa os discursos. E se o estéril insiste, e se mostra demasiadamente, vira anormal: receberá este status e deverá pagar sanções. (Foucault, 2019, p. 7-8).

No século XIX, a sociedade europeia estava profundamente influenciada por valores vitorianos que destacavam a moralidade rígida, a disciplina e a repressão sexual. A burguesia emergente adotou e reforçou essas normas para manter a ordem e assegurar a estrutura familiar, vista como a base da sociedade. Dessa forma, a burguesia controlava e reprimia a sexualidade, definindo espaços específicos para temas relacionados a ela, com o sexo e a reprodução sob o domínio da família. Nesse contexto, a mulher era destinada ao sexo com o objetivo de procriação e à criação dos filhos, sendo seu corpo visto como destinado a carregar a prole. Assim, a saúde reprodutiva das mulheres era monitorada, e muitas práticas médicas e sociais estavam centradas em assegurar que as mulheres pudessem cumprir seu papel de procriação.

Ademais, as mulheres eram frequentemente educadas para serem submissas e aceitarem seu papel como reprodutoras. O controle sobre o corpo feminino incluía normas estritas sobre comportamento sexual, vestimenta e comportamento social. Conforme destacado por Mary Del Priore (1995), o corpo feminino era tradicionalmente destinado à reprodução, aos cuidados da família e às atividades domésticas. O sexo, por sua vez, era restrito à função reprodutiva, sendo considerado um direito exclusivo dos homens. A mulher, nessa lógica, era tratada como um objeto sexual, servindo para satisfazer os desejos do marido e de contemplação. Caso demonstrasse prazer sexual, a mulher era rotulada de forma pejorativa, uma vez que, segundo as normas da época, mulheres consideradas “dignas” não deveriam experimentar ou expressar prazer.

Além das atribuições do lar e da maternidade, Mary Del Priore (1995), acrescenta que no século XIX, as mulheres eram associadas a características, como: delicadeza, doçura e meiguice, enquanto a beleza física não era essencial à imagem feminina. Esses valores sociais, por sua vez, contribuíam para a definição de um comportamento idealizado que as mulheres deveriam adotar, perpetuando uma visão restritiva de seus papéis na sociedade.

Além dessa conduta, é importante destacar as imposições relativas às vestimentas femininas, que refletem como esse corpo foi moldado ao longo do tempo. Nesse contexto, trajes como vestidos longos e espartilhos exemplificam as peças social e culturalmente impostas ao corpo da mulher, funcionando como ferramentas de controle e conformidade. Os vestidos longos, por exemplo, eram usados para ocultar partes específicas do corpo, simbolizando as normas sociais e culturais que reforçavam a submissão e o controle sobre seu

comportamento.

Já o uso dos espartilhos, por sua vez, simboliza um mecanismo de controle sobre o corpo feminino e uma expressão do poder patriarcal. Os espartilhos, que comprimiam a cintura das mulheres, valiam como um instrumento destinado a moldar o corpo feminino para atender aos ideais de beleza da época, que valorizavam cinturas finas como representação de feminilidade. Assim, seu uso reflete o controle social e cultural exercido sobre o corpo feminino, moldando-o de acordo com padrões patriarcais que perpetuavam a submissão e a imagem de fragilidade atribuídas às mulheres. Mais tarde, no contexto do movimento feminista, a rejeição dessa peça tornou-se um símbolo da luta pela emancipação feminina, representando também um rompimento com os padrões opressivos impostos às mulheres.

A Revolução Industrial gerou mudanças, mas também reforçou a divisão de gênero. Enquanto os homens trabalhavam fora de casa, às mulheres restava cuidar do lar e dos filhos. A literatura vitoriana frequentemente refletia e reforçava esses valores, apresentando personagens femininas que eram recompensadas por sua pureza e maternidade, e punidas por qualquer desvio dessas normas. Apesar do controle, havia resistências e movimentos emergentes que questionavam essas normas. Assim, os primeiros movimentos feministas começaram a lutar por direitos reprodutivos e pela liberdade sexual.

Logo, à medida que as sociedades começaram a se modernizar e as questões de direitos individuais ganharam mais visibilidade, as concepções sobre o corpo feminino e seu papel na sociedade começaram a ser questionadas. O início do século XX foi um período de transição em muitos aspectos, incluindo a maneira como o corpo feminino era percebido e tratado.

Nesse sentido, durante o século XX, com o movimento feminista no Brasil, as mulheres começaram a lutar por seus direitos e liberdades. Com isso, as discussões sobre a liberdade do corpo feminino se tornaram iminentes. De acordo com Ana Paula Pereira Comissário:

[...] o destino da mulher começa a se modificar na segunda metade do século XX com a criação da contracepção química que permitiu à mulher uma maior liberdade sobre o corpo, este não mais associado apenas à sua capacidade reprodutiva. Legalizada ainda nos anos 50 nos Estados Unidos, a pílula anticoncepcional só chega ao Brasil na década de 60 em uma conjuntura conturbada de censura e liberdade concomitantemente. Com efeito, a mulher brasileira deu um largo passo rumo à autonomia do seu corpo. (Comissário, 2018, p. 38).

Nesse sentido, a criação tecnológica do método contraceptivo alterou as relações sociais, econômicas e de poder. A capacidade de controlar a gravidez permitiu às mulheres

acesso a diferentes espaços na sociedade e autonomia sobre seus corpos, além de contribuir para a liberdade sexual feminina.

Nessa perspectiva, durante o período de revoluções do século XX, particularmente na década de 1960, as lutas feministas foram intensificadas em busca de mudanças sociais. Nesse contexto, conforme Rose Marie Muraro, é relevante ressaltar que foi “[...] a partir de 1975 que os primeiros grupos feministas organizados surgiram, marcando o início do movimento feminista moderno.” (Muraro, 1983, p. 14). Esses grupos feministas surgiram em várias partes do mundo, incluindo os Estados Unidos, a Europa, e também países da América Latina, como o Brasil.

Nessa medida, é relevante destacar que Elizabeth Grosz (2000) enfatiza que a sexualidade feminina e os poderes de reprodução são frequentemente usados como características definidoras das mulheres. Mas, paradoxalmente, essas funções também foram usadas para retratá-las como vulneráveis. Em outras palavras, a ênfase nas funções biológicas das mulheres como características culturais definidoras serviu para subjugar-las e mantê-las sob controle social.

Assim, é interessante destacar que o pensamento misógino frequentemente encontrou justificativas convenientes para sua oposição às mulheres na sociedade; conforme ressalta Elizabeth Grosz (2000), a relação entre o pensamento misógino e a forma como as mulheres foram historicamente representadas e tratadas na sociedade revela um processo contínuo de discriminação e oposição social. Para sustentar essa desigualdade, ideias misóginas justificaram a manutenção das mulheres dentro de um estereótipo que as descrevia como frágeis, imperfeitas e desregradas, restringindo sua autonomia e reforçando padrões limitantes.

Logo, esses estereótipos sobre o corpo da mulher são ideais de uma construção social que transcende a realidade biológica, sendo divulgados por discursos e normas que moldam a percepção social desse corpo. Segundo Silvana Goellner,

[...] as explicações para tal localização advinda da biologia do corpo, representado como frágil, não pela tenacidade de seus músculos, pela sua maior ou menor capacidade respiratória ou, ainda, pela envergadura de seus ossos, mas pelo discurso e pelas representações de corpo feminino que nesse momento se operam. (Goellner, 2013, p. 33).

Desse modo, a ideia de fragilidade atribuída à mulher é fruto de uma construção social baseada em uma narrativa cultural de viés falocêntrico. Desde a Grécia Antiga, discursos normativos têm disseminado essa representação do corpo feminino como frágil, influenciando a maneira como a sociedade o percebe.

Dessa maneira, os corpos femininos são restritos por um discurso cultural dominante pelo sexo masculino, que limitou a mulher às atividades domésticas e à criação dos filhos. Segundo a cultura dominante do patriarcado no Brasil, o feminino está relegado e restrito ao papel de filha, esposa e mãe, enquanto os sujeitos masculinos desfrutam de liberdade para agirem como almejam. Essa divisão de papéis comprova uma desigualdade de gênero intrincado na sociedade, refletindo as barreiras impostas às mulheres em várias formas.

Ao desafiar as narrativas hegemônicas, abre-se espaço para que vozes femininas reivindiquem autonomia sobre seus corpos e experiências. É nesse contexto que se insere o objeto desta pesquisa: a narrativa de Márcia Denser, com ênfase na representação do corpo feminino por meio do discurso ficcional livre e independente de sua narradora.

Nesse contexto, surge a oportunidade de explorar a construção discursiva do corpo feminino e seu papel na sociedade sob uma perspectiva sociocultural, evidenciando os anseios por transformações, tanto na forma como as mulheres são percebidas quanto na maneira como desejam ser reconhecidas na/pela sociedade.

Nessas circunstâncias de opressão e marginalização, a literatura surge como um espaço de resistência e afirmação da subjetividade feminina. Embora estejamos inseridos em uma cultura na qual, frequentemente, o masculino simboliza o humano, as discussões feministas têm buscado caminhos alternativos para redefinir o papel da mulher.

Nesse sentido, falar sobre o corpo na literatura pode ter se tornado uma forma encontrada pelas mulheres para expressar suas experiências e sentimentos. Nesse contexto, é fundamental destacar a materialidade discursiva da representação do corpo, considerando que os contos analisados exploram as dimensões simbólicas envolvidas na representação do corpo feminino na escrita de Márcia Denser. Como argumenta Audre Lorde, “[...] não é apenas a literatura que é uma expressão de experiência, mas nossa própria existência e sobrevivência” (Lorde, 1984, p. 112). A partir dessa perspectiva, a literatura permite que corpos historicamente silenciados reivindiquem sua voz e sua história.

Assim, acreditamos que a literatura de autoria feminina promove, através da representação da vivência, da subjetividade e do corpo feminino, um debate político e cultural sobre a representação da mulher na literatura e na sociedade. Assim, esse tema da escrita feminina será aprofundado no próximo capítulo, no qual teremos uma discussão mais profícua.

Para ilustrar essas questões, recorreremos ao conto "Relatório final", de Márcia Denser, parte integrante do livro **Diana Caçadora**, que se destaca pela representação do corpo feminino e das relações de gênero. Antes de analisar o conto, contudo, cabe destacar o

significado simbólico do título da obra **Diana Caçadora** e do nome da personagem-narradora, Diana, cujas características reforçam a ruptura com convenções tradicionais.

Aqui abro um parêntese para destacar o significado simbólico do título da obra **Diana Caçadora** e do nome da personagem-narradora, Diana, cujas características reforçam a ruptura com convenções tradicionais. Tal simbolismo é explorado por Schneider Carpeggiani em seu artigo "Por qual São Paulo caça Márcia Denser?", publicado na revista *Suplemento Pernambuco* (2016), no qual o autor discute as ideias centrais da obra. Complementando sua análise, o artigo inclui uma entrevista com Márcia Denser, na qual a autora esclarece aspectos dessa coletânea de contos.

Nessa mesma entrevista, Denser revela que, além da carga simbólica, a escolha do nome "Diana Caçadora" possui também raízes biográficas. A origem do nome Diana Caçadora, que intitula a obra, tem uma relação afetiva de momentos marcantes da vida da autora, que influenciaram a construção da narradora-personagem e do título da obra, conforme relatado pela própria Márcia Denser, na entrevista ao *Suplemento Pernambuco*:

[...] quanto a Diana, dois momentos foram decisivos para construí-la – o nome associado à deusa grega: o primeiro foi quando eu tinha 9 anos e estudava piano com uma professora italiana muito refinada, dona Rina, cuja voz parecia papel rasgado. No seu escuro sobrado estilo renascença, havia dois pianos, um alemão, muito bom, para audições, e o francês com som de lata, onde eu ia estudar 3 vezes por semana, das 9h às 10h. Seguia para lá desoladíssima, pois não tinha nenhuma vocação para a música, arranhando o tal piano com som de lata e devaneando na janela onde havia uma cortina de crochê com uma Diana, deusa da caça, com seus galgos saltitantes e através da qual me evadia, escapando daquela imposição arbitrária e estúpida. Bem, a outra imagem aconteceu no D'Angelo, aquela famosa confeitaria de Petrópolis (que virou choperia). Eu devia ter 20 anos (foi em 1971 ou 72) e fiquei fascinada por uma garota que vi lá, queimada, cabelos louros curtíssimos, uma deusa de suave prata e furioso ouro, como diz William Blake. E não deu outra: durante os 30 anos seguintes, usei os cabelos curtíssimos à Jean Seberg, iguais aos dessa visão que me impressionou – como a de uma Diana encarnada. Na realidade, foi uma antevisão da minha personagem Diana Marini, um desdobramento de mim mesma, que se manifestaria somente 10 anos depois, quando eu efetivamente escreveria minhas histórias. (Denser apud Carpeggiani, 2016, s/p).

A figura de Diana, deusa da mitologia grega, aparece em circunstância de “imposição arbitrária” e também por uma visão impactante de uma jovem de cabelos curtos. Ela afirma ter usado cabelos curtos por muito tempo, o que evidencia o fascínio da autora por essa figura mitológica, símbolo de beleza, poder e sexualidade. Segue as fotos de Márcia Denser, ilustrado pela figura 1 de cabelos curtos, disponível nas redes sociais:

Figura 1 – Fotos de Márcia Denser.



Fonte: Reprodução/Redes sociais.

É nesse cenário ambíguo que emerge a narradora-personagem Diana Marini, narradora do conto, cujo nome evoca a deusa romana da caça, símbolo de força e resistência feminina. Nesse sentido, o sobrenome da personagem-narradora, “Marini”, revela uma escolha carregada de significados. A autora, Márcia Denser, revela em entrevista ao **Suplemento Pernambuco** que o sobrenome foi inspirado em duas fontes distintas, porém complementares. Como ela destaca: “Além do comissário de bordo, havia o artista plástico Marino Marini e seus cavalos, também citado por Cortázar. Aliás, nessa época era leitora compulsiva de Cortázar” (Denser apud Carpeggiani, 2016, s/p).

A primeira referência é o escritor argentino Julio Cortázar, cuja influência é evidente, especialmente a partir do seu conto “A Ilha ao Meio-Dia”, que tem como protagonista um comissário de bordo chamado Marini. A segunda referência é o artista plástico Marino Marini, conhecido por suas esculturas de cavalos, cujo trabalho evoca força, movimento e simbolismo, os quais são

elementos que se alinham à narrativa transgressora e intensa da obra de Márcia Denser.

Assim, a construção de Diana Marini sublima o desdobramento entre vida e criação literária, transformando a narradora em um arquétipo da literatura. Nesse contexto, a relação entre essas referências literárias e artísticas fortalece a construção da narradora, cujo nome se converte em um ponto de interseção entre arte, literatura e subjetividade.

Após a explicação do nome e sobrenome da narradora, é pertinente mencionar brevemente a Deusa Diana, também conhecida como Diana Caçadora, uma figura emblemática da mitologia grega, referência direta ao título da obra.

No livro **As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres**, de Jean Shinoda Bolen (1990), há uma descrição de Ártemis/Diana. Segundo ele: “Ártemis, a quem os romanos chamavam de Diana, era a arqueira de infalível pontaria e protetora da prole de todas as coisas vivas” (Bolen, 1990, p. 25). Ambas são conhecidas como deusas da caça, da natureza selvagem, dos animais e da Lua. Ela representa a proteção dos jovens e das mulheres, essas divindades simbolizam proteção e autonomia. Diana, a deusa romana, compartilha muitas dessas características com Ártemis, sendo também associada à proteção dos animais, das florestas, das mulheres e das crianças, além de ser um símbolo de fertilidade. Assim, ambas as deusas representam a liberdade e a conexão com a natureza, simbolizando a força e a independência femininas na mitologia.

Segundo Jean Shinoda Bolen (1990), a deusa Diana/Ártemis se caracteriza da seguinte forma:

Ártemis, conhecida pelos romanos como Diana, era a deusa da caça e da Lua. A alta e adorável filha de Zeus e Leto percorria a região da floresta, da montanha, da campina e da clareira com seu bando de ninfas e cães de caça. Vestida com uma túnica curta, equipada com arco de prata e aljava de setas ao ombro, era a arqueira de infalível pontaria. Como deusa da Lua ela é também apresentada como portadora de luz, levando tochas nas mãos, ou com a Lua e as estrelas ao redor de sua cabeça. (Bolen, 1990, p. 50)

Essa descrição de Diana/Ártemis explora a imagem de deusa da caça, uma figura selvagem com vínculos com a natureza e uma mulher independente. Seus trajes e armas marcam a sua imagem de guerreira e caçadora, que representa coragem e liberdade. O arco é um instrumento de caça e de proteção; segundo o mito, ela protege as mulheres e jovens de comportamentos opressores. O arco, apesar de parecer que caça animais, na verdade caça homens que tiveram condutas violentas na floresta; os animais são sua companhia ali, assim como as ninfas.

De acordo com Jean Shinoda Bolen (1990, p. 50), o arquétipo de Diana/Ártemis era o de que “[...] enquanto deusa da caça e da Lua Ártemis era uma personificação do espírito feminino

independente. O arquétipo que ela representa possibilita a uma mulher procurar seus próprios objetivos num terreno de sua própria escolha”. Desse modo, a representação que o simbólico do nome tem da deusa “Diana” está atrelado ao que a narradora-personagem quer construir em sua narrativa: aventureira, destemida, independente e caçadora de homens, aventuras amorosas e sexuais. Representação da transgressão e da liberdade do corpo para vivenciar as experiências mais intensas de sexo na busca de encontrar o prazer por si só. Mas as questões importantes para refletirmos são: quais são as presas que ela devora? Ou são essas presas que a devoram? Qual tipo de caçadora é a Diana criada por Márcia Denser?

Outro ponto interessante dessa deusa é suas relações, que não eram fundamentadas no amor; e como não se relacionou com um homem no formato de marido e mulher, era conhecida como virgem. Conforme Jean Shinoda Bolen (1990, p. 50) ressalta:

Como deusa virgem, Ártemis era imune de se apaixonar. Não foi raptada nem violada, como Perséfone e Deméter, e nunca foi metade de um par marido-mulher. Como arquétipo de deusa virgem, Ártemis representa um sentido de integridade, uma-em-si mesma, uma atitude de “sei cuidar de mim mesma” que permite à mulher agir por conta própria, com autoconfiança e espírito independente. (Bolen, 1990, p. 50).

Essa relação da virgindade com a deusa Diana/Ártemis tem uma simbologia mais intensa com o comportamento autônomo da Deusa. Assim, “[...] o termo virgem significa não maculado, puro, não pervertido, não usado, não cultivado, intocável e não manejado ‘pelo homem’, como no solo virgem, na floresta virgem; ou não previamente submetido a um processo químico, como acontece com a lã virgem.” (Bolen, 1990, p. 50).

Nessa medida, as relações representativas entre a deusa e a narradora se intensificam, embora ela não seja virgem como a deusa, ainda assim a narradora-personagem tem relações efêmeras e sem vínculo afetivo. As relações são pautadas na satisfação sexual: embora, em alguns momentos, ela consiga alcançar essa satisfação, em outros não consegue. Nesse sentido, trata-se de um comportamento transgressor, ainda que inserido em um contexto social marcado por tensões entre o discurso emergente de libertação sexual e os resquícios do moralismo patriarcal, sobretudo no que concerne à conduta esperada das mulheres. A sexualidade feminina, embora mais visível no cenário das décadas de 1970 e 1980, permanecia, em grande medida, restrita ao espaço privado, sendo qualquer manifestação de autonomia sexual vista com desconfiança ou repreensão social.

A escolha do nome **Diana Caçadora** projeta, já de início, a construção de uma personagem que rejeita a passividade e assume o papel de quem observa, investiga, seduz e, também fere. Entretanto, essa imagem de potência se vê atravessada por experiências de vulnerabilidade. A

narradora relata, em primeira pessoa e no tempo presente, memórias de um episódio de violência: após ser levada, em estado de embriaguez, a um hotel, foi abusada sexualmente enquanto estava inconsciente. O contraste entre o arquétipo da caçadora e a condição de vítima revela uma complexa dinâmica entre poder e fragilidade, desejo e dominação, expondo as contradições do corpo feminino em um contexto que promete liberdade, mas ainda impõe limites rigorosos ao seu exercício.

Essa experiência de violência, no entanto, não é apresentada sob a chave da confissão sentimental ou da vitimização passiva. Ao contrário, a narradora adota uma postura analítica, quase burocrática, utilizando um discurso que mimetiza o tom técnico e impessoal de um laudo ou relatório institucional. A forma do “Relatório final”, como indica o próprio título do conto, introduz um procedimento narrativo que desloca a dor da esfera íntima para o plano da observação objetiva uma estratégia que provoca desconforto e, ao mesmo tempo, desconstrói as expectativas de um leitor habituado a representações convencionais do trauma feminino. Essa escolha estética evidencia um gesto político: ao narrar sua própria violação com distanciamento irônico e frieza cirúrgica, Diana reivindica o domínio da linguagem e retira da cena da violência o poder do algoz, reinscrevendo-se como sujeito da narrativa.

Além disso, o uso do tempo presente e da primeira pessoa emoldura o fluxo de memória como uma performance de si mesma, uma encenação discursiva em que a narradora assume múltiplos papéis — da vítima à analista, da amante à observadora implacável. A linguagem, longe de ser mero instrumento, torna-se parte da crítica: é através dela que a personagem desmonta os discursos normativos sobre a mulher, o corpo e o desejo. O vocabulário, por vezes técnico, por vezes erótico, carrega uma ambiguidade calculada, demonstrando como o texto de Denser opera num campo de tensão constante entre erotismo e violência, exposição e controle, prazer e dor.

Assim, ela relata os eventos ocorridos em 30 de dezembro de 1977, na antevéspera do Ano-Novo, utilizando uma estrutura de “prosa de relatório”. Essa escolha estilística, ao se apresentar como um relatório, em um primeiro momento confere à narrativa um tom inicial burocrático e impessoal, com uma objetividade típica do gênero documental de boletim de ocorrência, como se os acontecimentos fossem registrados de maneira objetiva e distante, restringindo-se à exposição dos fatos. No entanto, à medida que os fatos se desenrolam, essa aparente neutralidade se desfaz à medida que a narradora reivindica sua voz na e pela literatura, fazendo um contraste amargo com a violência que se impõe ao corpo de mulher. Assim, o corpo assume papel central na narrativa, funcionando como instrumento de luta para dar voz a temas silenciados da experiência feminina, como o estupro e a busca por autonomia numa sociedade que rejeita a liberdade do corpo da mulher.

Ao mesmo tempo que a prosa busca um tom formal e burocrático, o texto carrega em si a

subjetividade de um corpo de mulher que narra sua própria experiência de opressão. Assim, a linguagem, que deveria limitar-se à frieza dos registros oficiais, torna-se um meio de expressar as angústias, os medos e a violência estrutural que atravessam os corpos femininos.

Nessa perspectiva, pensando com Judith Butler (1990), o corpo feminino constitui uma construção discursiva que se materializa através da repetição performativa de atos e normas de gênero que estabelecem esse corpo como inferior e objetificado para atender aos interesses patriarcais. Por sua vez, a tensão entre o registro burocrático e a experiência subjetiva evidencia como os discursos normativos silenciam brutalmente esses corpos femininos. Contudo, a narrativa em primeira pessoa busca operar como força subversiva, questionando e desestabilizando essas mesmas normas institucionalizadas. Desse modo, o ato de narrar a violência sofrida converte-se em estratégia para expor as artificialidades das categorias de gêneros, bem como a naturalização dos processos de opressão que se apresentam como inevitáveis.

Dessa forma, a narradora transforma a escrita em um espaço de resistência, onde ela expõe não apenas os eventos, mas também as emoções incategorizáveis que os acompanham. Essa dualidade entre a forma e o conteúdo, revelam uma ironia na narrativa: enquanto o relatório ou boletim de ocorrência sugere a ausência de subjetividade, é justamente pela literatura que a narradora consegue ecoar suas experiências e denunciar o terror ancestral imposto às mulheres, conforme podemos observar no trecho a seguir:

[...] a requintada crueldade de poder observar as próprias vísceras expostas refletidas no espelho e imaginando não ser as nossas, como se este refletisse toda a humanidade agora — desumanidade estará dentro de nós, como o olho cego da câmera fotográfica, as lâminas frias da cortina que fecha e abre a objetiva, o vidro da lente, inopinadamente a sangrar, a sangrar, amigos, a sangrar, o fluxo maldito chamado literatura, a sangrar... (Denser, 2003, p. 183).

Nesse sentido, a narradora utiliza o discurso literário e a metáfora do corpo para expressar suas emoções, e termos como “fluxo” e “sangrar” surgem como metáforas para expor o sofrimento do corpo feminino, o qual tem sido tratado como objeto de prazer. É um corpo feminino silenciado que tenta, pela literatura, que também é fluxo e sangra, denunciar as violências contra si expondo as representações performáticas de gênero em que o corpo da mulher é objeto de prazer.

Nesse contexto, esses termos “fluxo” e “sangrar” remetem ao ciclo menstrual, um processo intrínseco ao corpo feminino. Conforme Fábio Figueiredo Camargo (2014, p. 170), a “[...] menstruação é um produto do corpo que deve ser aceito por amor ao ser humano, como produto legítimo desse mesmo corpo”. Dessa forma, esse sangue, tradicionalmente associado à fertilidade e à renovação, aqui representa a violência sofrida e a materialidade do corpo que não pode ser

ignorado ou silenciado.

Nessa perspectiva, “[...] a menstruação, palavra tabu, é apresentada como parte desse corpo que se despoja e abre-se para a literatura” (Camargo, 2014, p. 170). A palavra “sangrar”, como metáfora, revela verdades íntimas e a experiência traumática que a narradora busca expor por meio da literatura. Além disso, ao denunciar a hipocrisia do discurso patriarcal, ela subverte a escrita tradicional da literatura, transformando o corpo feminino passivo em objeto de discurso ativo. Além disso, o termo “sangrar” alude literalmente ao sangue, que se manifesta por sua cor característica, o vermelho. Nesse sentido, “[...] o vermelho remete às forças tectônicas, advindas do centro da Terra. Forças identificadas com o feminino, que se oporia ao masculino e sua conformação pelo patriarcado” (Camargo, 2014, p. 171).

Logo nos primeiros parágrafos deste conto-relatório, percebe-se uma certa insegurança e medo da narradora quanto à melhor forma de contar os acontecimentos. Ela se questiona sobre como narrar — para ela e para o outro — a história de maneira “indolor”, apesar da crueldade da violência, uma vez que essas lembranças lhe trazem dor. As memórias traumáticas geram um desconforto profundo, mas, ainda assim, ela enfrenta o medo. Compreender essa insegurança narrativa exige contextualizá-la historicamente: o conto foi escrito em 1986, o que permite contextualizá-lo socio-culturalmente sob a influência do falocentrismo, conceito que define a centralidade do masculino na construção de discursos e práticas sociais. Nesse cenário, o silenciamento das experiências femininas, especialmente aquelas relacionadas à violência sexual era estrutural: às mulheres faltava não apenas espaço para falar, mas também legitimidade discursiva para nomear sua dor. A insegurança da narradora reflete, portanto, a opressão de um sistema que historicamente desautorizou as vozes femininas e deslegitimou seus traumas.

Nesse contexto, falar sobre o estupro torna-se um desafio, especialmente em meio ao discurso patriarcal, em que o corpo feminino foi e continua a ser objetificado e silenciado em favor do corpo masculino. A violência, nesse contexto, configura-se como uma forma de controle sobre o corpo do outro, direcionada de forma ainda mais incisiva contra a mulher, considerada a parte mais vulnerável. Conforme Fábio Figueiredo Camargo (2014, p. 155), os críticos pensam “[...] a ‘grande literatura’, representada pelos textos que trabalhavam uma linguagem literária, com metáforas, alterações dos formatos tradicionais, e temas considerados nobres, como a descoberta do sujeito através de uma viagem interior.” A obra de Márcia Denser se distancia do modelo da chamada “grande literatura” ao construir uma narrativa que enfatiza a vivência e o discurso dos desejos do corpo feminino, um tema historicamente considerado pouco nobre. Sua escrita desafia as normas do cânone ao dar voz a narradoras que discursam sobre a emancipação feminina, ainda que, paradoxalmente, não consigam vivenciá-la plenamente. A representação de seus corpos, que

sangram e desejam, configura-se como uma estratégia de resistência e tensão, desafiando as normas do discurso patriarcal e ampliando as possibilidades de expressão da subjetividade feminina.

Assim, Márcia Denser subverte a estrutura narrativa tradicional, ao apresentar uma mulher como personagem-narradora, que não apenas vivencia suas aventuras sexuais, mas também expõe a opressão do discurso patriarcal. Desse modo, Denser parece indicar que, ao tomar posse de sua própria narrativa, esse corpo feminino reivindica um espaço discursivo no qual pode, finalmente, expressar abertamente as subjetividades que o constituem.

Dessa forma, compreendemos que o corpo feminino não deve ser limitado por restrições sociais. Pelo contrário, ele pode e deve transcender a visão reducionista que o coloca em uma posição de inferioridade em relação ao homem, condicionando as mulheres exclusivamente à maternidade. O conceito de dualidade, que privilegia o homem, associado à mente, enquanto a mulher é relegada ao corpo, apenas reforça a ideia de inferioridade feminina.

Nessa narrativa, o corpo feminino é representado discursivamente de forma integral, pois corpo e mente são inseparáveis. A narradora, consciente das violências sofridas por seu corpo, reflete e escreve criticamente sobre a desumanidade praticada quando este é tratado como objeto de prazer. Tal perspectiva de superioridade masculina sobre o corpo feminino sustenta-se em construções sociais ancestrais que oprimem a liberdade da mulher para manter estruturas de poder. Conforme destacado por Pierre Bourdieu:

A dominação masculina encontra, assim, reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os hábitos: moldados por tais condições, portanto, objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais (Bourdieu, 2009, p. 45).

Assim, a dominação masculina está associada a um sistema estrutural profundamente enraizado nas práticas e percepções sociais, que confere aos homens uma posição de privilégio. Essa dominação foi construída historicamente e moldada pelas condições sociais, constituindo um conjunto de práticas, normas e comportamentos que os indivíduos naturalizam. Esse processo, que traz consigo os “transcendentais históricos”, faz com que o patriarcado seja percebido como algo “natural”. Desse modo, a dominação masculina configura-se como uma prática explícita de opressão, impregnada nas estruturas de poder, especialmente no controle sobre o corpo e a

sexualidade feminina.

Essa dominação é representada de forma mais intensa no seguinte trecho, em que a narradora afirma: “Eu não sei até que ponto fiz mal àquele que não tem rosto e não tem nome (tem, mas não posso dizê-lo, não tenho direito algum a ele)” (Denser, 2003, p. 184). Nesse contexto, a narradora sente-se privada do direito de nomear o agressor, uma vez que é considerada um sujeito sem direitos, de acordo com a ideologia patriarcal que a relega a uma posição de inferioridade. No entanto, a narradora confronta o silenciamento imposto, pois narrar torna-se o único poder que lhe resta uma forma de resistência que lhe permite romper e transgredir o papel atribuído pela opressão.

Isso expõe os dispositivos de poder discutidos por Michel Foucault (2019), especialmente o poder e o controle sobre os corpos, característicos de contextos patriarcais, em que o direito à justiça é negado às mulheres. Diante de tal violência, a narradora se questiona se teria culpa, o que representa a internalização do discurso de culpabilização da vítima, comum em sociedades onde as mulheres são frequentemente responsabilizadas pela violência que sofrem sobre seus corpos.

Dessa forma, além de o corpo feminino ser objetificado, é-lhe negado o direito de narrar sua própria experiência de violência. Esse silenciamento é um dos mecanismos que sustentam a opressão de gênero. Ela tenta se convencer das palavras do amigo, que a consola dizendo que “[...] esses remorsos seriam puramente de ordem estética porque, pela descrição, o sujeito seria algo entre bancário e representante de bebidas” (Denser, 2003, p. 187).

Trata-se de uma ironia perversa, já que a condição social e a superioridade financeira do agressor poderiam, supostamente, justificar ou minimizar a violência sobre o corpo feminino. Mais do que irônico, o trecho revela a violência epistêmica presente em discursos patriarcais que reduzem traumas femininos a questões superficiais. Através do humor ácido, a narrativa desnaturaliza o absurdo de uma sociedade que hierarquiza a dignidade humana, privilegiando o poder masculino em detrimento da integridade corporal feminina. Essa dinâmica discursiva expõe como a dominação masculina opera, transformando o corpo da mulher em território de conquista legitimado pelo capital social do agressor. Assim, o discurso patriarcal instrumentaliza critérios socioeconômicos para normalizar a violência sexual, perpetuando estruturas de poder que objetificam sistematicamente os corpos femininos.

Essa dinâmica expõe a hipocrisia de uma estrutura simultaneamente patriarcal e capitalista, na qual o valor do corpo é determinado pela condição socioeconômica e de gênero. Assim, quando o agressor representa o estereótipo do “homem de família” bem-sucedido, o discurso patriarcal sugere que a violência seria menos grave ou até tolerável.

A seguir, apresenta-se um trecho do conto que narra o estupro:

A cidade, a partir desse momento, desapareceu, ao mesmo tempo que foi subindo pelos meus pés, meus joelhos, agarrando-me pelos cabelos e me afogando numa torturante ejaculação monstruosa, um ruído de motor a óleo diesel permanente na minha cabeça, mas eu não cedia, não desacordava, não morria de uma vez, vivendo debaixo de seu cheiro de merda seca fermentada, abstrata casa de máquinas ininterruptas a fabricar eternamente merda, merda e merda, a cidade turbulava em meu peito e meu coração batia junto ao meu podre descompassado implorando perdão, por favor perdão, quando então acordei ao lado de alguém que curiosamente prosseguia sem rosto como a cidade. Eu era mulher transportada ao acaso por um homem encontrado vagamente e nos despimos como um morrer ou nadar ou envelhecer, e é possível que o amor tenha caído no pó de tanta merda e não haja senão carne e ossos velozmente adorados, enquanto o fogo se consome e nossos cavalos vestidos de vermelho galopam para o inferno? Todavia foi só uma noite longa como uma veia, e entre o ácido e a paciência do tempo enrugado, transcorremos, separando as sílabas do medo e da ternura, interminavelmente exterminados. Não me lembro se fui possuída (se essa possessão também não fosse da cidade, o monstro louco e amigo), se não sentisse depois os músculos internos das coxas doloridos. Ele deve ter feito um esforço muito grande, como penetrar num saco de batatas sem furos. Vi um corpo ao meu lado. Não lembro detalhes, configurações das pernas ou dos ombros, alguma cicatriz, nem cor da pele, nada. (Denser, 2003, p. 185).

Dessa forma, a cidade adquire uma forte carga simbólica na narrativa de Márcia Denser. Em entrevista concedida ao Portal Literário, em 2008, a autora afirma que a cidade representa, simbolicamente, a própria narradora-personagem, Diana, funcionando como uma extensão de seu corpo e de suas experiências. Essa associação reflete as tensões internas da personagem, revelando tanto a opressão quanto as possibilidades de liberdade que permeiam sua trajetória. Ela afirma:

Sou escritora e a cidade é meu campo de ação, meu altar de sacrifícios, minha entidade mais secreta. E também a mais pública. Desde tempos imemoriais, a cidade é um símbolo feminino, é mulher [...] Assim, minha personagem Diana Marini é uma representação de São Paulo. (Denser, 2008, s/p.).

Essa referência à cidade como um “símbolo feminino”, mencionada por Denser em sua fala, destaca a ideia de uma “entidade pública e secreta”. A autora ressalta que São Paulo não é apenas um cenário, mas um espaço que incorpora e reflete as lutas, os desejos e as contradições da narradora. Dessa forma, Denser articula a liberdade e as possibilidades oferecidas pela cidade para simbolizar o corpo feminino, livre e público, ainda que, na prática, isso não se concretize plenamente, exposto a múltiplas escolhas que lhe permitem vivenciar suas subjetividades.

Essa relação expressa, portanto, uma crítica às opressões e aos desafios enfrentados pelas mulheres em público, em um contexto marcado pela desigualdade e pela desumanização,

revelando as tensões entre liberdade e controle social.

Nessa perspectiva, percebemos que, na narrativa, há uma relação metafórica entre a cidade e o corpo feminino da narradora, em que a cidade, paradoxalmente, vai desaparecendo ao mesmo tempo em que surge uma força opressiva, quase monstruosa, que invade e domina o corpo da narradora; assim, o que prevalece é a satisfação do corpo masculino, reforçando a objetificação e a desumanização do corpo feminino diante da violência. A descrição de imagens sufocantes, de sujeira e desespero, reflete, portanto, uma relação entre a angústia, a violência e o trauma vividos naquele momento.

Na narrativa, o corpo feminino da narradora é violentado e objetificado, mas, ao narrar o episódio, ela se apropria da linguagem como uma forma de resistência. A narração reconstitui esse corpo degradado, que, embora desumanizado pelo estupro, é reconstruído discursivamente por meio da narrativa. A imagem de um corpo como “saco de batatas sem furos” evidencia essa violência extrema, em que o corpo perde a dignidade e é tratado como um objeto descartável. No entanto, a linguagem da narradora reflete não apenas a opressão, mas também a luta por recuperar sua autonomia, expondo a brutalidade do ato que tenta silenciá-la.

Com isso, a narrativa apresenta o poder da linguagem de reconstituir, classificar e dar voz ao corpo feminino, questionando a visão patriarcal que o reduz a um objeto de submissão e de prazer masculino. Ao falar sobre o trauma, a narradora rompe o ciclo de silenciamento e confronta a lógica de desumanização, reafirmando sua subjetividade e a existência de seu corpo para além da opressão sofrida.

Nessa vertente, a narradora expõe sua entidade mais secreta e politicamente carregada: o corpo feminino. É fundamental compreender que a literatura tradicional, moldada pelos valores patriarcais de diferentes épocas, apresentava o corpo feminino de forma “polida”, sagrada, idealizada e submissa, restringindo-o principalmente à função reprodutiva e ao olhar contemplativo masculino. Essa representação corporal funcionava como mecanismo de controle social, silenciando a experiência subjetiva da mulher. Em contrapartida, a narrativa contemporânea rompe com essa tradição ao transformar o corpo feminino de objeto literário em sujeito de experiência, dotado de voz própria, desejos autônomos e contradições humanas. A exposição desse “corpo secreto” pela narradora constitui, portanto, um ato de resistência literária e política, que subverte os tabus históricos e reivindica o direito à autorrepresentação, utilizando uma linguagem autêntica que contrasta com os eufemismos e idealizações do passado.

Essa transformação na representação corporal torna-se ainda mais significativa quando compreendemos a rigidez das convenções literárias tradicionais. De acordo com os ideais clássicos, o corpo feminino era um território interdito, que não deveria ser exibido ou descrito em

sua integralidade. As referências corporais eram cuidadosamente filtradas através de metonímias pudicas, como a expressão “partes baixas”, que funcionavam como véus linguísticos para evitar a menção direta de regiões como pernas, coxas, nádegas e joelhos — especialmente aquelas partes do corpo feminino consideradas indecorosas para a representação literária.

Como observa Camargo (2014), o corpo na literatura brasileira, assim como na literatura ocidental de modo geral, “[...] sempre foi tratado como um sacrário que não deveria ser tocado ou apresentado em sua totalidade ou em algumas partes específicas, com raríssimas exceções” (Camargo, 2014, p. 156). Essa sacralização do corpo feminino refletia não apenas pudores morais, mas uma hierarquia estética que privilegiava “as leis da representação” que “indicavam desde priscas eras que a mimesis deveria ser produzida limpando os excessos da natureza ou corrigindo-os” (Camargo, 2014, p. 156). Consequentemente, quase toda representação corporal restringia-se às “[...] metonímias do corpo tomadas da cintura para cima, partes consideradas mais nobres e dignas de serem transformadas em palavras escritas” (Camargo, 2014, p. 156).

Essa geografia corporal hierarquizada revelava uma concepção dualista que separava o “nobre” do “baixo”, o espiritual do carnal, estabelecendo um código moral-estético que silenciava a experiência corporal completa da mulher. A ruptura contemporânea com essas convenções representa, portanto, não apenas uma inovação estilística, mas uma revolução epistemológica sobre o que pode e deve ser narrado.

Se o corpo raramente aparecia na escrita literária em sua totalidade, o corpo feminino era ainda mais sacralizado. Quando representado, o corpo feminino era reduzido a partes específicas, como braços, colo e olhos, ou ainda aos decotes, que surgiam na escrita como símbolos de feminilidade e sedução. Dessa forma, a representação literária fragmentava o corpo da mulher, reforçando sua objetificação e delimitando quais partes poderiam ser visíveis ou mencionadas, enquanto o restante permanecia velado, em meio à passividade.

A obra de Machado de Assis oferece um exemplo dessa fragmentação corporal institucionalizada na literatura brasileira. Segundo Fábio Figueiredo Camargo (2014, p. 156), nos contos “Uns braços” (1885) e “Missa do galo” (1894), os protagonistas masculinos experimentam satisfação e êxtase ao contemplarem especificamente os braços das personagens femininas, revelando como a valorização do corpo feminino operava através de uma lógica metonímica restritiva. Essa escolha narrativa não é meramente estilística, mas expõe sutilmente os mecanismos de fetichização que reduziam a mulher a partes “socialmente aceitáveis” para o consumo visual masculino. Os braços, situados na região “nobre” do corpo, funcionavam como uma zona de segurança erótica, permitindo o desejo dentro dos limites da moral burguesa.

Nessa perspectiva Machado de Assis, com sua perspectiva psicológica característica, não

apenas reproduz essa convenção, mas a problematiza ao explorar a obsessão que essa fragmentação pode gerar nos personagens masculinos. O foco nos braços torna-se, assim, uma metonímia da própria repressão sexual da época, em que o desejo precisava ser canalizado através de “partes permitidas”. Essa representação mostra como a literatura tradicional, mesmo quando aparentemente “respeitosa”, participava de um sistema de objetificação que negava à mulher a integridade de sua experiência corporal, transformando-a em uma coleção de fragmentos erotizáveis dentro dos códigos morais vigentes.

Nesse contexto, em que “[...] as metonímias corporais são mais importantes do que o corpo em si, pois é a psicologia dos personagens o que importa naquele momento a Machado de Assis” (Camargo, 2014, p. 156), podemos observar que o corpo da mulher era, e ainda é — tratado com pudor. Suas partes não podiam ser representadas de forma explícita ou abertamente sexualizada, sendo frequentemente ocultadas ou substituídas por alusões sutis na literatura tradicional. Na narrativa, Márcia Denser representa discursivamente um corpo que busca ser livre. A autora explora as partes do corpo feminino para evidenciar que ele deve ocupar um papel central na literatura, sem pudor ou censura. Dessa forma, o corpo é descrito por meio de palavras como pés, joelhos, cabelos, ejaculação, cabeça, cheiro, peito, coração, carne, ossos, coxas, pernas, ombros, cicatriz e pele, para representar o corpo dela e o corpo dele.

Paradoxalmente, essa escolha linguística revela não a liberdade almejada, mas a violência sofrida: permite ao leitor visualizar Diana sendo dominada pela “monstruosa ejaculação masculina”, ressaltando simultaneamente o apagamento de sua identidade e sua inconsciência durante o ato. Tal representação denuncia a superioridade masculina imposta sobre o corpo feminino, que é violado enquanto a própria narradora sequer consegue recordar os detalhes físicos ou o rosto de seu agressor, evidenciando como a violência fragmenta não apenas o corpo, mas também a memória e a identidade.

A linguagem empregada pela narradora também subverte a romantização tradicional do ato sexual. Ao caracterizar a ejaculação como “monstruosa”, a narrativa recusa qualquer possibilidade de eufemização ou poetização da violência, expondo-a em sua brutalidade crua. Essa recusa da linguagem ornamental representa uma ruptura com a tradição literária que, mesmo ao abordar a violência, tendia a envolvê-la em metáforas que a tornavam palatável. Aqui, a visceral realidade do corpo violado exige uma linguagem igualmente visceral, que não permite ao leitor o conforto da distância estética.

Nesse contexto, as palavras “ejaculação”, “galope” e “penetrar” surgem como representações da relação sexual abusiva. Dessa forma, o corpo da narradora é fragmentado em partes, sendo descrito por meio de metonímias que intensificam, de maneira dramática, a cena em

que é violentamente tomado por esse homem. Essa fragmentação do corpo evidenciada não apenas reforça a violência sofrida pela narradora, mas também dialoga com a maneira histórica e socialmente estruturada de representar e controlar o corpo feminino.

Nesse sentido, essa opressão discursiva se estende para além da narrativa, refletindo a forma como o corpo da mulher foi e, continua sendo regulado nos espaços público e privado. Assim, a própria fala da autora, ao afirmar que a “cidade é a entidade mais pública e secreta”, ressalta essa dualidade entre visibilidade e silenciamento estrutural, reforçando o controle imposto sobre a experiência do corpo feminino nos espaços urbanos. Essa formulação revela como o corpo da mulher se torna, simultaneamente, objeto de vigilância, controle social e invisibilizado enquanto sujeito autônomo de desejo.

Essa dualidade entre visibilidade e silenciamento do corpo feminino mostra a forma como as mulheres são historicamente excluídas e limitadas no acesso ao espaço público, pois esse tipo de mulher não é aceito na sociedade. Essa exclusão, por sua vez, não ocorre de maneira isolada, mas está inserida em um sistema sociocultural que naturaliza a separação entre os papéis de gênero. Nesse sentido, torna-se fundamental compreender a análise de Sofia Aboim, que em seu artigo “Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna”, aponta:

[...] enquanto as qualidades ontologicamente atribuídas ao privado permaneceram associadas ao feminino e às suas propriedades maternais e afetivas, a esfera pública da produção industrial e da cidadania política ficou ligada ao masculino, reproduzindo-lhe a supremacia e o lugar de chefe de família (Aboim, 2012, p. 99).

Dessa forma, o espaço público tem sido historicamente associado ao masculino, consolidando-se, por meio de discursos socioculturais, como um ambiente predominantemente masculino. A política e o trabalho, por exemplo, foram tradicionalmente reservados aos homens, reforçando a exclusão feminina dessas esferas e perpetuando hierarquias de gênero. Assim, a exclusão das mulheres do espaço público representa uma limitação estratégica de controle que opera através da domesticação compulsória do feminino. O confinamento ao espaço privado funciona como um mecanismo de invisibilização política, impedindo que as mulheres participem plenamente da construção social e perpetuando sua dependência econômica e simbólica. Conseqüentemente, quando uma mulher ousa transitar autonomamente pelo espaço público, especialmente manifestando sua sexualidade, ela é percebida como uma ameaça à ordem estabelecida, sendo punida através de diversos mecanismos disciplinares

No entanto, a personagem Diana busca romper com essa lógica hegemônica ao transgredir deliberadamente os limites da esfera privada, tradicionalmente associada à maternidade e ao lar,

em direção aos espaços públicos, onde procura exercer sua liberdade individual. Sua transgressão não é apenas espacial, mas ontológica: ao expor “sua entidade mais secreta” seu corpo e seu desejo, ela desafia não apenas as normas comportamentais, mas a própria estrutura epistemológica que define o feminino através da contenção e do silenciamento. Essa exposição constitui um ato de insurreição corporal que desnaturaliza a divisão público/privado, revelando-a como uma construção política destinada à manutenção da hegemonia masculina.

Contudo, essa transgressão revela-se problemática em uma sociedade como a paulistana, que não reconhece nem respeita a autonomia do corpo feminino nos espaços públicos, especialmente durante o período noturno. Consequentemente, quando Diana exerce seus direitos fundamentais, frequentando as noites de São Paulo, bebendo e fumando como expressão de sua liberdade corporal, ela se depara com uma violência sobre o seu corpo. Dessa forma, embora tente afirmar-se como sujeito autônomo, Diana acaba pagando um alto preço por essa ousadia transgressora, revelando como a sociedade pune exemplarmente esses corpos de mulheres que desafiam os códigos normativos de gênero com o estupro de vulnerável.

Essa violência sobre o corpo da narradora Diana pode ser compreendida dentro do que Paul B. Preciado (2023) denomina regime “petrossexoracial”, em que a exploração de corpos femininos e racializados opera através das mesmas lógicas extrativistas que governam a apropriação de recursos naturais. Nessa perspectiva, o corpo da protagonista torna-se um território a ser “extraído”, revelando como as violências de gênero se articulam com estruturas mais amplas de exploração capitalista.

Ao final do trecho citado, a imagem apocalíptica é expressa por meio do questionamento: “nossos cavalos vestidos de vermelho galopam para o inferno?”, imagem que simboliza não apenas a destruição, mas também a perda da dignidade da narradora. O vermelho, por sua vez, funciona como metáfora do corpo feminino, representando o sofrimento que lhe foi imposto pelo estupro. A cada estocada e a cada galope, a dor se intensifica, conduzindo a protagonista a um estado de tormento e condenação.

Entretanto, há um momento breve na narrativa em que Diana se manifesta emancipada até sua ida ao bar. Isso sugere que esse corpo não pode ir aonde quiser, pois a predadora se torna presa. Até então, seu comportamento distanciava-se das concepções tradicionais que definem o feminino como passivo e subordinado. Mesmo que por um instante, ela exerceu seu direito de escolha, apresentando-se como um corpo livre e autônomo, conforme pode-se ver a seguir:

Pelas 4 da tarde eu desci, resolvida por perversos propósitos a caçar alguma coisa ou alguém, porque ainda estava sedenta de mais bebida e

amores proibidos [...] Hoje eu sei que amores proibidos, entenda-se trepar com bancários, escriturários, balconistas e picaretas adjacentes da zona azul, de preferência celeste. Eles adoram o azul-celeste.” (Denser, 2003, p. 188).

Essa fala da narradora apresenta um discurso de recusa aos valores falocêntricos, que impõem um ideal de submissão e recato ao corpo feminino. Ao se posicionar como predadora na busca pelo prazer, Diana desafia o papel tradicional da mulher como objeto do desejo masculino. No entanto, essa posição não é moralmente aceita, pois o discurso tradicional rejeita esse corpo livre, e a “caçadora” pode rapidamente ser reduzida à condição de presa.

A recusa aos valores falocêntricos não se manifesta apenas na maneira como Diana reivindica sua liberdade, mas também na forma como ela ressignifica o próprio conceito de amor. No contexto da literatura romântica, o amor é idealizado, vinculado à pureza, ao sofrimento e ao sacrifício, especialmente nas narrativas que retratam a mulher como figura passiva. Entretanto, Diana subverte essa concepção, recusando a noção do amor como um ideal inalcançável e transformando-o em um jogo de caça e conquista, no qual ela assume uma postura ativa e dominante.

Essa inversão na concepção do amor, de um sentimento idealizado para uma experiência de poder e desejo, reflete-se também na simbologia das cores dentro da tradição romântica. Nesse contexto, na narrativa de Denser, a menção à cor “azul-celeste” surge de forma irônica. Ao associá-lo aos homens da “zona azul”, tais como: bancários, escriturários, balconistas e outros trabalhadores urbanos, a narradora subverte essa representação idealizada do amor. O amor, antes situado em um plano sublime, é trazido para um território concreto e desmistificado, evidenciando a hipocrisia que permeia as relações românticas convencionais.

Dessa forma, o azul-celeste, outrora símbolo de pureza romântica, torna-se, aqui, uma referência aos homens do patriarcado. Essa ressignificação expõe a natureza performática da masculinidade hegemônica, que se apresenta socialmente sob a aparência de perfeição moral tal como o azul celestial sugere transcendência e nobreza, mas que na realidade dissimula comportamentos hipócritas e predatórios. A comparação com o “pavão” intensifica magistralmente essa crítica: embora deslumbrante em sua exuberante plumagem azul-celeste, o pavão é fundamentalmente um animal vaidoso, cuja beleza existe apenas para seduzir e impressionar, revelando uma masculinidade baseada na ostentação superficial e no exibicionismo narcísico.

Essa metáfora revela como os homens patriarcais operam através de uma masculinidade de fachada, que mascara sua mediocridade existencial e sua incapacidade de estabelecer relações

genuínas, especialmente no âmbito da sexualidade. São figuras que, “desprovidas de qualquer traço normal se tratando do prazer”, demonstram uma sexualidade disfuncional, baseada na dominação e na violência. A hipocrisia torna-se, assim, o mecanismo central de sustentação dessa masculinidade tóxica, que precisa constantemente performar uma superioridade moral inexistente.

Essa inversão simbólica funciona como uma demolição sistemática do imaginário romântico, que idealizava tanto o amor quanto a pureza feminina dentro de códigos estéticos refinados. Ao subverter o azul-celeste cor tradicionalmente associada à Virgem Maria e à pureza divina, a narrativa desnaturaliza as construções simbólicas que sustentam a ordem patriarcal, revelando como até mesmo as representações mais “elevadas” da masculinidade escondem estruturas de poder baseadas na exploração e no controle dos corpos femininos.

Conforme destaca Diana, “Eu não desprezo molequinhos do interior, desprezo aquilo no que eles se transformam, é isso. Um dia se casam na igreja e vão ficar assistindo ao programa do Sílvio Santos domingo à tarde e ao jogo pelo rádio e levar a mulher ao zoológico ou para comer pizza numa pizzaria de bairro cheia de gordas e crianças e é isso.” (Denser, 2003, p. 189). Essa fala de Diana revela a mediocridade que se esconde por trás da respeitabilidade patriarcal: homens que, após performarem como homens de respeito, como pavões exibicionistas, se acomodam na vida doméstica do padrão da burguesia, transformando suas esposas em meros acessórios de uma vida previsível e sufocante. A protagonista despreza não apenas esse padrão de homem, mas o próprio modelo de masculinidade que eles representam — aquele que reduz a existência dos corpos feminina a um vida doméstica de submissão e conformismo, revelando como a “pureza” do casamento tradicional constitui, na verdade, uma forma refinada de aprisionamento.

No entanto, a protagonista reivindica discursivamente o seu direito ao desejo e ao seu corpo, recusando-se a ser aprisionada pelas amarras e pelos tabus do ideal romântico. Ao contrário, ela escolhe viver seus “amores proibidos” com liberdade e sem culpa, desafiando as normas que restringem a experiência feminina à submissão, ainda que esse ideal seja, na prática, inatingível para Diana, pois essa sociedade não está preparada para receber sem preconceitos e tabus sociais esse corpo feminino liberto.

Além disso, o corpo feminino, que no romantismo era representado como um objeto idealizado e distante do prazer carnal, assume, nesse contexto, um papel de libertação. Diana reivindica o direito de vivenciar suas experiências sem a necessidade de justificá-las dentro de um modelo moralmente aceito. No entanto, ainda que tente exercer essa liberdade, sua trajetória evidencia as barreiras impostas por um sistema que não tolera a autonomia feminina, mostrando que sua emancipação não se dá sem resistência ou consequências.

Essa tensão entre a busca pela liberdade e as barreiras impostas pelo sistema patriarcal se

intensifica quando há uma interferência masculina, que anula sua vontade. Se, em um primeiro momento, ela concorda com a companhia do homem que se senta à sua mesa, logo percebe que sua escolha será desconsiderada. A cena que se segue evidencia a violência simbólica que organiza as relações de gênero, revelando como a mulher, mesmo quando assume uma posição ativa, pode mudar de condição, tornando-se objeto de prazer diante da lógica do opressor, conforme se pode notar no trecho seguinte: “E desse momento em diante estabelece-se o reino de Satanás e suas falanges, engrenando uma quarta ladeira da misericórdia abaixo e *adio, mamma, abia misericordia di noi.*” (Denser, 2003, p. 189) (itálico no original).

A atmosfera infernal que se instaura simboliza a inversão abrupta de poder, na qual Diana deixa de ser caçadora e passa a ser capturada. Suas escolhas são ignoradas, sua autonomia é violada, e ela é conduzida sem consentimento para um hotel, um cenário que expõe, de maneira crua, a hipocrisia patriarcal. A narrativa, assim, desnuda as verdades dolorosas de um sistema que se sustenta na submissão do corpo feminino, reafirmando a contradição entre a ilusão de liberdade e os limites impostos pela estrutura social.

Esse inferno constitui, portanto, um reflexo do sistema patriarcal, que opera através da brutalização, violentação e silenciamento sistemático dos corpos femininos, expropriando-lhes inclusive o direito fundamental ao discurso sobre sua própria corporalidade. Essa expropriação discursiva manifesta-se através do terror psicológico que impede as mulheres de articularem suas experiências traumáticas, criando um círculo vicioso onde o medo de revelar a verdade perpetua a própria violência que as vitimiza. Além disso, a súplica em italiano, na qual Diana pede misericórdia à mãe, representa um apelo desesperado por proteção. Essa evocação remete tanto à figura materna, símbolo de acolhimento, quanto à Virgem Maria, a santa intercessora da Igreja Católica. No entanto, sua súplica permanece sem resposta, e a misericórdia nunca se manifesta. Diana não é salva, sua dor não é evitada, e a estrutura patriarcal se reafirma impiedosamente, evidenciando a ausência de qualquer possibilidade de redenção ou proteção para mulheres que ousam desafiar as normas impostas.

Dessa forma, na narrativa de Márcia Denser, o corpo feminino é apresentado de maneira reflexiva, questionando as restrições biológicas e naturalistas às quais foi historicamente submetido. A narradora descreve um corpo fragmentado, evidenciando partes que, na literatura tradicional, eram tratadas de forma limitada ou estereotipada. Ao problematizar a tradição discursiva que reduzia a mulher a um objeto passivo, Denser constrói uma narradora que questiona as normativas que regulam a materialidade e a sexualidade do corpo feminino.

Dessa forma, por meio do discurso, a narradora desafia a invisibilização e a objetificação do corpo feminino, abrindo espaço para novas possibilidades de representação desse corpo. O

discurso, portanto, torna-se um ato de resistência e reescrita do corpo feminino, ao tensionar as representações discursivas normativas. Ao explorar o conflito entre a racionalização da experiência e a brutalidade da vivência, Denser insere uma narrativa crítica aos discursos hegemônicos sobre a mulher e sua corporeidade, uma vez que seu único caminho é a linguagem.

No próximo capítulo, abordaremos a escrita literária feminina sobre o corpo na obra de Márcia Denser, investigando de que maneira essa escrita representa o corpo feminino e articula a expressão da sexualidade. Nosso objetivo é analisar como a materialidade do corpo é representada na narrativa, desafiando normatividades e construindo novas formas de subjetividade. Por fim, serão discutidos conceitos de tipologias de corpos na literatura, conforme propostos por Elódia Xavier, que inclusive dedica uma análise à tipologia do corpo representado por Diana e Madalena, narradoras dos livros **Tango Fantasma** e **Diana Caçadora**. Assim, tomando essa análise como ponto de partida, será averiguado em que medida Diana e Madalena dialogam com o tipo de corpo degradado apresentado por Xavier ou se é possível classificá-las em outra tipologia, contribuindo, dessa forma, para uma compreensão ou ampliação desse estudo, oferecendo-se outra perspectiva sobre o assunto.

Capítulo 2 - MÁRCIA DENSER: ESCRITA SOBRE O CORPO

[...] escrever-se, a mulher retornará a esse corpo seu, que foi mais do que confiscado, que foi transformado num estranho do que temos medo ao atravessar a rua — o doente ou o morto —, e que tantas vezes torna mau companheiro, causa e origem das inibições.

Hélène Cixous

Historicamente, as mulheres foram marginalizadas, suas vozes limitadas e silenciadas pelo discurso patriarcal. Na literatura, com a representação do corpo feminino não foi diferente, assim como a presença feminina como escritora foi escassa até meados do século XIX. Até esse período, as mulheres enfrentavam barreiras sociais e culturais que lhes restringiam a possibilidade de se tornarem escritoras. As mulheres que escreviam usavam pseudônimos masculinos ou publicavam anonimamente para evitar preconceitos. Quanto às personagens, frequentemente eram representadas sob a ótica masculina.

Pensando sobre isso, é importante compreender o processo de conquista da escrita literária feminina. É, também, fundamental estabelecer um entendimento da dinâmica de reconhecimento dessa escrita com uma abordagem específica sobre o corpo e a sexualidade da mulher. Diante disso, alguns questionamentos serão balizadores deste capítulo: Como o silenciamento histórico das vozes femininas influenciou a representação do corpo da mulher na literatura? Como a escrita feminina contemporânea ressignifica a sexualidade e o corpo da mulher? Qual o papel da corporeidade na construção da identidade feminina na narrativa de Márcia Denser? De que forma a representação do corpo feminino em Denser dialoga com ou confronta os discursos patriarcais tradicionais?

Com isso, será analisada a representação do corpo feminino na escrita de Márcia Denser, destacando sua narrativa. Para analisar essas questões: Elódia Xavier, em sua obra **Que corpo é este? O corpo no imaginário feminino** (2007); Michelle Perrot, em **Minha História das Mulheres** (2019); e Hélène Cixous, com **O Riso da Medusa**, publicado em 1975, e suas contribuições, oferecerão as bases teóricas que serão balizadoras desta discussão.

Primeiramente, vale destacar que a presença das mulheres na escrita literária é recente, uma vez que, ao longo dos séculos, elas enfrentaram diversos preconceitos, controle e censura. Essas proibições manifestaram-se tanto no campo social quanto no cânone literário, historicamente dominado por escritores homens. Em **Minha História das Mulheres** (2019), Michelle Perrot expõe a trajetória feminina no processo de escrita, discutindo como a invisibilidade e o silêncio impostos às mulheres, historicamente confinadas ao espaço privado, como o lar ou os conventos, as excluíram dos documentos históricos. O discurso patriarcal restringia o acesso das mulheres à

educação, à autoria e à publicação de textos, limitando sua participação no campo intelectual e, conseqüentemente, a construção de sua própria perspectiva histórica.

Além disso, o próprio conceito de “escrita feminina” foi frequentemente associado ao sentimentalismo ou ao universo doméstico, reforçando sua exclusão dos grandes cânones literários. Durante séculos, a escrita permaneceu um espaço predominantemente masculino, e as mulheres tiveram que lutar para reivindicar sua voz e seu direito à autoria. Assim, a prática da escrita, vista como um privilégio restrito a poucos, é mais um instrumento de exclusão feminina, perpetuando desigualdades e dificultando sua inserção no cenário literário.

Desse modo, temos poucos escritos de mulheres em comparação com a quantidade de escritos de homens, já que a quantidade de escritoras mulheres que se aventuravam na escrita literária era escassa, pois “[...] seu acesso à escrita foi tardio” (Perrot, 2019, p. 17). Assim, o controle do discurso patriarcal retardou a inserção das mulheres na escrita, dificultando sua evolução nesse campo.

Esse silenciamento forçado era considerado algo normativo na ordem social falocêntrica, na qual as mulheres eram vistas como “[...] invisíveis [...] Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas” (Perrot, 2019, p. 16). Essa ordem, de raízes falocêntricas, privilegia a voz masculina e ignora ou silencia o discurso feminino, sendo esse o motivo da falta de escrita na perspectiva da mulher.

Ao longo da história, as mulheres foram suprimidas e “[...] ao longo de sua história abafada, elas viveram em sonhos, em corpos calados, em silêncios, em revoltas áfonas.” (Cixous, 2022, p. 65). Dessa forma, sua exclusão as relegou a papéis secundários, silenciando-as dentro de uma sociedade dominada pelo discurso patriarcal, que sufocou seus sonhos, desejos e a liberdade de vivenciar suas próprias experiências. Nesse contexto, elas enfrentaram repressões, proibições e diversas formas de violência sobre seus corpos, sua sexualidade e seu direito à escrita.

Desse modo, as crenças limitantes eram tão intensas que havia, segundo Michele Perrot, um “pudor feminino” engendrado em suas mentes, à ideia de que a própria sociedade trazia internalizada a desvalorização profunda do feminino, “das mulheres por si mesmas” (Perrot, 2019, p. 17). Nesse sentido, tal fato só evidencia que a luta contra a exclusão não é somente externa, mas também interna, contra os entendimentos internalizados de inferioridade e insignificância que a estrutura patriarcal disseminou. Assim, a exclusão não ocorre apenas no nível estrutural, mas também na subjetividade da mulher, evidenciando o quanto o discurso patriarcal foi e continua sendo internalizado, levando-a a assimilar sua própria subalternidade.

A autora prossegue: “As mulheres ficaram muito tempo excluídas dessa narrativa, como se, destinadas à obscuridade de uma inevitável reprodução, estivessem alijadas do tempo, ou pelo

menos, dos eventos significativos. Confinadas ao silêncio de um mar abissal.” (Perrot, 2019, p. 16). Desse modo, o sujeito feminino, por um longo tempo, não tinha voz e sua contribuição era inviabilizada, era imersa em um silêncio profundo e submetida ao esquecimento.

Nessa conjuntura, grande parte do conhecimento que temos sobre as mulheres foi observado e registrado por homens. Esses relatos estão imbricados de estereótipos idealizados, que não apenas simplificam a complexidade da realidade, mas também contribuem para delimitar e, por vezes, distorcer nossa compreensão do que significa ser mulher.

De tal modo, Michelle Perrot (2019) questiona essa abordagem, abalizando que, embora haja diversos discursos sobre mulheres, estes são generalizados e superficiais, como: “As mulheres são ...” ou “A mulher é ...”. Desse modo, nota-se que generalizar e estereotipar o feminino é uma tendência que converge para a falta de detalhes e de experiências pessoais sobre a vida real das mulheres, pois há uma criação imaginária da representação feminina, na qual “[...] as mulheres são imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (Perrot, 2019, p. 17). Essa visão contribui para a perpetuação limitada e distorcida do feminino, que ignora as nuances e as distinções individuais entre as mulheres.

Assim, sobre o progresso da escrita feminina, “[...] na Idade Média, os conventos favorecem a leitura e mesmo a escrita das mulheres, a tal ponto que, ao final do século XIII, as mulheres da nobreza pareciam culturalmente superiores aos homens que se dedicavam a guerrear, como nas cruzadas [...]” (Perrot, 2019, p. 32). O avanço da escrita feminina destaca espaços expressivos que permitiram às mulheres oportunidades de desenvolvimento intelectual na Idade Média, haja vista as complicações da época e as vias limitadas para que as mulheres desempenhassem sua intelectualidade e criatividade.

Diante disso, os conventos eram espaços de refúgio para a família garantir educação e formação religiosa para as jovens; entretanto, em uma era com estruturas patriarcais rigorosas, os conventos ofereciam uma possibilidade para que as mulheres se dedicassem à leitura e à escrita. Além de serem locais religiosos, os conventos funcionavam como importantes centros de educação e cultura, onde era permitido o acesso a textos sagrados e seculares.

Nessa medida, a contribuição de Michelle Perrot para o entendimento da história feminina não apenas lança luz sobre como a narrativa tradicional sobre a história das mulheres foi construída, mas também reivindica um espaço para a voz feminina na narrativa histórica. Ao desafiar a estrutura falocêntrica que historicamente dominou tanto a sociedade quanto a literatura, as mulheres traçam novos caminhos para a expressão e representação de suas experiências, desejos e sua sexualidade na escrita feminina.

Nessa perspectiva, cabe mencionar que “[...] quase toda a história da escrita se confunde

com a história da razão, da qual ela é ao mesmo tempo o efeito, o suporte, e um dos álibis privilegiados. Ela coincidiu com a tradição falocêntrica. Ela é, aliás, o falocentrismo que se olha, que se satisfaz de si mesmo e se felicita” (Perrot, 2019, p. 49), pois o processo da escrita está intrinsecamente relacionado ao paradigma falocêntrico que culturalmente dominou o discurso intelectual.

Entre a Idade Média e o século XX, embora as estruturas patriarcais tenham se mantido predominantes em escala global, o processo histórico da escrita já apresentava fissuras e transformações graduais, especialmente a partir do século XIX. Nesse sentido, com o advento do século XX, surgem movimentos sociais organizados, tais como a luta pelo sufrágio (que conquista vitórias entre 1890 e 1920 em diversos países, como Nova Zelândia, Austrália, Finlândia, Noruega e, posteriormente, Estados Unidos e Reino Unido) e as primeiras ondas do feminismo, que questionavam as desigualdades de gênero em contextos anglo-saxões e europeus.

Contudo, é importante ressaltar que essas transformações se intensificam e ganham novas configurações sobretudo na década de 1960, quando, nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, a segunda onda feminista promove mudanças mais radicais tanto na sociedade quanto na literatura. No Brasil e na América Latina, esse processo se desenvolve de maneira particular, com desdobramentos especialmente nas décadas de 1970 e 1980, marcados pelos contextos de ditaduras militares e processos de redemocratização. Assim, podemos observar que, ao longo desse período e em diferentes locais, as estruturas patriarcais foram progressivamente questionadas, culminando nas rupturas expressivas da segunda metade do século XX.

Na década de 1960, com as lutas sociais, alguns pontos de discussão são levantados, como: o discurso opressor e a questão do ser mulher na sociedade. Conforme destaca Constância Lima Duarte (1987), esse período é um marco na reivindicação dos direitos das mulheres.

A ênfase do enfoque sobre a mulher nas diversas áreas de estudo é resultado direto do movimento feminista das décadas de 60 e 70, e pretendeu/pretende, principalmente, destruir os mitos da inferioridade “natural”, resgatar a história das mulheres, reivindicar a condição do sujeito na investigação da própria história, além de rever, criticamente, o que os homens, até então, tinham escrito a respeito. (Duarte, 1987, p. 15).

Dessa forma, é uma conquista do movimento feminista das décadas de 1960 e 1970 refletir sobre a mulher nas diversas áreas de estudo, o que representa uma mudança expressiva, já que um dos objetivos basilares do movimento feminista era romper com as ideias de inferioridade feminina, que eram tidas como “naturais” ou inerentes ao gênero. As feministas buscavam a inclusão das mulheres na história e um papel ativo na investigação e na narração de suas próprias histórias. O movimento também interrogou criticamente as interpretações e teorias sobre as

mulheres, muitas das quais haviam sido escritas por homens; esse fato questiona aspectos relacionados a narrativas e teorias existentes que perpetuavam visões distorcidas ou unilaterais sobre as mulheres.

Dessa forma, a década de 1960 é um momento essencial para compreender a evolução da representação do feminino na literatura e na sociedade. Os questionamentos e críticas que reverberam durante esse período abrem caminho para uma literatura que foca nas questões feministas. Esse contexto social de efervescência cultural e social marcou o desejo da mulher em reivindicar seu lugar, assim, “[...] o feminismo, sob todas as suas formas, laico ou cristão, foi um incentivo poderoso” (Perrot, 2019, p. 32). Nesse sentido, o feminismo contribuiu para que houvesse o despertar de uma conscientização das mulheres sobre seus direitos na sociedade.

Desse modo, o século XX marca a jornada à emancipação feminina e à conquista de um espaço onde a voz das mulheres pudesse ser ouvida e respeitada. Esse período marcou o início de um momento propício para reflexões profundas sobre o corpo feminino. Esse movimento reverbera inúmeras temáticas e vozes que buscam espaço e pretendem quebrar padrões e normas de exclusão sócio-histórica.

O artigo “A Literatura Feminina no Brasil Contemporâneo”, de Nelly Novaes Coelho, propõe uma reflexão sobre a capacidade criativa e as características formais e temáticas da produção literária feminina brasileira dos anos 1960 até 1989. A autora analisa essa produção no contexto da crise sociocultural do século XX, argumentando que a literatura feminina assume um papel essencial na compreensão das transformações estruturais da sociedade e da cultura.

Essa “crise” se manifestava na desorientação histórica, provocada pelas inúmeras interrogações dos novos tempos. Diante desse contexto de crise, Nelly Novaes Coelho destaca que surge a “nova” mulher, consciente sobre a importância de se posicionar diante do modelo tradicional de comportamento feminino. Essa consciência se reflete na literatura, despontando uma nova consciência feminina que busca romper os limites do “eu” tradicional em direção ao “outro”. Nesse sentido, a submissão ao modelo dá lugar à transgressão e à busca por uma nova identidade, caracterizada pela redescoberta do amor em novas dimensões.

Dessa forma, essa nova perspectiva literária se manifesta em textos que exploram novas temáticas e pontos de vista, desafiando as normas e expectativas estabelecidas pelo discurso patriarcal. Assim, a literatura torna-se um espaço de resistência e afirmação, onde a “nova” mulher pode expressar suas experiências, desejos e identidades de maneiras inovadoras e significativas. Destarte, essa produção ficcional naquele momento revelava uma mulher que interroga e luta com a palavra no enalço de um novo conhecimento do mundo e dos outros; de si mesma e do mistério que permanece no horizonte último da vida (Coelho, 1991, p. 99).

A perspectiva de Nelly Novaes Coelho sobre a “nova” mulher é relevante, uma vez que ela é representada na escrita ficcional de Márcia Denser, por meio de narradoras que se posicionam de forma crítica em suas narrativas. É importante destacar que essa mulher-narradora se posiciona e luta contra o comportamento feminino tradicional, herdado da sociedade patriarcal, e reconhece a interdependência com o contexto sociocultural em que surge, conforme destaca Coelho:

Desse amadurecimento crítico resulta, na literatura, a presença cada vez mais nítida de uma nova consciência feminina que tende, cada vez com mais força e lucidez, a romper os limites de seu próprio “eu” (tradicionalmente voltado para si mesmo, em uma vivência quase autofágica), para mergulhar na esfera do “outro”, — a do ser humano partícipe deste mundo em crise. (Coelho, 1991, p. 96).

Elas querem ser vistas de uma forma distinta dos padrões convencionados socialmente por décadas, desconstruindo uma imagem idealizada de perfeição, de pureza e submissão. Além disso, essa consciência feminina do “eu” e de sua sexualidade faz parte das reflexões dessa mulher, conforme destaca Nelly Novaes Coelho. Dessa forma,

[...] isso significa que, da submissão ao “modelo”, ela passa gradativamente à sua transgressão e nos anos mais recentes à busca de uma nova imagem que lhe permita auto-identificar-se novamente com segurança. Na área da poesia ou da ficção, vem sendo esse o caminho seguido. Caminho que explica também a exacerbação do Erotismo, como marca inequívoca de nossos tempos. De um bloqueio absoluto ao sexo, passa-se à liberação também absoluta. Entretanto, algo está mudando: o Amor está sendo redescoberto, em novas dimensões... (Coelho, 1991, p. 96).

Nesse sentido, é relevante destacar a observação de Nelly Novaes Coelho em **Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras** (2002). Como vemos, a escritora toca no âmago do difícil processo de libertação que vem sendo enfrentado pela mulher pós-moderna: a inevitável inadequação entre a “liberdade” conquistada e a estrutura tradicional ainda vigente no Sistema Social. Enfrentar e denunciar esse conflito, foi o caminho escolhido por Márcia Denser. A força de sua escrita se revela desde o livro de estreia, que se inclui entre nossos raros livros eróticos “femininos” que, optando pela “linguagem do corpo”, não descambam para o sensacionalismo fácil, para a pornografia ou para o cinismo (Coelho, 1991).

Conforme destaca Nelly Novaes Coelho, a escritora aborda o processo de libertação enfrentado pela mulher pós-moderna. Esse processo é marcado pela inadequação entre a “liberdade” conquistada e a estrutura tradicional ainda vigente na sociedade. Outro ponto relevante é a “linguagem do corpo”, conforme também enfatizado por Nelly Novaes Coelho, que desafia as normas estabelecidas, proporcionando uma visão respeitosa do corpo e da sexualidade das

mulheres.

Assim, há nas personagens de Márcia Denser uma

[...] consciência que a força a se posicionar, não só em relação à falência do modelo de comportamento feminino herdado da Sociedade Tradicional (a sociedade cristã/burguesa/liberal/patriarcal/capitalista que vem sendo questionada e abalada em seus alicerces desde o início do século), como também quanto à interdependência existente ou imposições do contexto sociocultural em que essa criação surge (Coelho, 1991, p. 95).

Márcia Denser preocupa-se com a desconstrução do modelo comportamental da mulher, que, historicamente, foi idealizada como objeto de desejo e contemplação do olhar masculino.

Desse modo, ao examinar a escrita feminina, é essencial destacar que “[...] se compreende a força com que a Literatura Feminina se vem impondo à Crítica, como um fenômeno especial a exigir a atenção; mesmo a despeito das muitas vozes (inclusive de muitas escritoras...) que vêm nessa distinção (feminino versus masculino) mais uma discriminação.” (Coelho, 1991, p. 92). A autora enfatiza a importância e a influência crescente da Literatura Feminina em relação à Crítica Literária como uma conquista.

Isso significa que suas vozes podem ser ouvidas dentro do universo literário. Ao ampliar o alcance do cânone para incluir obras escritas por mulheres, valoriza-se a multiplicidade de experiências e perspectivas distintas na sociedade. As pioneiras na literatura desafiaram as normas estabelecidas, introduzindo novas nuances e profundidade à expressão feminina, rompendo com o silêncio imposto. Diante desse contexto, “[...] a literatura de autoria feminina na década de 1970 amplia o repertório de temas e vozes presentes na literatura nacional” (Duarte, 1987, p. 16). Ao abordar narrativas que incluem histórias, desejos e lutas das mulheres, além de reivindicar sua autonomia, as autoras inspiram leitoras a refletir sobre a condição da mulher na estrutura social e nas relações de gênero.

Ainda sob essa perspectiva da escrita feminina, Hélène Cixous oferece contribuições teóricas significativas. Em seu ensaio **O Riso da Medusa**, publicado em 1975, ela explora a escrita feminina e encoraja as mulheres a escreverem a partir de suas próprias experiências, corpos e subjetividades. A estudiosa discute a importância de uma escrita de mulheres que represente suas realidades e subjetividades.

Diante da ausência de voz feminina na literatura, especialmente no contexto de sua publicação, esse ensaio enfatiza a urgência da presença das mulheres na escrita: “[...] é preciso que a mulher se coloque no texto como no mundo, e na história, por seu próprio movimento.” (Cixous, 2022, p. 41). Ao convocar as mulheres a ocuparem esse espaço, Cixous evidencia a necessidade

de que suas histórias e seus corpos saiam das sombras, permitindo que narrem suas próprias experiências. Assim, a escrita feminina torna-se um ato de ruptura com o silenciamento e o afastamento femininos do discurso.

Logo nas primeiras linhas, a estudiosa expõe: “Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos” (Cixous, 2022, p. 41). A estudiosa, nesse ensaio, defende que as mulheres precisam assumir o protagonismo de sua própria escrita, apropriando-se de um espaço historicamente dominado pela voz masculina, que frequentemente as retratou por meio de estereótipos ou silenciamentos. Dessa forma, a autora sugere a escrita feminina como um movimento de libertação, permitindo que as mulheres redefinam as perspectivas impostas por padrões limitantes de comportamento, controle da sexualidade e subjugação do corpo.

A escrita feminina, nesse movimento, busca romper com a tradição patriarcal que historicamente silenciou as mulheres, tanto no discurso quanto na experiência corpórea, pois “[...] é tempo de libertar a Nova da Antiga [...]” (Cixous, 2022, p. 48). Ao se escreverem e escreverem sobre si mesmas, as mulheres não apenas reivindicam sua voz, mas também desafiam as estruturas que historicamente as reduziram à passividade.

Ela defende uma escrita feita por mulheres, pois “[...] os verdadeiros textos de mulheres, textos com sexos de mulheres, não lhes agradam [aos homens]” (Cixous, 2022, p. 45). O medo do texto escrito por e sobre mulheres revela a resistência em aceitar que a mulher e seu corpo possam ocupar o espaço público e narrar.

Nesse ponto, é relevante ressaltar que Márcia Denser constrói narradoras que apresentam a mulher em um lugar distinto daquele de silêncio que lhe foi historicamente reservado pelo sistema. Suas protagonistas escapam das “armadilhas do silêncio” e escrevem sobre a mulher e a partir da mulher. Na realidade, as narradoras materializam concretamente seu discurso, expressando sua liberdade por meio de seu corpo e de sua história.

A escrita de Márcia Denser comunga com Hélène Cixous, que aponta que a escrita feminina é uma escrita de resistência que desafia as convenções linguísticas e culturais dominantes; ela é mais do que só um estilo ou técnica literária. Desse modo, a autora expõe que é através da escrita que as mulheres podem romper as limitações colocadas pela sociedade e explorar sua sexualidade, seu inconsciente e sua criatividade. Conforme destaca Hélène Cixous, escrever é, para ela, precisamente a possibilidade de não ser capturada pelo discurso opressor. É uma forma de libertação pela e através da escrita, na qual a voz da mulher rompe com o silêncio imposto pela sociedade patriarcal.

Desse modo, a escrita feminina é uma forma de apropriação de suas histórias e experiências, em que sua voz, historicamente marginalizada na sociedade, ganha destaque. Hélène Cixous destaca a importância de ouvir não somente as palavras, mas também os corpos das mulheres, observando a necessidade de reconhecer e valorizar sua subjetividade. Nesse sentido, ela afirma: “Escreva-se. Seu corpo deve ser ouvido” (Cixous, 2022, p. 51). O corpo feminino na representação discursiva das experiências femininas precisa ser escrito. Assim, ao escrever, as mulheres podem incorporar suas experiências corporais, seus sentimentos, suas dores e alegrias, dando voz às suas vivências. Ouvir o corpo das mulheres significa reconhecer e valorizar sua subjetividade. Isso envolve compreender que suas experiências e perspectivas são legítimas e importantes, mesmo que tenham sido historicamente marginalizadas na sociedade.

A escrita, para as mulheres, é um ato de reivindicação, autonomia e poder sobre suas próprias narrativas. Através da escrita, elas se recusam a ser silenciadas ou ignoradas, e podem ouvir seus corpos, além de explorar e compreender a si mesmas e ao mundo ao seu redor. Este é um chamado para que as mulheres reconheçam o valor de suas próprias experiências corporais e as incorporem em sua escrita como uma forma de expressão, empoderamento e descoberta.

A escrita feminina, segundo Hélène Cixous, é subversiva e transcende as proibições sociais e culturais, tornando-se um espaço em que as mulheres podem expressar suas vozes autênticas e que devem ser ouvidas socialmente. Ela compreende a escrita feminina como um artifício de emancipação e transformação, pelo qual pode-se explorar e assegurar sua própria identidade. A autora estimula as mulheres a escreverem sobre sua sexualidade e suas experiências sob a ótica da mulher, rejeitando os papéis e distinções impostas pelo patriarcado.

A “écriture féminine” é, de acordo com Hélène Cixous, tanto uma prática literária quanto um ato político, uma forma pela qual as mulheres podem redimensionar a si mesmas e o meio em que estão inseridas socialmente. “É preciso que ela se escreva, porque é a invenção de uma escrita nova, rebelde que, quando chegar o momento da libertação, lhe permitirá realizar as rupturas e as transformações indispensáveis na história [...]” (Cixous, 2022, p. 51). Nessa perspectiva, o ato de escrever permite às mulheres a oportunidade de explorar e expressar suas perspectivas e subjetividades.

Porquanto, é por meio dessa nova escrita que se contribui para a libertação e transformações na história da mulher. “É escrevendo, a partir da e em direção à mulher, e enfrentando o desafio do discurso governado pelo falo, que a mulher afirmará a mulher num lugar diferente daquele reservado a ela no e pelo símbolo, ou seja, o lugar do silêncio. Que ela escape da armadilha do silêncio [...]” (Cixous, 2022, p. 53). Escrever sobre a mulher é desafiar as restrições sociais impostas pela sociedade e deslocar as mulheres para um espaço distinto daquele que a tradição

lhes reservou. Ao se engajarem nesse desafio, as mulheres podem reivindicar um espaço próprio na linguagem e na cultura, afirmando suas vozes.

Destarte, Hélène Cixous ainda destaca a questão da diferença sexual na escrita. Segundo ela, a escrita feminina deve representar as especificidades da experiência feminina. A linguagem e a escrita são dominadas pelas estruturas patriarcais, que limitam a representação do feminino. Segundo a autora, é

[...] impossível definir uma prática feminina da escrita, e esta é uma impossibilidade que permanecerá, pois nunca se poderá teorizar essa prática, aprisioná-la, codificá-la, o que não significa que ela não exista. Mas ela ultrapassará sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico; ela acontece e acontecerá para além do território subordinado à dominação filosófico-teórico. (Cixous, 2022, p. 57-58).

Assim, há uma impossibilidade de definir a escrita como feminina ou masculina, mas há uma proposta de ruptura com essas estruturas, incentivando a escrita fluida, a multiplicidade e a diferença. A autora coloca que a escrita feminina ultrapassa os limites do discurso dominante, centrado no poder e no discurso masculino. A escrita acontece além das fronteiras estabelecidas pelo discurso falocêntrico, rompendo a dominação filosófica e teórica que historicamente marginalizou a voz feminina. Assim, ela sugere que a escrita feminina é uma ferramenta de resistência e libertação, que possibilita à mulher explorar sua experiência e perspectiva.

Assim, explorar o “[...] mundo de busca, de elaboração de um saber, a partir de uma experimentação sistemática do funcionamento do corpo, de uma interrogação precisa e apaixonada de sua erogeneidade” (Cixous, 2022, p. 43). Nesse sentido, o corpo é um ponto de partida e o objeto de busca por “saber”, para compreender a funcionalidade e as sensações que ele é capaz de proporcionar. Assim, o corpo como objeto de busca pelo conhecimento traz uma linguagem específica relacionada a essa exploração.

Nesse sentido, Nelly Novaes Coelho destaca que Márcia Denser opta “[...] abertamente pela ‘linguagem do corpo’ e pelo ‘direito ao prazer do corpo’ (ambos proibidos pelas normas tradicionais do viver)” (Coelho, 1991, p. 100). A linguagem do corpo e o direito ao prazer do corpo no texto escrito pelas mulheres são os interesses desta pesquisa. Coelho trata da escrita erótica feminina, entretanto, tratarei da escrita do corpo ou da linguagem do corpo como forma de emancipação e libertação da voz feminina na obra de Márcia Denser.

Nesse sentido, segundo Coelho, a “[...] crítica literária atual empenha-se em detectar as relações entre a obra e a atmosfera cultural em que ela ‘respira’. E, a partir dessas relações, caracterizar a linguagem criada, a vibração de sua matéria poética e os inúmeros aspectos que

fazem dela uma obra literária autêntica e contemporânea” (Coelho, 1991, p. 92). Desse modo, destaca-se a relevância da crítica literária contemporânea em contextualizar as obras dentro de sua atmosfera cultural e reconhecer a linguagem inovadora e a técnica que as tornam contemporâneas.

Destarte, a abordagem da perspectiva feminina na escrita e na narrativa das personagens, como Diana, Ana e Madalena, é fundamental para compreender a linguagem transgressora, quando derivada da voz ou escrita feminina, intensifica a relação com discursos de emancipação, conferindo-lhes contemporaneidade.

Assim, notamos que as obras se relacionam com os desafios e as mudanças sociais da época, ao mesmo tempo em que abordam temas que permanecem em debates contemporâneos sobre gênero, sexualidade, identidade e poder. O objetivo é compreender como essas narradoras mulheres querem ser vistas nessa escrita, já que, ao optar pela linguagem que explora a sexualidade e o corpo da mulher como forma de prazer em sua integridade, essa literatura afronta as restrições e normas tradicionais de comportamento, que por vezes são suprimidas.

Retomando os conceitos da crítica feminista de Hélène Cixous (1991) sobre a perspectiva da mulher, notamos a urgência do corpo feminino de se expressar, o que se manifesta por meio da escrita feminina. Isso ocorre porque o corpo da mulher precisa ser ouvido, pois é pela escrita sobre o corpo que as subjetividades femininas podem contribuir para uma reflexão a respeito do discurso sobre a representação feminina.

Essa perspectiva ao estudo da escrita feminina relacionada ao corpo feminino nos remete ao trabalho relevante da pesquisadora Elódia Xavier, na obra **Que corpo é este?** O corpo no imaginário feminino (2007), na qual a autora nos apresenta um estudo sobre a representação do corpo no imaginário feminino na literatura escrita por mulheres.

Nesse estudo, é interessante destacar que Elódia Xavier aborda o corpo como uma construção social e como isso é representado na literatura feminina contemporânea. Ao considerar o corpo como um local de inscrições sociais, políticas, culturais e geográficas, ela oferece a perspectiva de que o corpo é uma construção social para analisar as representações corporais na escrita das mulheres. Nessa abordagem, são apresentadas onze tipologias de corpos femininos que são representados na literatura escrita por mulheres, as quais são analisadas por Elódia Xavier através de conceitos sobre o corpo e o controle sobre o corpo feminino.

Nesse sentido, ela apresenta e fornece um arcabouço para examinar como diferentes autoras retratam os corpos femininos em suas obras. São analisados romances e contos nacionais de diversas autoras, do início do século XX até os dias atuais, e as categorias são as seguintes: corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo imobilizado, corpo envelhecido, corpo refletido, corpo violentado, corpo degradado, corpo erotizado, corpo liberado e corpo caluniado

(Xavier, 2021, p. 25). Essas categorias oferecem uma maneira de entender como o corpo é representado na literatura escrita por mulheres brasileiras contemporâneas.

Sob essa ótica, a primeira tipologia corpórea discutida pela autora é o “corpo invisível”, explorando a invisibilidade social da mulher. A autora, nessa análise, examina o romance **A Intrusa**, de Júlia Lopes de Almeida, e o conto “Muslim: Woman”, de Marilene Felinto. Ambas as obras abordam representações narrativas em que a invisibilidade feminina é um aspecto importante, refletindo, assim, “[...] a inexistência da mulher como sujeito do próprio destino” (Xavier, 2021, p. 35).

Em seguida, é apresentada a segunda tipologia: a do corpo subalterno. As obras que são base para discussões são **Quarto de Despejo**, de Carolina Maria de Jesus, e o conto “Mulher Debaixo do Cofre”, de Wanda Fabian, focando nas narradoras como representações de corpos subalternos. Nessas narrativas, as personagens refletem as complexidades dos corpos de mulheres marginalizadas, marcadas pela carência e inferioridade, retratando os preconceitos e a escassez econômica.

Na sequência, é apresentada a tipologia do corpo disciplinado. As obras que servem de base para discussões são **A hora da estrela**, de Clarice Lispector, o conto “I Love My Husband”, de Nérida Piñon, e o conto “A confissão de Leontina”, de Clarice Lispector, focando nas narradoras que protagonizam a submissão do corpo feminino. Em ambos os casos, as narradoras são mulheres em circunstâncias de submissão, e o corpo feminino é sistematicamente adestrado para ser dócil, mas reage contra o sistema de opressão.

Por conseguinte, apresenta-se a quarta categoria, a do corpo imobilizado, que está relacionado ao corpo disciplinado, com a distinção de que o corpo imobilizado não reage às estruturas de dominação. Para essa discussão, foram utilizados o conto “O Pai”, de Helena Parente Cunha, e o conto “É a Alma, Não É!”, de Marina Colasanti. Em “O Pai”, a relação de dominação do pai permanece, mesmo após a morte dele, ainda citando a personagem. Já em “É a Alma, Não É!”, é abordada a relação conjugal de um casamento deteriorado pela rotina.

Prosseguindo, a autora aborda o “corpo envelhecido” e explora a questão do envelhecimento e a marginalização dos idosos na sociedade, com foco particular nas mulheres idosas. Para as discussões dessa categoria, Xavier utiliza o romance *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Telles, e os contos “Feliz Aniversário”, “Mas Vai Chover?” e “Ruído de Passos”, de Clarice Lispector. Essas narrativas tratam dos vícios na velhice como forma de fuga, da consciência da velhice e das relações sociais, além das questões da sexualidade das mulheres idosas.

Seguindo adiante, a autora introduz a categoria do “corpo refletido”, que espelha seu

entorno, refletindo uma busca incessante pelo ideal de beleza. Nessa perspectiva, são analisados o romance **À Sombra das Vossas Asas**, de Fernanda Young, e o conto “Finisterra”, de Nélide Piñon, que abordam a constante busca pelo corpo perfeito e a incorporação da cultura nesse processo.

Na sequência, é apresentada a categoria do “corpo violento”, na qual mulheres guerreiras empregam uma linguagem carregada de violência em busca de romper com padrões e destinos impostos às mulheres. Nesse contexto, as obras **As Mulheres de Tijucoapo**, de Marilene Felinto, e **Memorial de Maria Moura**, de Rachel de Queiroz, destacam personagens femininas que lutam por seus destinos, seja pela recuperação de uma herança perdida ou pela escolha de seu próprio caminho, em busca de dignidade, rompendo com ideais essencialistas.

Na categoria do “corpo erotizado”, a autora destaca a vivência intensa da sexualidade em relações amorosas desprovidas de afeto, com o único objetivo de alcançar a satisfação sexual na escrita feminina. É interessante ressaltar que, de acordo com Elódia Xavier, “[...] quando as feministas descobriram que podiam ser donas do próprio corpo e daí extrair o prazer. Foi uma enorme mudança, operada em muito pouco tempo, uma vez que até então eram raras as vozes que se insurgiam contra a dominação masculina” (Xavier, 2007, p. 153). Nesse contexto, são analisados o romance **Através do Vidro: Amor e Desejo**, de Heloísa Seixas, o conto “O Leopardo é um Animal Delicado”, de Marina Colasanti, e o conto “As Cerejas”, de Lygia Fagundes Telles. Essas obras exploram a complexidade das relações eróticas e o desejo pelo prazer sexual.

Em seguida, apresenta-se a categoria do “corpo caluniado”, o qual é invalidado e descredibilizado, como fruto da violência de gênero. A autora expõe as injustiças e difamações de que o corpo feminino é vítima. Para isso, é analisado o romance **Infâmia**, de Ana Maria Machado, no qual a voz ficcional do marido é ouvida ao difamar a esposa, que, sem direito a voz ou defesa, não suporta e comete suicídio.

Para discutir o conceito do “corpo degradado”, é fundamental compreender como o corpo feminino é submetido a um processo de deterioração física e à objetificação nas relações, o que, de acordo com a autora, é acentuado pelo consumo de álcool e drogas na busca por prazer. Nesse contexto, são analisados os contos “O vampiro da Alameda Casabranca” e “Luz Vermelha”, do livro **Tango Fantasma** (1976), e “Relatório Final”, “*Welcome to Diana*” e “O Animal dos Motéis”, do livro **Diana Caçadora** (1986) ambas de Márcia Denser.

Assim, nas obras, “[...] o discurso crítico da narradora, quase sempre em primeira pessoa, não deixa pedra sobre pedra, numa crítica feroz à sociedade paulistana de forma geral, mas, sobretudo às relações sexuais, onde o corpo é tratado de forma aviltante.” (Xavier, 2007, p. 143-144).

Embora Xavier (2007) afirme que nas obras de Márcia Denser "o corpo é tratado de forma

aviltante", entendemos que essa leitura merece ser problematizada. Ao contrário de uma representação aviltante, a escrita denseriana promove uma ressignificação do corpo feminino, retirando-o da posição de objeto passivo para inscrevê-lo como sujeito de desejo e agência. O que pode ser interpretado como aviltamento é, na verdade, uma estratégia narrativa de ruptura com a idealização romântica e a objetificação tradicional do corpo feminino na literatura. Nesse sentido, a narradora-personagem não se submete ao olhar masculino, mas tenta assumir o controle de sua própria sexualidade e narrativa corporal, desafiando convenções patriarcais que historicamente silenciaram a expressão do desejo feminino, embora não consiga. Assim, o que Xavier interpreta como aviltamento pode ser lido, alternativamente, como uma afirmação, busca por liberdade corporal e sexual das personagens, um gesto político de recusa às representações tradicionais que aprisionavam a mulher em padrões de recato e passividade.

Nesse sentido, a autora observa que “[...] suas personagens femininas respectivamente, Madalena, de **Tango Fantasma**, e Diana, de **Diana Caçadora** estão sempre envolvidas em relações sexuais sem experimentar prazer, impulsionadas por um desejo que jamais se satisfaz” (Xavier, 2007, p. 146). Essa caracterização expõe a natureza contraditória da experiência amorosa nas narrativas de Márcia Denser: a reivindicação de liberdade sexual, ao invés de conduzir à realização plena, reproduz dinâmicas de subordinação que instrumentalizam o corpo feminino. A degradação manifesta-se através de práticas que aparentemente prometem libertação como o consumo de álcool, experimentação com drogas e multiplicidade de parceiros.

Configura-se, assim, um quadro de degradação sistemática no qual, como analisa Elódia Xavier (2007, p. 146-147), “[...] as relações sexuais em modo perpétuo, quase sempre alimentadas pelo álcool, degradam o corpo e destroem todo e qualquer vestígio de dignidade humana”. Essa perspectiva destaca a cruel ironia que atravessa as experiências das protagonistas: a multiplicação de encontros sexuais, que deveria representar conquista de autonomia corporal, converte-se em ritual de autoaniquilação. O álcool emerge como mediador necessário dessa dinâmica destrutiva, anestesiando a consciência crítica e permitindo a perpetuação de relações que reproduzem, sob a aparência de libertação, os mecanismos tradicionais de objetificação feminina.

Conforme analisa Xavier, a narradora-personagem “Diana caçadora, esta mulher faminta e voraz, torna-se caça: lograda e insatisfeita, é usada violentamente pelo sistema” (Xavier, 2007, p. 155). Essa formulação desvela a contradição estrutural que define a experiência da protagonista: a busca por emancipação sexual, paradoxalmente, a reconduz às posições de subordinação que ela busca superar. Tal configuração evidencia como a reivindicação de liberdade corporal feminina, mesmo quando exercida com intensidade e determinação, permanece constrangida pelos dispositivos patriarcais que regulam as relações de gênero na sociedade contemporânea.

E quanto à personagem Madalena, a protagonista de **Tango Fantasma**, Xavier aponta que ela “[...] sofre no próprio corpo esta desvalorização. Significativamente, o conto que abre a coletânea inaugura a vida sexual de Madalena, que sai, de conto em conto, cada vez mais se degradando.” (Xavier, 2007, p. 149).

Essa trajetória descendente articula-se de forma complexa com o projeto estético de Denser. A degradação progressiva de Madalena não constitui mero pessimismo autoral, mas funciona como dispositivo crítico que expõe as armadilhas do discurso de liberação sexual quando este não questiona as estruturas fundamentais da dominação patriarcal. Cada conto da coletânea funciona como estação de uma via *crucis* moderna, na qual a protagonista paga com o próprio corpo o preço de uma autonomia que se revela ilusória.

Significativamente, a escolha do nome “Madalena” estabelece diálogo irônico com a tradição cristã: enquanto Maria Madalena encontra redenção através do arrependimento, a Madalena de Márcia Denser aprofunda-se progressivamente em experiências que a afastam de qualquer possibilidade de “salvação” nos termos tradicionais. Essa inversão revela a perspectiva feminista da autora, que recusa tanto o modelo da mulher pecadora quanto o da redimida, construindo uma protagonista que reivindica o direito à experiência sexual sem buscar justificativas morais externas.

Outra narrativa na qual Xavier analisa a degradação do corpo feminino é o romance **As Meninas** (1973), de Lygia Fagundes Telles, que:

[...] nos apresenta três jovens — Lia, Lorena e Ana Clara — convivendo num pensionato de freiras, sob a repressão política, pós 64. Afastadas de suas famílias, vivem a condição feminina de formas distintas: Lia, a militante, vai à Lua, enquanto Lorena se fecha em sua “concha” e Ana Clara, sempre drogada, procura tirar partido de sua beleza. (Xavier, 2007, p. 162).

Contudo, para Elódia Xavier, o interesse recai sobre a personagem Ana Clara, cuja beleza feminina é explorada para a satisfação masculina no comércio sexual, servindo como meio de sobrevivência. Nesse contexto, o corpo, em sua objetificação, recorre às drogas e ao sono para suportar a dor existencial no cenário de opressão.

A jovem usava sua beleza como meio de ascensão social, almejando um futuro por meio de um matrimônio. Filha de uma prostituta que se suicidou, ela carrega em sua memória os sofrimentos e abusos sexuais vivenciados na infância, marcando de forma profunda um corpo ainda em formação. Elódia Xavier explora a trajetória de Ana Clara para ilustrar, em **As Meninas**, a degradação do corpo feminino.

[...] apelidada pela amigas de Ana Turva, pela sua desestrutura mental. Filha de uma prostituta, sem pai conhecido, ela tem um passado de pobreza e sofrimento. O suicídio da mãe a desvincula do único resquício familiar. Muito bonita, usa a beleza como meio de ascensão social. A busca da sobrevivência pelo comércio sexual e a redenção do passado miserável através do projeto de casamento atuam como elementos reificadores da personagem. A despeito de seus esforços para sair do grupo dos dominados, ela cada vez mais se firma como um objeto a serviço da satisfação sexual da classe dominante. Já que as saídas no plano existencial lhe estão vedadas, ela busca a fuga. O sono, as drogas e o sexo funcionando como meio de evasão da realidade opressora; mas a única forma permanente de evasão é a morte — destino final da personagem. (Xavier, 2007, p. 163)

O percurso de Ana Clara, da tentativa de emancipação através da beleza até a autodestruição final, ilustra de forma exemplar os impasses do que Xavier denomina “corpo degradado”. Nessa categoria, as protagonistas femininas permanecem aprisionadas em dinâmicas que prometem libertação, mas, efetivamente, perpetuam sua subordinação, evidenciando como as estruturas patriarcais conseguem neutralizar as tentativas de subversão feminina. Contudo, essa configuração não representa o estágio final da evolução das representações do corpo feminino na literatura brasileira. As transformações culturais e sociais das últimas décadas criaram condições para o surgimento de protagonistas que conseguem efetivamente transcender essas limitações, construindo formas inéditas de autodeterminação que Xavier identifica como características do “corpo liberado”.

Na sequência, apresenta-se a categoria do “corpo liberado”, no qual há, segundo Elódia Xavier, “[...] protagonistas femininas que passam a ser sujeitos de sua própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento” (Xavier, 2021, p. 170). Nesse quadro, são analisadas **A Sentinela**, romance de Lya Luft, e **Divã**, de Martha Medeiros. A autora, baseada nas discussões de modernidade líquida, discute a questão da identidade em movimento. Nesse sentido, segundo a autora, esse “corpo liberado” é “[...] típico da pós-modernidade, como muito bem declara Bauman, que recusa uma identidade fixa, investindo na mobilidade identitária, admitindo a ambivalência como parte do processo libertário” (Xavier, 2021, p. 228).

Essa tipologia do “corpo liberado” não constitui apenas categoria analítica, mas reflete mudanças concretas na condição feminina e suas representações literárias no Brasil contemporâneo; assim, destaca Xavier (2021) que

[...] é satisfatório observar que o corpo liberado vem surgindo com certa constância em nossa literatura de autoria feminina, o que não aconteceria antes. O que representa uma tendência social que permite às mulheres

viverem plenamente “sua vocação de ser humano”, sua sexualidade, enfim, sua transcendência, como queria Simone de Beauvoir (Xavier, 2021, p. 228).

Percebemos que as discussões sobre essa categoria estão intimamente relacionadas à pós-modernidade, contexto no qual se inserem as personagens das obras de Márcia Denser, que buscam viver sua liberdade e sexualidade de forma plena, ainda que enfrentem resistências e contradições estruturais que limitam a efetivação desse projeto emancipatório.

Entretanto, pensamos esse corpo de forma diferente da categorização de corpo degradado que Elódia Xavier realiza sobre as obras de Márcia Denser, que discursivamente se coloca em posição de reflexão: as naradoras Diana e Madalena não se afundam nas drogas e no álcool conforme discutido pela autora, mas narram seu cotidiano e suas subjetividades na busca por prazer.

Para uma discussão mais aprofundada, é essencial compreender o que Elódia Xavier define como a “degradação” do corpo feminino nos contos de Márcia Denser. Essa concepção está ligada à maneira como Xavier observa o corpo da mulher nas narrativas da autora, frequentemente associado a elementos de vulnerabilidade, sofrimento ou submissão, em conformidade com princípios patriarcais e moralistas.

A análise de Elódia Xavier (2007, p. 155) constata que “Diana resvala, portanto, progressivamente, para o fundo do poço em direção a um destino trágico, como ela mesma reconhece: ‘É uma sina’”. Essa observação, embora acurada quanto à trajetória geral da personagem, requer observar as nuances para contemplar a resistência que persiste mesmo em meio à degradação. Diana incorpora uma contradição fundamental: a consciência do próprio declínio convive com uma busca obstinada por autonomia. De forma incansável, ela reivindica liberdade; mesmo quando seus direitos são ignorados, persiste em defender o direito de expressar seu discurso e exercer controle sobre seu corpo. Essa ambivalência entre resignação fatalista e insurgência feminina pode ser observada na materialidade textual do conto “O Animal dos Motéis”, especificamente no diálogo com seu parceiro na cama do motel, que se inicia com a seguinte fala dele:

- Está querendo dizer que eu só me masturbo?
- Que nós.
- Isso. Que nós.
- Também não sente assim?
- Sei lá. Às vezes...
- É isso.
- O que quer? É bom pra mim, bom pra você...
- Exato. Bom-mim, bom-você, um em Guadalupe, outro no Japão, se fodendo pela internet. (Denser, 2003, p. 71).

Nota-se que a narradora se posiciona de forma reflexiva e crítica, demonstrando lucidez e profundidade em seu discurso sobre o direito ao corpo, à sexualidade e à autonomia. Sua voz emerge como uma força consciente que questiona as estruturas normativas impostas sobre o corpo feminino. Embora, ao longo de sua trajetória, Diana enfrente momentos de degradação em que seu corpo é objetificado pelo olhar e pelo discurso opressor, nesse momento ela rompe com essa condição subalterna e reivindica sua existência como sujeito. A narradora reconhece os mecanismos de controle social que historicamente silenciaram a expressão corporal feminina e, ao articular sua experiência através da linguagem, transforma seu corpo-texto em instrumento de resistência contra as forças que buscavam reduzi-la a objeto passivo de contemplação e domínio.

Nesse contexto, o discurso da narradora expressa a urgência de falar sobre o gozo livre do corpo feminino e o desejo de uma plenitude para homens e mulheres. Conforme destaca Silvana Vilodre Goellner (2013, p. 31), “[...] o corpo é também o que dele se diz e aqui estou a afirmar que o corpo é construído, também, pela linguagem. Ou seja, a linguagem não apenas reflete o que existe. Ela própria cria o existente e, com relação ao corpo, a linguagem tem o poder de nomeá-lo, classificá-lo”. Assim, o discurso do corpo emancipado se faz existir através da palavra corpos que desejam, experimentam limites e confrontam discursos normativos. Este corpo feminino é performativo de sua própria existência no texto, mesmo que apenas no plano discursivo, transformando-o em um espaço de confronto entre a liberdade de expressão e o controle imposto pelo discurso tradicional. A palavra escrita torna-se, portanto, território de resistência onde o corpo marginalizado inscreve sua presença, desafiando convenções e reivindicando visibilidade através da materialidade do texto, que se torna extensão da corporeidade negada em outros espaços sociais.

A interpretação do papel do álcool na trajetória de Diana exige revisão crítica da análise proposta por Xavier (2007). A crítica constrói uma leitura na qual o consumo alcoólico funciona como catalisador de degradação progressiva, reduzindo a protagonista à condição de objeto. Contudo, o exame detalhado dos textos revela uma Diana que preserva sua capacidade de reflexão crítica e reivindicação de direitos mesmo em situações de consumo. Essa resistência sugere que Denser elabora uma representação mais nuançada da relação entre álcool e autonomia feminina, na qual a bebida não elimina a agência da protagonista, mas coexiste com sua luta por autodeterminação.

Embora possa parecer que Diana esteja continuamente imersa no álcool, a análise textual revela que esse consumo é tratado como elemento contextual de seu estado, sem atingir a intensidade degradante sugerida por Xavier (2007). O uso do álcool configura-se mais como aspecto circunstancial de sua realidade do que como fator determinante de degradação. Essa distinção torna-se evidente no trecho seguinte, do conto “O Animal dos Motéis”:

[...] um touro espreita no fundo dos olhos dele: duas faíscas cúmplices transmitem a ordem ao dedo áspero que vadiamente começa a percorrer a coxa, cilindro macio de luz negra. O dedo vai subindo, pincelando as penugens invisíveis “há partículas fosforescentes na superfície da pele” o dedo, e então são os dedos, vão se abrindo, agarrando, numa fofa mordida, a região de pêlos, capturando os lábios, separando-os com delicadeza: o indicador resvala pela fresta úmida. Imobiliza-o um instante lá dentro e então o leva à boca. A cabeça está inclinada sobre seu ventre, mas ela sabe que ele sorri: um garoto mergulhando o pão na panela e experimentando o molho. Olha-a, a mão agora pousa no seio, o tato pegajoso, feito clara de ovo. (Denser, 2003, p. 69).

Nesse trecho, observamos um corpo que se distingue do corpo degradado. Elódia Xavier argumenta que, ao retratar o corpo feminino em situações extremas de liberdade nas noites da metrópole, em bares, entre bebidas, homens e sexo, Denser reforça uma visão de corpo degradado das narradoras. No entanto, uma interpretação alternativa sugere que Márcia Denser, ao expor discursivamente essas representações emancipatórias, não perpetua a degradação, mas subverte as narrativas patriarcais moralistas, conferindo voz crítica e agência às suas personagens femininas. Assim, é importante uma análise que se desvincule dos princípios patriarcais, pois, ao focar na degradação do corpo feminino, ela pode estar reforçando estereótipos sobre a vulnerabilidade feminina, sem reconhecer o potencial de subversão e resistência presente na obra de Márcia Denser. Nesse sentido, o que percebemos é uma tensão no discurso entre a exploração externa e a busca por autoafirmação, que evidencia a complexidade dessas vivências e reforça a importância de reivindicar um espaço para o discurso e a ressignificação do próprio corpo.

Dessa forma, Denser utiliza a palavra para criticar a objetificação e explorar a complexidade da experiência feminina, incluindo aspectos dolorosos e marginalizados frequentemente ignorados. Em suma, Diana questiona o direito de desfrutar de um corpo livre e autônomo, capaz de ir e vir conforme julgue ser o melhor.

Nesse ínterim, segundo Elódia Xavier, “[...] a aceitação da ‘inconstância’, isto é, da fluidez, significa a liberação de esquemas predeterminados coercitivos e repressores, próprio de um corpo liberado” (Xavier, 2021, p. 197) . Nota-se que o corpo liberado está intrinsecamente relacionado com liberdade ou libertação de modelos preestabelecidos, e aceitação da fluidez da identidade e dúvidas existenciais.

Esse ponto nos interessa, pois, na ficção de Márcia Denser, as narradoras não estão tipificadas como o padrão tradicional de mulher, mas apresentam um padrão tido como “masculino”, se assim podemos dizer, pelo uso de bebida alcoólica, caçadora de homens, frequentadora de bares na noite movimentada de São Paulo e com autonomia. Além disso, são narradoras que deixam claro seu objetivo de desejo por satisfação sexual nos encontros; entretanto,

não conseguem tal feito, e por vezes precisam fingir para o parceiro a satisfação.

Conforme discute Elódia Xavier (2021), o “corpo liberto” na literatura é aquele que se desvincula das opressões e estereótipos impostos pelo patriarcado e outras estruturas de poder. Assim, acreditamos que as narradoras de Márcia Denser destoam desse estereótipo convencional de corpo passivo e silencioso, embora, em alguns momentos, se deparem com situações degradantes, pois o discurso tradicional não deseja esse corpo livre. No entanto, elas não se deixam silenciar e escrevem sobre um corpo que questiona. Mesmo enfrentando adversidades, do primeiro ao último conto das obras **Tango Fantasma** e **Diana Caçadora**, as narradoras não desistem de perseguir seu desejo discursivo de um corpo liberto. Elódia Xavier (2021) argumenta que a literatura tem o poder de transformar percepções e incentivar uma maior liberdade corporal, inspirando leitores a questionarem as normas vigentes e a buscarem formas mais autênticas e liberadas de existência. Assim, acreditamos que o “corpo liberto” na literatura se torna um símbolo de resistência e transformação, refletindo a luta contínua pela igualdade e pela liberdade de expressão.

Nesse contexto, Elódia Xavier (2021) relata que as narrativas de autoria feminina mais recentes tematizam a crise existencial, o que converge com o que foi dito anteriormente por Nelly Novaes Coelho sobre o contexto de crise em que a escrita feminina se reinventa. Conforme expõe Marta Maria Bastos (2020): “[...] a partir do momento em que mulheres conseguem maiores espaços para se autorrepresentar, a literatura por elas produzida já mantém os olhos voltados para as questões femininas como o corpo, o prazer e a própria sexualidade. Elas procuram retratar na ficção fatos do cotidiano, incluindo sua subjetividade.” (Bastos, 2020, p. 33).

Assim, a ideia de uma escrita sobre o corpo, da representação dos desejos e da sexualidade, da experiência feminina, são elementos que compõem a escrita feminina a partir da década de 1960. Isso nos dá sustentação para analisar a temática sobre a escrita do corpo ou escrita sobre o corpo que Márcia Denser desenvolve, através de uma linguagem que explora os desafios dessas narradoras e as perspectivas que essa escrita desenvolve.

Analisaremos as representações do corpo escrito, ou a escrita do corpo feminino liberto no conto “*Latin Over*”, de Márcia Denser, presente no livro **Tango Fantasma**, publicado originalmente em 1976. Nesse cenário, o título do conto estabelece um sofisticado jogo linguístico que articula duas dimensões semânticas: por um lado, significa literalmente “tudo acabou”; por outro, dialoga ironicamente com a expressão “*Latin Lover*”, que é retomada e problematizada ao longo de toda a narrativa.

A própria narradora explicita essa tensão ao ironizar o estereótipo, afirmando que “[...] todo latin lover que se preze é a criatura mais na moda que existe” (Denser, 2003, p. 217). A expressão

“Latin Lover” remonta ao arquétipo hollywoodiano consolidado entre as décadas de 1920 e 1930, período em que o cinema norte-americano consolidou a imagem do homem latino como amante viril, sedutor e exótico, transformando essa figura em um dos grandes sucessos do imaginário cinematográfico ocidental. Através desse jogo de palavras no título, Denser opera uma dupla estratégia discursiva: ao mesmo tempo que evoca o estereótipo masculino latino, também anuncia, pelo “Over” (acabou), o esgotamento e a obsolescência desse modelo idealizado de masculinidade. Dessa forma, a autora revela as tensões entre fantasia romântica e realidade cotidiana, promovendo uma perspectiva desconstrutiva que desmonta os estereótipos de gênero e questiona a validade dessas representações nas relações amorosas contemporâneas.

A trama é construída pela narrativa de Madalena, uma narradora-personagem que relata suas aventuras sexuais em primeira pessoa. Madalena é a protagonista não apenas desse conto, mas de toda a obra **Tango Fantasma**, a qual é composta por vários contos em que ela é a figura central, cada um retratando encontros efêmeros e reflexões sarcásticas sobre a condição feminina.

Aqui, queremos abrir um parêntese sobre o nome da narradora-personagem, “Madalena”, que remete à Maria Madalena, da Bíblia Sagrada, a mulher mais devota a Jesus, segundo Elódia Xavier:

Márcia Denser constrói suas histórias em torno de uma mesma personagem. Em *Tango Fantasma*, há uma analogia muito clara entre a personagem Madalena e a Maria Madalena da história bíblica. Como se não bastasse os fatos vividos pela protagonista, o livro abre com um poema que questiona a versão da “grande pecadora”, sem apontar, no entanto, nenhuma saída. (Xavier, 2007, p. 147).

Essa escolha nominal é uma estratégia irônica de Márcia Denser, uma vez que a personagem atua na contramão dos valores cristãos e dos padrões morais tradicionais, entregando-se aos prazeres carnis. Conforme observa Xavier (2007, p. 149), “[...] o destino de Maria Madalena caracteriza o desenvolvimento da Igreja patriarcal que, em lugar de aceitar o corpo e a sexualidade, procura desvalorizá-los, conferindo-lhes uma conotação negativa.” Assim, ao nomear sua protagonista Madalena, Denser estabelece um diálogo subversivo com a tradição cristã, ressignificando a figura bíblica como símbolo de libertação sexual em oposição ao modelo de penitência e abnegação historicamente imposto às mulheres.

Desse modo, a narrativa se desenvolve a partir da narradora-protagonista Madalena, que constrói discursivamente o encontro com um homem que é o estereótipo burguês: rico, branco, alto, solteirão e proprietário de uma empresa automobilística italiana em busca de prazeres sexuais. A personagem o denomina ironicamente “príncipe Danilo”, estabelecendo uma paródia do padrão “Latin Lover” e evidenciando a performance grotesca, brutal e narcísica desse tipo masculino.

Diante dessa caracterização, observa-se uma representação simbólica do patriarcado burguês tradicional que, no decorrer da narrativa, Madalena sistematicamente desconstrói.

A narradora revela que os atributos performativos do homem viril e sexualizado constituem apenas aparência destinada a mascarar seu caráter verdadeiramente grotesco e narcisista de canalha. Através dessa estratégia narrativa, Denser expõe as contradições inerentes ao modelo de masculinidade hegemônica, demonstrando como a aparência de poder e sedução frequentemente oculta uma realidade marcada pela superficialidade e pela brutalidade masculina.

O conto inicia com um movimento discursivo que revela que não sabe ou não interessa a identidade desse homem, então ela o nomeia ou cria este homem: “[...] seu nome seria Danilo, Príncipe Danilo. Lógico que não era Danilo, tampouco príncipe. Assim, o batizei em homenagem a um certo príncipe italiano arruinado que conheci, chamado Danilo [...]” (DENSER, 2003, p. 211). Esse ato de nomeação constitui uma estratégia desconstrutiva fundamental, pois a narradora assume o controle simbólico sobre a identidade masculina, invertendo as relações tradicionais de poder em que o homem detém a prerrogativa de nomear e definir. Ao conferir ao personagem um título aristocrático falso, inspirado em um “príncipe italiano arruinado”, Madalena não apenas ironiza a pretensão de nobreza e distinção social, mas também antecipa a ruína moral e emocional que caracterizará essa figura masculina. Através dessa operação linguística, Denser problematiza a autenticidade das identidades masculinas idealizadas e romantizadas, colocando em xeque tanto o valor quanto a legitimidade das figuras patriarcais tradicionalmente glorificadas na literatura e no imaginário social. O ato de “batizar” revela-se, assim, como um gesto de apropriação discursiva que desmistifica o poder simbólico masculino, expondo sua natureza performativa e artificial.

Desse modo, a escolha da narradora de nomear o personagem é um ato de poder discursivo, pois, em vez de aceitar passivamente a identidade dada a ele pela sociedade, ela atribui um novo nome, subvertendo as normas patriarcais que frequentemente relegam as mulheres a papéis passivos. Esse ato de renomeação simboliza a reivindicação de seus direitos nas narrativas, uma vez que Madalena, enquanto mulher, escreve sob sua própria ótica: explorando sua sexualidade e a desconstrução da imagem idealizada masculina.

Nessa perspectiva, a referência da escrita de Denser a “um certo príncipe italiano arruinado” configura-se como uma estratégia narrativa de desmitificação do ideal romântico burguês. A figura do príncipe, tradicionalmente associada ao imaginário de salvação feminina através do casamento e da proteção masculina, surge aqui despida de seu poder simbólico, “arruinada” tanto material quanto moralmente. Essa operação literária alinha-se ao projeto estético de Denser de questionar os paradigmas tradicionais de feminilidade, revelando como as narrativas românticas funcionaram historicamente como dispositivos de controle sobre a autonomia

feminina. Ao batizar o personagem em homenagem a um príncipe arruinado, a narradora desafia a noção de que figuras masculinas são naturalmente heroicas ou dignas de admiração. Em vez disso, ela apresenta uma figura falível e imperfeita, questionando a validade dos mitos românticos que perpetuam a superioridade masculina.

A autora utiliza estrategicamente a figura de Danilo para explorar a relação paradoxal entre aparência e realidade nas construções identitárias masculinas. Embora seja designado como “Príncipe Danilo”, o personagem revela-se desprovido das qualidades aristocráticas, morais e comportamentais que tradicionalmente esse título deveria implicar. Essa discrepância calculada entre nomenclatura e performance expõe a natureza artificial dos estereótipos masculinos, a qual funciona como um dispositivo irônico que desnaturaliza e desconstrói as representações hegemônicas de masculinidade. Ao subverter as expectativas criadas pelo título, Madalena desafia o sistema simbólico que sustenta as idealizações românticas sobre figuras masculinas de poder. A ironia narrativa opera, assim, como um mecanismo crítico que revela a distância entre os mitos populares do “príncipe encantado” e a realidade prosaica e grotesca dos homens. Dessa forma, Denser utiliza a voz feminina para desconstruir sistematicamente os arquétipos masculinos, demonstrando como essas idealizações funcionam mais como projeções fantasiosas da realidade social e afetiva. Logo, a narradora protagonista informa que irá sair com o italiano com um tom bem humorado da ocasião:

Então eu informava: hoje vou sair com o Príncipe — aos amigos do curso de arte não especialmente interessados com quem eu treparia aquela noite. Digo não especialmente pois esse “quem” os excluía. Só por isso. Se eles fossem realmente criativos não perderiam essa oportunidade ímpar de cogitarem (se é que não cogitaram) a respeito das dimensões, forma, cor e outros detalhes da pica de Sua Alteza Real; de sua potencialidade em termos numéricos (para eles, quem não desse pelo menos umas das quatro em duas horas podia ser bicha, era o que diziam. Diziam... noves fora...) e da qual duvidariam muito, como bons plebeus despeitados. Por exemplo, referindo-se a uma ejaculação aristocrática: “Deve ser azul-pastel, rala como aquarela diluída em água destilada e, a cada vez, são emitidos das duas cerejinhas carmim (ele tem caixinhas de música no lugar dos nossos vulgares culhões) trechos do Sexteto para Cordas nº. 2 em sol Maior — opus 36 de Brahms, dedicado à jovem Agatha von Siebol (Denser, 2003, p. 212).

Aqui a escrita de Denser desafia diretamente as normas de sexualidade e o olhar masculino que frequentemente objetifica e avalia as experiências sexuais femininas. Essa capacidade sofisticada da escrita de Denser ao comentar sarcasticamente a curiosidade dos amigos em relação às capacidades sexuais do “Príncipe”, expõe a hipocrisia e superficialidade com que a sexualidade masculina é frequentemente tratada. Esta abordagem não apenas satiriza a obsessão com a

performance sexual, mas também revela uma crítica às normas sociais que valorizam as experiências sexuais masculinas em detrimento das femininas, descrevendo essa intimidade “grotesca” desse homem.

A mulher ocupa o centro da escrita de Márcia Denser, e é através do olhar reflexivo e crítico de suas narradoras que a linguagem ultrapassa os limites impostos pelo discurso do silenciamento histórico, satirizando sistematicamente os discursos tradicionais sobre sexualidade e performance masculina. Por essa razão, a escrita de Denser provoca tanto incômodo: seu aspecto crítico e consciente sobre o corpo feminino, que ela desnuda de forma sofisticada e criativa, revela as estruturas de poder que atravessam as relações de gênero. A autora desvela como esse corpo é constantemente tratado como objeto sexual e desrespeitado nas relações interpessoais, expondo as violências simbólicas e que incidem sobre a experiência feminina.

É precisamente na escrita que a narradora constrói um espaço de resistência, confabulando criticamente sobre as representações e discursos masculinos hegemônicos. Essa estratégia discursiva alinha-se ao que Hélène Cixous (2022) teoriza sobre a necessidade de as mulheres se apropriarem da linguagem para subverter as estruturas patriarcais, transformando a escrita em território de emancipação e questionamento das normas sociais que regulam os corpos e os desejos femininos. Conforme Hélène Cixous discute (2022, p. 64):

É preciso que a mulher escreva através do seu corpo, que ela invente a língua inexpugnável que aniquila as divisórias, classes e retóricas, regulamentos e códigos, que ela submerja, transpasse, atravesse o discurso de reserva última, inclusive aquele que ri de si mesmo ao ter que pronunciar a palavra “silêncio”; aquele que, mirando o impossível, para imediatamente, faça à palavra “impossível” e a escreva como o “fim”.

A linguagem normativa, permeada por convenções e regras, opera como um instrumento de poder que não apenas estrutura, mas também reforça hierarquias e exclusões. Nesse contexto, ao inventar uma “língua inexpugnável”, a mulher não apenas desafia tais imposições, mas também instaura um espaço de resistência, no qual sua voz pode emergir de maneira autêntica e libertadora. Assim, ao transgredir os limites da linguagem convencional, ela não só questiona a ordem estabelecida, mas também redefine as possibilidades do discurso e da subjetividade feminina.

Nessa perspectiva, a narrativa de Márcia Denser articula um conjunto de experiências sexuais episódicas através das quais suas protagonistas perseguem a autonomia corporal, projeto que se revela tensionado pelas limitações impostas pelas estruturas sociais vigentes. O caráter subversivo da escrita evidencia-se na estratégia retórica de dessacralização da sexualidade masculina, exemplificada pela descrição irônica da “ejaculação aristocrática” como substância “azul-pastel, rala como aquarela diluída em água destilada”. Essa metáfora textual opera uma dupla

desconstrução: ridiculariza tanto as fantasias aristocráticas quanto a mitificação do prazer masculino, revelando-os como construções frágeis e inconsistentes quando confrontadas com a realidade corporal.

Outro ponto importante que podemos observar é que a menção ao “Sexteto para Cordas nº. 2 em sol Maior opus 36 de Brahms” não é apenas uma referência cultural sofisticada, mas também serve para intensificar a ironia da cena. Ao associar uma experiência corporal tão mundana e fisiológica com a música clássica elevada, Denser expõe o contraste entre as expectativas idealizadas e a realidade trivial. Porque a narradora entende de música, ela domina a língua, o que apontaria para a superioridade dela com relação ao “falso” príncipe.

Na sequência, Madalena afirma:

Certa noite ao mencionar uma *ménage à trois* a ser realizada pelo Príncipe sob o título Uma noite em Hollywood, convites dourados impressos num elegantíssimo tipo manuscrito, Benjamim olhou-me, arzinho vago, mistura de Pateta com Luluzinha e lascou: Quem? O Príncipe das Trevas? Curioso. Benja, tão analfabeto quanto os outros, não poderia ter compreendido o significado da *ménage à trois* (jogar sutilezas em cima deles era puro desperdício no qual reincidia só uma tonta, narcisista, psicótica e esquizóide feito eu) (Denser, 2003, p. 213).

A fala da narradora, ao confabular sobre seus pensamentos e desejos, incluindo seu desejo de participação em um *ménage*, sublinha essa ruptura com o paradigma da mulher silenciada. Paradoxalmente, essa mesma postura discursiva afasta figuras masculinas como Benjamin, que não estão habituados a mulheres intelectualmente ativas, criativas e criticamente conscientes. Essa reação masculina de estranhamento e rejeição funciona como metáfora de uma sociedade que não tolera mulheres que escapam aos padrões comportamentais patriarcalmente estabelecidos. Denser constrói uma escrita crítica que “não deixa pedra sobre pedra”, sendo que a própria narradora demonstra lucidez autocrítica ao reconhecer sua ingenuidade em acreditar que poderia ser compreendida: “só uma tonta, narcisista, psicótica e esquizóide feito eu” (Denser, 2003, p. 213) conseguiria tentar dialogar com o rapaz esperando ser ouvida ou vista de forma diferente. Essa construção narrativa alinha-se ao pensamento de Hélène Cixous (2022, p. 56), que postula: “[...] enquanto sujeito da história, a mulher acontece sempre simultaneamente em vários lugares. Ela dispensa a história unificante, reguladora, que homogeneiza e canaliza as forças, e que orienta as contradições na prática de um só campo de batalha”. Assim, a narradora de Márcia Denser tem essas posições subjetivas, recusando-se a ser enquadrada em narrativas lineares e unidimensionais sobre a experiência feminina.

Assim como Cixous propõe que a mulher deve subverter as narrativas hegemônicas que a enquadram em um papel fixo e regulado, a personagem de Denser desafia a lógica patriarcal ao

transitar entre diferentes registros discursivos e ao se apropriar de um tom que oscila entre o crítico, o erótico e o satírico. Sua postura reflete a recusa em se submeter a uma “história unificante”, rompendo com uma construção linear e disciplinadora da identidade feminina. Dessa forma, a escrita de Denser ressoa com a *écriture féminine* de Cixous, ao evidenciar um feminino que escapa às normas, que ri de si mesmo e que, ao mesmo tempo, reconfigura as possibilidades de existência e expressão do corpo feminino.

A escrita de Denser contrasta com os estereótipos de gênero que esperam que a mulher seja discreta e reservada em suas expressões de seu corpo e sua sexualidade. A protagonista exerce controle sobre a narrativa ao descrever os eventos e os convites, insinuando que ela tem o poder de decisão e ação em sua vida. Este controle e a liberdade sexual de Madalena desafiam as normas patriarcais que tradicionalmente restringem a agência feminina, pois “[...] não aguentamos mais entrelaces, a fábrica de nós, sempre a excluir, a ladainha da castração que se transmite e que genealogisa” (Cixous, 2022, p. 75).

Em seguida, voltando ao conto, a narradora-protagonista concentra-se no que realmente importa: o homem com quem terá o encontro. Ela declara: “Afim, vamos falar mais objetivamente do homem em carne e osso travestido de Príncipe Danilo. Ele fazia jus ao título: O Rei estava nu e Sua Alteza logo atrás segurava-lhe a cauda garbosamente; um lacaios, por sua vez, levantava a de Sua Alteza; um pajem, por sua vez, e assim ad nauseam.” (Denser, 2003, p. 213-214).

A escrita de Denser, ao reconfigurar as relações de gênero e ridicularizar a grandiosidade artificial do masculino, configura-se como uma forma de escrita questionadora. Como pontua Hélène Cixous (2022, p. 68), “[...] um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico, a crosta da propriedade, portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma.” Dessa maneira, a linguagem feminina emerge como um ato de resistência contra o poder, questionando e rompendo com as convenções tradicionais impostas pelo patriarcado.

A narradora evidencia como as mulheres são frequentemente desacreditadas em espaços de fala relacionados à ciência e ao progresso, o que remete aos espaços públicos que são historicamente reservados aos sujeitos masculinos. Ela tem um desejo de acabar com esses discursos que demonstram que, por serem mulheres, suas falas são deslegitimadas e consideradas inadequadas em qualquer tema, replicando o discurso tradicional de inferioridade feminina, conforme pode se ver no seguinte trecho:

No fundo, verdadeiro ovo de Colombo!, ou seja, algo altamente sofisticado e portanto extremamente necessário à indústria automobilística. Um troço meio gaiato, pois a firma do italiano era recente, enquanto que a indústria

automobilística tinha até aquela data vivido e sobrevivido sadiamente sem o tal milanês e suas porrinhas, mas com o progresso e tudo penso estar falando besteira e como sou um cavalinho, ou melhor uma potranca que deita e rola sobre as palavras, acho mais razoável não me darem muito crédito e além do mais “aquilo” tinha de ser indispensável à indústria automobilística, embora a gente fique na mesma, o que seria do mundo sem a ciência? Hein? (Denser, 2003, p. 214-215).

Assim, a expressão “não me darem muito crédito” é usada com ironia para ressaltar a desvalorização de suas opiniões. Observe que, com sarcasmo, Madalena critica as limitações impostas às mulheres pelos discursos dominantes, como ocorre constantemente quando suas falas são desacreditadas. Conforme Hélène Cixous (2022, p. 78): “Aqueles que estão a retornar, se elas têm coragem de gritar às margens da teoria, são logo interpeladas pelos policiais do significante, fichadas, repreendidas pelas regras que elas supostamente conhecem; colocadas com malícia num lugar preciso na cadeia que se forma sempre em benefício do ‘significante’ privilegiado.”

Retomando o trecho citado do conto, a personagem-narradora afirma: “sou um cavalinho, ou melhor, uma potranca que deita e rola sobre as palavras”. A expressão “potranca” se refere a uma mulher sexualmente atraente, sensual e poderosa. Isso demonstra seu jogo com as palavras, o poder na linguagem, uma vez que, por meio da linguagem, escreve sobre a sexualidade e o corpo feminino.

Nesse ínterim, é importante perceber alguns detalhes sobre essa narradora, em que nos aprofundaremos no capítulo seguinte: o uso de uma narradora não confiável, com técnica, que admite suas próprias dúvidas e possíveis falhas (“penso estar falando besteira”), cria um efeito de fluxo de consciência. Essa técnica literária permite ao leitor entrar na mente da narradora e compreender suas inseguranças e reflexões de maneira íntima e direta.

Desse modo, é relevante ressaltar a reflexão da narradora (“o que seria do mundo sem a ciência? Hein?”) que evoca uma questão filosófica sobre o papel da ciência e da tecnologia na sociedade. Ao levantar essa questão retoricamente, Madalena força o leitor a pensar criticamente sobre as narrativas dominantes de progresso e a importância atribuída à ciência e à tecnologia, especialmente quando estas excluem vozes e perspectivas diversas.

Também notamos que, sob a perspectiva de Madalena, em um monólogo interno, ela analisa, de forma crítica e sarcástica, outra mulher dentro das representações fenotípicas do padrão patriarcal do corpo e do comportamento femininos. O conto ainda aborda uma discussão sobre o casamento para o homem e para a mulher, conforme o trecho a seguir:

Acrescento ainda que o conheci noivo de uma colega de escritório, bunduda marota, bem bonitinha e insinuante, brega como a maioria esmagadora, sem fugir à regra desse tipo de mulher de cabelos

irremediavelmente crespos e pele flácida. Um jeito de olhar brejeira (arcaísmo feminóide fora de moda desde Carmem Miranda). Ela não passava duma mulher fôssil. Vivia arrancando dinheiro e jóias do italiano que, também não sendo trouxa, não casava com ela. Ela tira relativa vantagem da sua bunda, do perpétuo sorriso melancólico, minidisplay de promessas ainda não cumpridas, seus 20 anos e tal, mas não TODA A VANTAGEM, porque TODA A VANTAGEM significa casamento, carimbos inapeláveis, certidões plenárias, comunhão remida de bens móveis e imóveis, o que, para ele, significava NENHUMA VANTAGEM. (Denser, 2003, p. 216) (caixa alta no original).

Nesse trecho do conto, observamos que a narradora-personagem descreve a colega de escritório em termos altamente objetificados, enfatizando suas características físicas de forma pejorativa; a escritora não perdoa nada. Ao referir-se a ela como “bunduda marota, bem bonitinha e insinuante”, a mulher é reduzida a atributos físicos que atendem aos desejos masculinos, perpetuando o estereótipo de que o valor de uma mulher está em sua aparência e sensualidade como um troféu, além de reforçar uma representação de uma imagem de ideal de beleza, em que a sociedade imputa a um objeto de contemplação e desejo masculino.

Assim, a comparação que a autora destaca como um “arcaísmo feminóide fora de moda desde Carmem Miranda” reforça a ideia de que a colega de escritório está presa a um estereótipo desatualizado e indesejável, descrição relacionada, de forma geral, com as mulheres que estão vivendo aos moldes tradicionais de aparência e comportamento. Nesse sentido, vale destacar que este corpo está se transformando em um corpo degradado, que suprime seus desejos para atender aos desejos masculinos, em diálogo com a discussão de Elódia Xavier (2021) sobre o corpo degradado na literatura.

Assim, o uso de expressões como “brega”, “mulher fôssil” e “cabelos irremediavelmente crespos” reflete uma desvalorização que não se restringe a essa mulher em específico, mas também abrange características associadas, de forma mais ampla, a um ideal de mulheres vinculado a um sistema patriarcal. Percebemos que, ao descrever outra mulher, a narradora-personagem Madalena, de forma irônica e sarcástica, tece uma crítica ao sistema patriarcal, sendo incisiva ao afirmar que não gosta e nem deseja ser esse tipo de mulher.

Nesse sentido, interessa perceber que a mulher é apresentada como alguém que “arranca dinheiro e jóias do italiano”, sugerindo que sua interação com o homem é baseada em interesses materiais. No entanto, a narrativa também indica que ela não consegue atingir “TODA A VANTAGEM” (casamento e segurança financeira plena), revelando a dinâmica de poder desigual em que o homem ainda mantém o controle final sobre os recursos e o destino da relação.

Nesse sentido, o uso de caixa alta para essas palavras, enfatiza aspectos específicos do texto, conferindo-lhes uma importância visual e semântica que reforça a mensagem da

personagem-narradora. A repetição de termos como “TODA A VANTAGEM” e “NENHUMA VANTAGEM” sublinha a ironia e a crítica presentes na análise do relacionamento entre a mulher e o italiano. Assim, ela descreve que o casamento para os homens não traz nenhuma vantagem, enquanto para as mulheres é visto como uma instituição ou um contrato que oferece “toda vantagem”. Essas são ideias que estão enraizadas em uma sociedade com estruturas patriarcais, promovendo o discurso da soberania masculina e da inferioridade feminina, além de retratar o casamento como uma instituição com inúmeras vantagens para as mulheres.

Desse modo, a narradora-personagem utiliza um tom irônico e crítico para mostrar ao leitor o contexto em que ela está inserida. A narradora despreza a estrutura social criada a partir de um ideal feminino de submissão; além disso, ela despreza a relação de poder financeiro na figura masculina, representada na pessoa do italiano, sobre a mulher que é sua amante e que não tem independência financeira e vive às “custas” desse homem, com certa vantagem.

Logo mais, chega a hora esperada do encontro:

[...] chegou a noite em que esta Cinderela, a mais sutil cadela, saiu com o pequeno príncipe tecnocrata e milanês reformado. Seis anos depois o aparato bélico bem como Sua Alteza prosseguiram os mesmos, logicamente com as necessárias adaptações, pois todo latin lover que se preze é a criatura mais na moda que existe. (Denser, 2003, p. 217).

Dessa maneira, ao fazer referência a Cinderela, figura icônica dos contos de fadas que representa a virtude e a espera pelo resgate do príncipe, a narradora, Madalena, subverte essa imagem ao se autodenominar “a mais sutil cadela”. Dessa forma, recusa a passividade e assume uma postura crítica e transgressora, desafiando as normas patriarcais que confinam as mulheres a papéis dependentes

Além disso, a narradora descreve o “pequeno príncipe tecnocrata e milanês reformado” como um “*latin lover*”, o que sugere uma desconstrução da imagem idealizada do príncipe encantado. Em vez de ser uma figura nobre e heroica, ele é retratado como um tecnocrata superficial e obsoleto, revelando a fragilidade e a artificialidade do poder masculino. Assim, com o tom irônico de Denser, ao descrever “príncipe e cinderela”, ela utiliza termos como “sutil cadela” e “pequeno príncipe tecnocrata” de maneira sarcástica para desafiar as imagens tradicionais de feminilidade e masculinidade.

Esta ironia serve para desestabilizar as expectativas do leitor e subverter as narrativas convencionais dos contos de fadas. Outra referência interessante que a narradora faz está relacionada ao “aparato bélico” e à “Sua Alteza”, que “prosseguiram os mesmos”, sugerindo que, apesar das mudanças superficiais, a essência do poder masculino permanece inalterada. Essa

estagnação contrasta com a necessidade de adaptação para se manter na moda, criticando a superficialidade com que a masculinidade é mantida e valorizada.

Dessa forma, a narradora-personagem Madalena prossegue para o encontro e um jantar em um restaurante francês, em que ele demonstrava a todo momento poder financeiro. No momento de fazer o pedido, mais uma vez a narradora relata o descaso com sua opinião, “[...] pedir steak au poivre (que eu detesto) para madame, receando uma sugestão pouco sutil de filé com fritas quis fulminá-lo com um pedido maluco de truta azul das montanhas do Tirol ou salmão prêt-à-porter, mas mordi a língua a tempo” (Denser, 2003, p. 219).

Desse modo, a escrita de Denser contrasta com o desejo de protagonismo ao narrar a personagem, submetendo-se a uma escolha imposta pelo companheiro, que pede um prato que ela detesta, o "steak au poivre", sem consultar seus gostos. Depreende-se dessa configuração narrativa que a autonomia corporal feminina constitui uma ameaça à ordem social estabelecida, revelando como o sistema patriarcal mobiliza diversos dispositivos de controle para conter as expressões de liberdade sexual das mulheres. Essa dinâmica de rejeição opera transversalmente nos espaços públicos e privados, evidenciando a capilaridade do poder patriarcal na regulação dos corpos femininos. Desse modo, os desejos e as preferências femininas são subjugados às vontades masculinas, uma situação comum em sociedades patriarcais onde as mulheres frequentemente têm suas vozes e escolhas desconsideradas.

Sobre essa questão, Cixous (2022) argumenta que este silenciamento é uma ferramenta de controle patriarcal, mantendo as mulheres em posições de subordinação. No trecho de Denser, o ato de morder a língua exemplifica esse silenciamento internalizado, em que a narradora suprime seu desejo de expressão para manter a harmonia e evitar conflitos.

Apesar da submissão inicial, a narradora expressa o desejo, em um monólogo interno de resistência, ao considerar pedir algo extravagante como “truta azul das montanhas do Tirol” ou “salmão prêt-à-porter”. Esse desejo de desafiar a escolha imposta indica uma resistência interna contra as normas de conformidade e subjugação, sugerindo uma luta interna entre a aceitação e a rejeição das imposições patriarcais.

Em seguida, Madalena, em um monólogo interno, afirma:

[...] o latin lover necessita basicamente estar na última moda, pois, escondido atrás do moderno, não permite que os outros (trouxas, os deslumbrados, as mocinhas casadoiras, as donas de casa, as secretárias bilíngues, os burros de pai e mãe, seus parentes etc.) percebam os seiscentos milhões de preconceitos medievais que os entopem, como deliciosos bombons recheados de merda, herança dos Médicis, Carlos V, antepassados degredados, cinturões de castidade estes últimos os mais enalacrados. Como disfarçar o cheiro de menstruação coagulada por 350

anos! O sangue dos antepassados não recairá sobre nós! E com razão. Recaiu mesmo. Só que os menstruados são eles. Secularmente menstruados. (Denser, 2003, p. 212).

A construção narrativa do “*latin lover*” opera como dispositivo de desnudamento das contradições da masculinidade contemporânea, revelando como está se refugia em fachadas modernizantes para perpetuar estruturas arcaicas de dominação. Denser emprega essa figura como catalisador crítico, expondo a superficialidade de uma performance masculina que, sob verniz de sofisticação, mantém intactos seus “preconceitos medievalóides”. Tal operação literária desvela a natureza ilusória da suposta evolução das relações de gênero, demonstrando como antigas hierarquias patriarcais persistem travestidas de modernidade.

Essa estratégia desconstrutiva aponta para uma questão fundamental: a impossibilidade de emancipação feminina genuína enquanto permanecerem inalterados os fundamentos ideológicos que sustentam a dominação masculina. Como observa Cixous (2022, p. 65), historicamente “[...] elas viveram em sonhos, em corpos calados, em silêncios, em revoltas áfonas” — condição que apenas pode ser superada através do desmascaramento radical das ilusões que alimentam tanto a submissão feminina quanto a autoridade masculina.

Assim, Denser, discursivamente, desmascara os estereótipos associados aos homens que mantêm uma imagem de modernidade para esconder suas atitudes antiquadas e retrógradas. A comparação com “deliciosos bombons recheados de merda” é uma metáfora que ilustra a discrepância entre a aparência e a realidade, denunciando a falsa modernidade desses homens. Essa imagem destaca a hipocrisia dos homens que se apresentam como modernos e liberais enquanto mantêm atitudes profundamente retrógradas.

Conforme destacado por Hélène Cixous, as mulheres são historicamente silenciadas e seus corpos controlados. Nessa linha de lógica, a imagem dos “cinturões de castidade” e a referência ao cheiro de menstruação coagulada por 350 anos simbolizam esse controle e silenciamento imposto às mulheres. Assim, a narradora inverte esta narrativa ao afirmar que “os menstruados são eles”, sugerindo que os homens carregam o peso histórico da opressão que impuseram. Essa ideia de que “os menstruados são eles” subverte a narrativa patriarcal e sugere uma reapropriação do corpo e da experiência feminina.

Já a menção aos “Médicis, Carlos V, antepassados degredados” e “cinturões de castidade” coloca a crítica de Denser em um contexto histórico, mostrando como as normas patriarcais e a opressão feminina têm raízes profundas na história. Esta crítica histórica sublinha a persistência dessas atitudes retrógradas sob a fachada da modernidade.

Madalena expõe que “[...] — de repente, puf, puf, estávamos em seu quarto. [...] Uma

atmosfera roxa coava o espaço, restando contornos dum ambiente em negativo, sufocante câmara mortuária. [...] Poderia ser um túmulo se o arquiteto não tivesse errado o número de palmos.” (Denser, 2003, p. 221). A narradora-personagem utiliza a expressão “de repente, puf, puf, estávamos em seu quarto”, que transmite uma sensação de rapidez, como se a protagonista fosse levada a um ambiente fora de seu controle. A “atmosfera roxa” que “coava o espaço” sugere um cenário de quarto como uma “sufocante câmara mortuária”. Essa metáfora destaca a opressão e o desconforto emocional da protagonista, talvez refletindo a dinâmica de poder entre os personagens.

Nessa perspectiva, a referência ao “túmulo” e ao erro do arquiteto no “número de palmos” ironiza a situação, indicando que o espaço, embora construído para ser um lugar de repouso ou intimidade, se transforma em algo semelhante à morte e ao confinamento. Denser, portanto, critica as estruturas e expectativas patriarcais que muitas vezes aprisionam as mulheres em espaços e papéis que não escolhem para enfatizar que aquele espaço é semelhante a um “matadouro”, termo que o discurso masculino utiliza para falar de um espaço aonde levam as mulheres para relações sexuais.

Então a narrativa prossegue “[...] atirou-se sobre mim igual o Tarzã no vácuo do seu cipó” (Denser, 2003, p. 221). A comparação com Tarzã opera uma inversão paródica do mito masculino aventureiro. Tarzã, arquétipo do homem selvagem e viril, símbolo de força e domínio sobre a natureza, surge aqui despojado de sua potência simbólica. A expressão “no vácuo do seu cipó” sugere não o controle hábil do herói cinematográfico, mas desamparo, queda livre, ausência de apoio — uma metáfora perfeita para a masculinidade em crise sobre o corpo de Madalena.

Entretanto, a narradora protagonista busca o prazer mútuo na intimidade. Dessa forma, evidenciam-se distinções nas interações entre homens e mulheres na esfera sexual, bem como a necessidade de um olhar crítico sobre as dinâmicas de poder presentes nesse contexto. Logo, percebemos que isso não acontece nesse encontro:

Criador sufocando-me com suas patas fofas, fixando cada contração do meu rosto ausente, até que parei de divagar e resolvi fingir um orgasmo alucinante para satisfazer-lhe a vaidade, repensar-lhe o esforço e libertar-me; apesar de toneladas e toneladas de empenho e suor perfumado, eu juro, juro por Belzebu, restava tão seca quanto uma cisterna no Labirinto de Creta! O Príncipe não conseguiu uma mísera ejaculação por toda aquela eternidade, malgré minha boa vontade e recorrências cariciosas (as mulheres em geral são melhores atrizes) que pode lembrar e esquecer meu esfuziante físico de estátua sonâmbula. Minha culpa não foi. Nem uma mísera ejaculação em trezentos milhões de anos! Será que ele pensou que eu fosse besta ou estivesse tão bêbada a ponto de não perceber ou de fato nem se importou, certo que me satisfizera até a loucura? Que homem esplêndido e altruísta, admitamos. (Denser, 2003, p. 222).

A escrita de Márcia Denser ironiza as expectativas sociais em relação ao desempenho sexual masculino e feminino, pois demonstra a frustração da narradora-personagem perante a performance sexual esperada. A linguagem detalhada contribui para a construção de uma atmosfera opressiva e claustrofóbica, enfatizando a sensação de sufocamento da protagonista. Nesse sentido, o corpo feminino é observado, discursivamente, pela perspectiva crítica, irônica e sarcástica da narradora, que questiona as restrições de prazer ao homem, uma vez que eles são despreocupados em satisfazer suas parceiras.

Esse trecho do conto de Márcia Denser explora a ideia de um corpo degradado, conforme discutido por Elódia Xavier, pela qual a mulher é reduzida a um objeto de prazer masculino, pois ele se joga sobre o corpo de Madalena “como um Tarzã”. A narradora descreve uma situação em que seus desejos e sensações são completamente ignorados em prol da satisfação do homem, revelando uma dinâmica de poder que degrada e desumaniza o corpo feminino.

Embora a narradora se sinta presa e degradada pelo ato sexual, há também uma expressão de agência ao fingir o orgasmo para se libertar da situação. Essa dualidade reflete a ideia de corpo liberto de Elódia Xavier, em que a mulher tenta reivindicar algum controle sobre sua experiência, mesmo dentro de um contexto opressor. A libertação, embora não completa, está na capacidade da protagonista de manipular a situação para terminar o ato que a está sufocando. Notamos, assim, a consciência do próprio prazer como um direito a ser vivenciado por completo. Nesse sentido, a insatisfação narrada de um prazer egoísta não faz mais sentido para Madalena, que busca desconstruir o modelo da mulher submissa.

Nesse ínterim, Madalena decide fingir um orgasmo para satisfazer a vaidade do parceiro, o que ecoa a crítica de Hélène Cixous em **O Riso da Medusa**, sobre como as mulheres são condicionadas a performar um papel para agradar os homens. Dessa forma, a autora argumenta que a escrita feminina deve romper com essas imposições patriarcais e expressar a verdade do corpo feminino. Na narrativa de Denser, a simulação do prazer é uma forma de resistência e liberação, ainda que limitada, frente à expectativa de performance. Assim, o fato de a narradora protagonista fingir um orgasmo pode ser interpretado como uma forma de silenciamento e conformidade às expectativas masculinas. Nesse ponto, é relevante destacar que a simulação e teatralização da satisfação inexistente encenada pela narradora estão em consonância com a escrita de imaginação sádica.

Segundo Hélène Cixous, esse ato de performar para atender aos desejos masculinos exemplifica como as mulheres são ensinadas a suprimir suas próprias vozes e experiências em prol do prazer e validação dos homens. Assim, Hélène Cixous vê o corpo feminino como um campo de batalha onde as normas patriarcais são constantemente desafiadas. Na narrativa de Márcia

Denser, o corpo de Madalena se torna espaço de conflito, em que suas verdadeiras sensações e desejos são subordinados à necessidade de satisfazer o ego masculino.

Dessa forma, ainda vale destacar a crítica ao altruísmo masculino, que a narradora apresenta em tom irônico e sarcástico ao descrever o homem como “esplêndido e altruísta”, o que sublinha a crítica feminista à autoimagem do homem que se vê como o provedor de prazer, ignorando completamente as necessidades e desejos da mulher. Dessa forma, isso revela o egoísmo e a falta de empatia comum em muitas interações sexuais, em que o prazer feminino é inexistente.

Nessa perspectiva, Márcia Denser tece uma crítica à sociedade patriarcal que valoriza o prazer masculino sobre o feminino. A reflexão da narradora sobre sua experiência sexual se torna uma reflexão das desigualdades de gênero presentes na sociedade, onde as mulheres são frequentemente forçadas a desempenhar papéis que não correspondem às suas verdadeiras experiências e desejos.

Segundo, Elódia Xavier, a sociedade patriarcal degrada o corpo feminino, reduzindo-o a um objeto de prazer e controle masculino. No trecho, Madalena é descrita como sufocada pelo “criador”, seu parceiro sexual, que não percebe ou não se importa com sua falta de prazer real. Dessa maneira, isso exemplifica a degradação do corpo feminino, que é instrumentalizado para atender às necessidades e vaidades masculinas. Em contraste, o conceito de corpo liberto refere-se à capacidade das mulheres de reivindicar o controle sobre suas próprias experiências e expressões corporais. Embora Madalena finja um orgasmo, o que inicialmente parece ser uma conformidade com as expectativas masculinas, isso também pode ser visto como um ato estratégico para se libertar da situação opressiva. Esse ato ambíguo destaca a luta contínua das mulheres para encontrar formas de agência dentro de estruturas de poder opressivas.

Dessa forma, a narradora se coloca, por meio da palavra, como alguém que tem liberdade de se expressar sem limitações e proibições sobre qualquer assunto. A narradora-personagem do conto, portanto, exhibe certo traço dessas mudanças históricas e culturais, no qual o corpo é dinâmico, fluido e constituído socialmente. Desse modo, ao transcender os modelos tradicionais de sexualidade, uma nova imagem ressoa na busca de uma autoidentificação.

Dessa maneira, a narradora-personagem, por sua vez, parece abordar essa desconstrução do padrão comportamental da mulher de forma irônica. Nessa perspectiva, a narradora propõe essas reflexões sobre a mulher e sua desconstrução do modelo comportamental tradicional, e destaca a necessidade de evolução dos papéis de gênero e as mudanças nas percepções sociais em relação ao casamento e ao papel da mulher na sociedade.

Assim, o discurso pelo protagonismo da mulher na sociedade é mimeticamente retratado nos contos de Márcia Denser. O corpo, anteriormente um tema secundário, como destaca Mary

Del Priore (1995), torna-se o principal foco da narrativa da autora, sendo elevado a primeiro plano em sua criação literária. A escrita de Márcia Denser, com seu estilo provocativo, convida o leitor a reconsiderar as estruturas de poder e a valorização das contribuições femininas na sociedade. Ela utiliza a narrativa como instrumento de expressão da voz feminina, e a escrita subversiva para confrontar e refletir sobre a representação da experiência e do corpo feminino no mundo contemporâneo. Além disso, sua linguagem sarcástica e irônica aborda as vivências femininas; assim, ela oferece uma perspectiva autêntica e íntima dos desafios enfrentados pelas mulheres como instrumento de emancipação.

É importante destacar que esse corpo, representado ficcionalmente na narrativa, está alinhado à ideia do “corpo liberado” e não à do “corpo degradado”, conforme definido por Elódia Xavier. Em nossa perspectiva, é essencial adotar um olhar crítico, livre de preconceitos e das influências do discurso patriarcal, ao analisar a narrativa de Márcia Denser, já que ela aborda a complexa relação de um corpo que busca sua libertação.

A análise desenvolvida evidencia que a escrita de Márcia Denser opera uma representação politicamente sofisticada do corpo feminino, caracterizada pela tensão entre os desejos emancipatórios e constrangimentos estruturais. Sua narradora protagoniza o desejo de liberdade sexual que, paradoxalmente, revela a persistência dos mecanismos patriarcais de controle, configurando uma relação entre transgressão e contenção que constitui o núcleo dramático da narrativa. Essa ambivalência não representa limitação analítica, mas antes demonstra a acuidade crítica da autora em mapear as contradições reais dos processos de transformação social.

Através de estratégias discursivas inovadoras — ironia demolidora, linguagem dessacralizante, perspectiva narrativa feminina autônoma, Denser revela como as estruturas patriarcais se reconfiguram para preservar sua dominância. Assim, o corpo feminino emerge como espaço de disputa simbólica onde se confrontam modelos arcaicos de feminilidade e possibilidades de subjetivação, constituindo-se como território de opressão e resistência.

É fundamental destacar que Márcia Denser é uma das pioneiras na literatura erótica brasileira de autoria feminina a abordar explicitamente a corporalidade e a sexualidade femininas como temas centrais de sua ficção. Sua estreia com *Tango Fantasma* (1976) e a consolidação com *Diana Caçadora* (1986) estabeleceram um marco na representação literária do corpo feminino, abrindo caminhos para que outras escritoras brasileiras pudessem explorar essas temáticas sem os constrangimentos morais que historicamente silenciaram as vozes femininas. Denser não apenas legitimou literariamente o discurso erótico de autoria feminina, mas também criou uma linguagem estética para abordar a experiência corporal das mulheres urbanas contemporâneas.

Dessa forma, a contribuição de Márcia Denser para a literatura brasileira transcende a

representação do erótico feminino, configurando-se como investigação estética das condições de possibilidade da emancipação das mulheres na modernidade tardia. Seu legado reside tanto na qualidade estética de sua obra quanto na abertura de território narrativo que permitiu às gerações subsequentes de escritoras brasileiras abordarem o corpo feminino como matéria literária legítima e urgente.

Em seguida, discutiremos a construção das narradoras femininas na escrita de Márcia Denser, observando as escolhas narrativas da autora como estratégia discursiva para explorar o sexo e a emancipação feminina, com fundamento nos conceitos de Norman Friedman (2002) sobre o foco narrativo. Além disso, analisaremos a relação entre a imagem feminina que as personagens-narradoras desejam que sejam vistas e as discussões de Laura Mulvey (1983) sobre a representação da mulher no cinema, refletindo sobre o olhar masculino que transforma o corpo da mulher em objeto de desejo. Dessa forma, examinaremos como as narradoras-personagens buscam protagonismo desafiando essa objetificação.

Capítulo 3 - CONSTRUÇÃO DAS NARRADORAS E O FOCO NARRATIVO

O discurso do narrador tem função ordenadora, estabelecendo um foco a partir do qual a narrativa se estrutura. [...] O narrador estabelece as regras da narrativa, que ele próprio deve seguir.

Cecil Jeanine Albert Zinani

Como podemos notar no capítulo anterior, a escrita feminina é um movimento relativamente recente. A presença de narradoras mulheres em dinâmicas narrativas, ocupando posições distintas das narrativas tradicionais de subalternidade, também tem sido reavaliada. Nesse contexto, essas narradoras são construídas com uma linguagem e uma posição diferenciada, para refletir sobre as questões de poder nas relações entre homens e mulheres.

Neste capítulo, analisaremos a construção da narrativa de Márcia Denser, com foco nas narradoras Madalena, Júlia Zimmel e Diana Marini, a fim de observar como a subjetividade e a experiência corporal do prazer são exploradas para construir as narradoras. Investigaremos o significado das escolhas narrativas e a forma como é representado o próprio corpo e a sexualidade dessas protagonistas mulheres, considerando o foco narrativo adotado. Para isso, abordaremos a fundamentação teórica do foco narrativo, a fim de compreender como esses corpos femininos se constroem e se revelam ao leitor. Paralelamente, consideraremos a necessidade de uma revisão terminológica que inclua o conceito específico de “narradoras” mulheres.

Sob essa perspectiva, este estudo propõe algumas questões a serem analisadas nas discussões sobre os elementos narrativos constitutivos dos contos de Márcia Denser, a saber: como se dá a construção das narradoras nas obras? De que forma as estratégias de narração contribuem para a caracterização das narradoras? De que maneira o corpo e a linguagem são utilizados como ferramentas nesse processo de construção? Qual é o impacto dos encontros efêmeros entre as protagonistas e os personagens masculinos? E, por fim, qual é a representação da mulher enquanto narradora-personagem, e em quais estereótipos essa representação se baseia? Ao explorarmos essas questões, poderemos compreender a importância da perspectiva feminina em relação ao seu próprio corpo e como essa concepção influencia a desconstrução da imagem da mulher, diferenciando-se da ótica masculina.

Primeiramente, é importante refletir sobre a relação entre o autor e a obra, pois, segundo Roland Barthes, em *A Morte do Autor*, texto publicado em 1968, há a ideia de que a obra, uma vez

escrita, adquire autonomia simbólica, e o autor “morre”. O foco passa a ser o texto, cabendo ao leitor um papel fundamental na interpretação, independentemente das intenções autorais. Embora Barthes tenha defendido essa perspectiva, a crítica contemporânea reavalia a importância do autor e sua posição em certos contextos, especialmente nos Estudos Culturais, como identidade cultural, de gênero, etnia e política.

Entretanto, a pesquisa *A transfiguração narrativa em João Gilberto Noll: A céu aberto, Berkeley em Bellagio e Lorde*, de Fábio Figueiredo Camargo, publicada em 2007, apresenta um estudo interessante sobre a relação entre a vida e a obra na narrativa de Noll, questionando o conceito de separação entre a obra e as experiências pessoais do escritor. Segundo Camargo, a verdade da representação literária depende da identificação do leitor com o mundo narrado. É nessa identificação que o leitor constrói significados a partir de suas próprias vivências, gerando a sensação de estar “dentro da obra”, conforme destacado por Camargo:

Toda a “verdade” da representação só pode ser vivenciada pelo leitor caso ele encontre semelhanças entre o mundo do narrado e seu próprio mundo, o que equivale a dizer que o leitor suspende sua descrença sobre a narrativa se este identifica elementos de sua própria realidade no discurso ficcional, passando, assim, a sentir-se “dentro da obra”. A representação é sempre algo que (re)apresenta o leitor a algo que, de certa forma, ele já conhece e é capaz de identificar. (Camargo, 2007, p. 34).

Diante disso notamos que o conceito tradicional de separar vida e obra, defendido por Roland Barthes, é superado. Compreende-se, na perspectiva contemporânea, que a escrita literária é atravessada pela experiência do autor, que mobiliza suas vivências e conhecimentos para construir discursivamente a obra apresentada ao leitor.

Assim, essa relação é fundamental para a experiência literária, pois o leitor reconhece os elementos familiares, se envolve e se insere na narrativa, no processo em que ele (re)constrói significados com base em suas próprias experiências, nessa dinâmica entre o discurso literário e a compreensão do leitor que constrói a “verdade” na narrativa ficcional, distinta da factualidade, porém significativa para a construção de sentidos na obra. Esse conceito de “verdade” é representado nas obras de Márcia Denser, em que o leitor encontra traços que apontam para a biografia e o cotidiano da autora. Afinal, “não se escreve o que não se é [...]”. (Camargo, 2007, p. 56). Assim, as narradoras-personagens Diana, Júlia e Madalena funcionam como alter egos da autora.

Além disso, as reflexões que permeiam suas narrativas são apresentadas pelo discurso de uma experiência corporal livre, abordando questões como a emancipação do corpo feminino e o confronto com os valores impostos pela estrutura patriarcal sobre o corpo objetificado da mulher.

Através de suas vozes, a autora estabelece críticas às normas de gênero e às estruturas de poder que subjagam a mulher, e promove a ressignificação do corpo e da identidade feminina discursivamente.

Essas narradoras-personagens, além de refletirem a experiência da autora, também ganham novos significados a partir das perspectivas dos leitores. Cada leitura atualiza a obra, uma vez que o leitor mobiliza seu próprio repertório cultural, suas experiências e seu contexto histórico-social para construir sentidos. Dessa maneira, as narrativas transcendem a intenção autoral e se abrem a interpretações múltiplas e situadas, permitindo que o corpo feminino representado seja lido e ressignificado por diferentes gerações de leitores.

Nesse processo, ao centralizar o foco narrativo no corpo e na experiência feminina, essas narradoras deslocam o feminino da periferia para o protagonismo narrativo, subvertendo os papéis secundários e subalternos tradicionalmente atribuídos às mulheres na literatura. Tal deslocamento possibilita a crítica e a reflexão sobre o discurso patriarcal e o apagamento social das experiências femininas. Essa mudança estratégica no foco narrativo ressalta a sexualidade, o corpo e a liberdade feminina, evidenciando a transformação na construção dessas narradoras que passam a narrar, em primeira pessoa, suas próprias subjetividades e experiências.

Essas transformações no foco narrativo e no protagonismo das narradoras mulheres estão inseridas no movimento contemporâneo da literatura brasileira. Desse modo, é fundamental ressaltar que o cenário da literatura nacional, especialmente a escrita literária feminina, emergiu no último século como uma força inovadora, subversiva e transgressora, desafiando as estruturas dominantes e trazendo novas perspectivas para a narrativa ficcional. Essa renovação não se limitou apenas aos temas abordados pelas escritoras, que passaram a explorar questões de gênero, sexualidade, poder e subjetividade, mas também ao papel do narrador, com especial ênfase nas narradoras no centro do discurso. As vozes femininas, por vezes silenciadas ao longo da história, assumem um protagonismo para desconstruir paradigmas tradicionais e reconfigurar o próprio ato de narrar, tornando-o um espaço de resistência e transformação social.

Diante das mudanças literárias em curso, surge a necessidade de reexaminar os estudos sobre o narrador. De acordo com Jaime Ginzburg, em seu artigo “O narrador na literatura brasileira contemporânea”, “[...] o campo da teoria literária tem apontado para a necessidade de reavaliar a importância dos estudos sobre o narrador” (Ginzburg, 2012, p. 2001), visto que essa literatura abraça temáticas de natureza social, linguística e perspectivas diversas daquelas consagradas em tradições autoritárias.

Vale destacar que, na narrativa tradicional, os valores culturais do patriarcado estavam presentes de várias formas, seja na figura do narrador, nos personagens ou no próprio contexto.

Como ressalta Jaime Ginzburg (2012), “[...] esse modelo prioriza os homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras” (Ginzburg, 2012, p. 200). Dessa maneira, a figura central da narrativa sempre representava esse modelo tradicional, recriando e reforçando a estrutura patriarcal.

Nessa perspectiva, Jaime Ginzburg (2012, p. 200) destaca ainda que, “[...] na literatura recente, alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira”. Assim, elementos narrativos anteriormente negligenciados pela tradição patriarcal são explorados ou desconstruídos. Destaca-se, por exemplo, a presença feminina como narradora ou protagonista das histórias. Nessa nova narrativa, os excluídos são valorizados e seus pontos de vista têm relevância, conferindo novos contornos à literatura brasileira contemporânea e oferecendo uma rica oportunidade para evidenciar temas marginalizados pela sociedade, como as questões da sexualidade e do corpo das mulheres.

Diante desse modelo tradicional, Márcia Denser se destaca como uma autora cuja escrita desafia essa tradição, colocando no centro de suas narrativas mulheres que vivenciam sua sexualidade de forma intensa. Como aponta Ginzburg (2012, p. 203), isso representa “[...] um desrecalque histórico, uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados”. Dessa forma, sua obra busca romper com a história de opressão e silenciamento das mulheres sistematicamente marginalizadas na narrativa dominante. As vozes, experiências e perspectivas desse grupo, frequentemente negligenciado, são agora valorizadas, em contraste com as narrativas que refletiam o poder e os valores da sociedade patriarcal.

Nesse sentido, ao conceder voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados, a literatura contemporânea dá visibilidade a indivíduos invisibilizados e marginalizados. A presença dessas vozes possibilita o reconhecimento e a valorização de suas experiências, lutas e identidades, desafiando, assim, as estruturas de poder e os discursos hegemônicos. Como destaca Ginzburg:

[...] trata-se de falar, narrar, em condições que nunca foram possíveis, e interpretar o país a partir de horizontes historicamente condenados à mudez. Grupos sociais historicamente oprimidos elaboram, em novos autores, em narradores ficcionais, as condições para a presença dos excluídos. Escritores dispensados do cânone, grupos sociais reprimidos historicamente. (Ginzburg, 2012, p. 2003).

É crucial ressaltar a presença desses grupos oprimidos nas narrativas, proporcionando ao leitor uma perspectiva alternativa à tradicional. Entretanto, segundo Ginzburg, não são os movimentos emancipatórios que produzem valores, condutas e linguagens distintos dos consagrados em tradições autoritárias, mas “[...] é nas conexões textuais entre formas e temas que

as mudanças se tornam visíveis” (Ginzburg, 2012, p. 204). A maneira como as formas e os temas são articulados textualmente confere uma distinção em relação à narrativa tradicional.

Assim, o narrador contemporâneo se destaca por sua capacidade de autorreflexão, espelhando as transformações sociais e culturais do mundo atual, o qual caracteriza-se pela multiplicidade de vozes, subjetividades e instabilidades. Diferente dos narradores tradicionais, frequentemente oniscientes e objetivos, o narrador contemporâneo é mais fragmentado e reflexivo, evidenciando a tênue linha entre ficção e biografia. Dessa forma, a obra de Márcia Denser carrega traços que remetem à vida e às experiências pessoais da autora, aproximando o leitor dessa realidade íntima.

Nesse sentido, a subjetividade do autor possibilita ao narrador expor sua própria visão dos acontecimentos, destacando suas experiências e perspectivas individuais. Isso significa que o narrador oferece uma interpretação pessoal dos eventos narrados, acrescentando camadas de complexidade à narrativa. Além disso, a autorreflexão do narrador contemporâneo é influenciada pelas transformações sociais do mundo moderno, ativando uma multiplicidade de vozes e conferindo uma representação diversificada das experiências humanas.

Outro ponto relevante na construção do narrador é a linguagem, uma vez que, “[...] a partir de 1960, o problema da afirmação do sujeito pela linguagem se torna central na cultura brasileira” (Ginzburg, 2012, p. 216). Assim, a linguagem é um recurso essencial na construção desse novo narrador, uma vez que é variada e permite a exploração de múltiplos pontos de vista, possibilitando que diversas vozes ecoem. Essa pluralidade é observada nas obras de Márcia Denser, como **Tango Fantasma**, **Diana Caçadora** e **Toda Prosa II**: obras escolhidas. Em seus textos, a autora explora a linguagem transgressora das narradoras Madalena, Diana e Júlia, que transbordam desejos emancipatórios, aventuras proibidas, bebidas e sexo. Dessa maneira, a voz narrativa nos permite transitar no limiar entre ficção e biografia, reforçando a complexidade do sujeito contemporâneo.

Além disso, a ironia e o sarcasmo são utilizados como recursos para instaurar críticas que questionam as convenções sociais e os sistemas de poder relacionados ao gênero. Esses elementos possibilitam que as narrativas explorem o paradoxo entre o que é dito e o que realmente se quer dizer, revelando uma tensão constante entre aparência e essência. Tais estratégias reforçam a linha tênue entre ficção e biografia, permitindo que o leitor perceba a complexidade do sujeito contemporâneo, ao mesmo tempo em que desafiam as expectativas narrativas tradicionais.

Como aponta Jaime Ginzburg, “[...] a ideia de que ocorrem fatos é problematizada pela compreensão de que as construções da linguagem são polissêmicas, e a noção de verdade cede em favor do debate entre diversos pontos de vista possíveis” (Ginzburg, 2012, p. 205). Dessa forma, a linguagem atua como mediadora das experiências humanas e, por sua natureza polissêmica,

possibilita múltiplos significados e interpretações. Essa concepção de linguagem polissêmica nos mostra que não existe uma única forma de compreender ou descrever um fato.

Esse deslocamento da centralidade da noção de objetividade evidencia o caráter dinâmico e interpretativo do discurso. Dessa forma, estabelece-se um diálogo entre diversas experiências, linguagens e visões de mundo, em que a verdade se configura como um processo em constante construção.

Nesse novo cenário, as narradoras revelam suas próprias experiências privadas, apresentando uma perspectiva subjetiva de suas vivências, seus corpos e sua sexualidade. Dessa forma, a narrativa coloca em evidência as vozes historicamente marginalizadas das mulheres, explorando novas possibilidades de leitura e compreensão do papel social feminino, ao mesmo tempo em que se questionam as convenções literárias tradicionais, ao focar nas experiências subjetivas das personagens, narradoras e escritoras femininas. Conforme destacado por Jaime Ginzburg,

[...] contrariando o campo patriarcal, algumas obras redefinem as relações entre espaço público e vida privada, desmistificando concepções tradicionais. Com isso, assuntos usualmente considerados como intimistas ou universais (como maturação, sofrimento amoroso, luto por um ser amado, paternidade, comportamentos corporais) são tematizados em perspectivas inscritas na história, enfocando conflitos e posições presentes no contexto social. (Ginzburg, 2012, p. 205).

Ao analisar o papel do narrador sob diferentes perspectivas, ampliam-se os estudos e o entendimento dos textos. Dessa forma, leitores e estudiosos podem perceber como a posição do narrador está relacionada à construção do sentido na narrativa e como essas construções podem se modificar em diferentes contextos culturais, históricos ou sociais. Para discutir essa questão do foco narrativo, é interessante recorrer ao artigo “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”, de Norman Friedman, publicado em 1967, que traz apontamentos importantes sobre as tipologias de narradores. Norman Friedman examina os tipos de narradores e o papel do ponto de vista na construção da narrativa, destacando sua capacidade de moldar a percepção do leitor e influenciar a maneira como a história é contada. Norman Friedman afirma:

Já que o problema do narrador é a transmissão apropriada de sua estória ao leitor, as questões devem ser algo como: 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternando?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavra, pensamento, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem, ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem, através de qual — ou de qual combinação — destas três possibilidades as

informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?; e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternando?). E, ademais, já que nossa principal distinção é entre “contar” e “mostrar”, a sequência de nossas respostas deveria proceder gradualmente de um extremo a outro: da afirmação à inferência, da exposição à apresentação, narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da ideia à imagem. (Friedman, 2002, p. 172).

Diante das questões destacadas por Norman Friedman, a resposta para todas essas indagações está na maneira como o narrador se apresenta no texto. Assim, os narradores podem ser classificados, de acordo com o autor, em: narrador onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e câmera. Nesse sentido, também recorro às discussões de Lígia Chiappini Moraes Leite (1997) sobre *O foco narrativo*, em que ela dedica uma seção às tipologias de Norman Friedman.

O narrador onisciente intruso, segundo Friedman, refere-se à “onisciência” e significa literalmente um ponto de vista totalmente ilimitado e, logo, difícil de controlar. A estória pode ser vista de um ou de todos os ângulos, à vontade: de um vantajoso e como que divino ponto além do tempo e do espaço, do centro, da periferia ou frontalmente.” (Friedman, 2002, p. 173). E é denominado intruso devido aos “[...] seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (Leite, 1997, p. 27). Portanto, esse narrador assume um ponto de vista “divino”, com “[...] um eu que tudo segue, tudo sabe e tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade [...] provavelmente de cima, dominando tudo e todos até mesmo puxando com pleno domínio as nossas reações de leitores e driblando-nos o tempo todo”. (Leite, 1997, p. 29).

Já o narrador onisciente neutro não faz julgamentos e comentários sobre os acontecimentos, ele se limita a relatar os fatos, sem influenciar a compreensão do leitor. Segundo afirma Leite (1997, p. 32-33), ele:

[...] fala em 3.a pessoa. Também tende ao SUMÁRIO embora aí seja bastante frequente o uso da CENA para os momentos de diálogo e ação, enquanto, frequentemente, a caracterização das personagens é feita pelo NARRADOR que as descreve e explica para o leitor. As outras características referentes às outras questões (ângulo, distância, canais) são as mesmas do AUTOR ONISCIENTE INTRUSO, do qual este se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a HISTÓRIA, seja sempre muito clara.

Já o narrador-testemunha, ou “eu” como testemunha, segundo Lígia Chiappini Moraes Leite, é por direito próprio um personagem dentro da história, que não está envolvido diretamente

na ação, mas familiarizado com os personagens principais. Assim, a autora afirma que esse narrador apresenta uma visão limitada dos fatos, ou seja, é um “eu” interno à narrativa, o que torna sua percepção dos eventos descritos parcial e subjetiva.

Ele narra em 1.ª pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Testemunha, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal. (Leite, 1997, p. 38).

No caso da onisciência seletiva múltipla, segundo Lígia Chiappini Moraes Leite, o narrador tem as perspectivas de todos os personagens, de modo que o leitor tem uma visão ampla da narrativa, pois são apresentados, de forma controlada e organizada, os pensamentos e sentimentos dos diferentes personagens. “Não há propriamente narrador. A HISTÓRIA vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um domínio quase absoluto da CENA”. (Leite, 1997, p. 48).

Na onisciência seletiva o narrador tem a perspectiva somente de uma personagem, que transmite seus sentimentos e pensamentos, de forma que esse tipo de narrador tem acesso limitado a uma perspectiva específica. Assim, “[...] o ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo mostrados diretamente”. (Leite, 1997, p. 55).

No modo dramático o narrador é semelhante a uma “câmera” que se limita a descrever o que é visto e ouvido. Esse tipo de narrador não tem acesso aos pensamentos internos dos personagens. O foco está na observação dos eventos.

Agora que já se eliminou o autor e, depois, o narrador, eliminam-se os estados mentais e limita-se a informação ao que as personagens falam ou fazem, como no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos. Ao leitor cabe deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras dos personagens. “O ângulo é frontal e fixo, e a distância entre a história e o leitor, pequena, já que o texto se faz por uma sucessão de cenas.” (Leite, 1997, p. 59).

O modo câmera é uma variante do modo dramático, em que o narrador tem a visão de uma “câmera”: o foco está nas observações do narrador; é uma forma objetiva e descritiva de narrar os acontecimentos. “Esta categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente.” (Leite, 1997, p. 62).

O narrador protagonista narra em primeira pessoa: “[...] o NARRADOR, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo,

limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.” (Leite, 1997, p. 177). Assim, o narrador-protagonista “[...] transmite pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles ocorrem consecutivamente e em detalhe, passando através da mente (cena)”. (Leite, 1997, p. 177). “E, uma vez que o narrador-protagonista pode resumir ou apresentar de modo direto muito da mesma forma que a testemunha, a distância pode ser longa ou curta, ou ambas.” (Friedman, 2002, p. 177).

Diante das classificações levantadas pelo teórico Norman Friedman (2002), destacaremos o tipo específico do narrador-protagonista para a análise do *corpus* desta tese, uma vez que este “[...] narrador na primeira pessoa conta a história de sua própria perspectiva, assim, esse narrador é limitado aos seus pensamentos, sentimentos e percepções” (Friedman, 2002, p. 176–177). Nesse sentido, analisaremos as narradoras de Márcia Denser com base na tipologia do narrador protagonista, já que essas narradoras se dirigem diretamente ao leitor em primeira pessoa, compartilhando suas histórias, pensamentos, críticas e memórias. Além disso, devemos considerar a segunda questão levantada por Norman Friedman (2002), sobre a posição ou ângulo a partir do qual o narrador conta a história. Qual é a condução da narrativa das narradoras de Márcia Denser, considerando que ela pode ser orientada pela onisciência seletiva múltipla, pela onisciência seletiva, pelo modo dramático ou pela perspectiva de câmera?

Nesse contexto, sobre a posição das narradoras-personagens selecionadas para esta pesquisa: Madalena, Júlia Zimmel e Diana Marini, extraídas de três obras distintas de Márcia Denser, utilizam a perspectiva narrativa em primeira pessoa, o que permite que suas vozes sejam transmitidas de forma direta. Ao analisarmos o foco narrativo em primeira pessoa, percebemos que as três personagens compartilham discursivamente suas motivações e seus conflitos internos ao leitor, permitindo-lhes mergulhar em suas subjetividades e relações psicológicas.

A partir de uma perspectiva central, compreendemos tanto o estado mental quanto o cenário das narrativas. Dessa forma, é possível observar como as narradoras são construídas, ao analisarmos o foco narrativo nas obras de Márcia Denser. O foco narrativo desempenha um papel crucial no delineamento das vozes das personagens, permitindo uma análise detalhada de suas motivações, perspectivas e conflitos internos. Ao examinarmos como esse foco é implementado nos contos, podemos identificar o tipo de narrador que está sendo construído e como suas escolhas influenciam o posicionamento e o comportamento das narradoras. A forma como essas vozes são transmitidas ao leitor, por meio de suas ações e pensamentos, está diretamente ligada à escolha do ponto de vista no processo de escrita, o que influencia na representação dessas personagens narradoras.

Assim, as narradoras Diana, Júlia e Madalena, utilizam seu poder narrativo como uma

ferramenta de vingança e resistência ao patriarcado, subvertendo as estruturas de poder que as oprimem. Por meio de suas narrativas, elas demonstram um controle que reflete não apenas o desejo de dominar seus próprios destinos, mas também sua capacidade de desafiar normas sociais, afirmando-se como mulheres autônomas e conscientes de sua força narrativa. Além disso, as protagonistas adotam uma voz irônica e sarcástica, revelando discursivamente seu desejo de questionar normas sociais que limitaram as mulheres por tanto tempo. Elas projetam um estado mental de liberdade, expressando internamente reflexões em forma de monólogo interior, sobre a representação de seus corpos e de sua sexualidade. Para isso, as narradoras se posicionam discursivamente como “caçadoras” de homens, criando representações de um corpo que almeja libertar-se das limitações performáticas impostas pelo gênero.

Em “O Último Tango em Jacobina”, presente na obra **Toda Prosa II: obras escolhidas**, de Márcia Denser, a narradora Júlia Zimmel oscila entre a primeira e a terceira pessoa narrativa ao longo do texto, mantendo um tom de observação subjetiva e crítica. Trata-se de uma narradora-protagonista que relata os acontecimentos a partir da herança deixada pelo pai, um Porsche vermelho, e de seu mecânico, Migo. A narrativa reflete sobre as tensões sociais de dominação entre patrão e empregado, relação dela como a patroa de Migo. Além disso, é destacada sua relação com o carro que carrega a memória paterna e, conseqüentemente, sua complexa relação com o próprio pai.

A narradora Júlia projeta no mecânico, de quem o pai gostava, a figura paterna. Portadora de um discurso de jovem rica que herda do pai o automóvel, a narradora representa inicialmente um corpo dominador. Contudo, em determinado ponto da narrativa, quando sai com Migo esse descrito como um corpo sujo e inicialmente passivo, a dinâmica se inverte: ele passa a dominar a relação e a agir com certa violência sobre o corpo de Júlia. Nesse momento, ela vê em Migo a figura do pai morto, revelando em sua narrativa um sentimento ambíguo de ódio e amor pela figura paterna. Além disso, Júlia, discursivamente, oferece indícios de uma relação incestuosa com o pai, figura que representa o padrão patriarcal. Contudo, ela se vinga e, diferentemente dos corpos de Diana e Madalena, ao final não se submete aos desejos masculinos.

A narradora Madalena, protagonista de **Tango Fantasma**, discursivamente, relata suas experiências amorosas e lutas internas de maneira introspectiva. Sua voz oscila entre o desejo de vivenciar os prazeres de encontros efêmeros e a reflexão sobre sua própria existência como mulher, confrontando os limites socioculturais que a cercam. No cenário de seus dilemas, ela enfrenta batalhas internas pela busca de sua liberdade, revelando uma mulher em busca de afirmação pessoal e liberdade.

Ademais, o cenário noturno da burguesia paulistana serve de plano de fundo para as

reflexões sobre a autonomia e o questionamento sobre a existência de liberdade ou não. Essas personagens-narradoras, ficcionalmente, são motivadas por uma busca por liberdade, desafiando as convenções estruturais do patriarcalismo, e suas narrativas refletem as tensões entre sua independência e os limites impostos pela sociedade.

Para discutir a escolha do ponto de vista, é importante compreender as reflexões que envolvem o olhar masculino na representação da imagem feminina. Isso é fundamental para entender o caráter subversivo que as narradoras trazem em suas narrativas, em que o olhar feminino retrata as representações masculinas e suas subjetividades. Nesse contexto, para complementar as discussões sobre o impacto do olhar masculino na escolha da perspectiva adotada para contar a história na narrativa, recorreremos aos conceitos de Laura Mulvey, em **Prazer Visual e Cinema Narrativo**, publicado em 1983, que discute a questão da imagem feminina pela perspectiva do homem no cinema; no entanto, iremos adaptar tais discussões para a análise literária.

Nesse sentido, é importante que esta pesquisa aborde a reflexão sobre a ordem simbólica do patriarcado em relação à imagem da mulher, na qual o homem detém o poder de expressar seus desejos sobre a figura feminina por meio da linguagem. Isso configura um cenário em que a mulher não é vista como uma produtora de significado, mas apenas como uma portadora dele. Esse ponto de vista é relevante, pois evidencia como a imagem delas ocupa frequentemente um papel secundário, sendo representada discursivamente como alguém que possui significado, mas não como quem o produz.

A mulher, desta forma, existe na cultura patriarcal como o significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado (Mulvey, 1983, p. 438).

Além disso, ao refletir sobre a ordem simbólica do patriarcado em relação à imagem silenciosa da mulher, Laura Mulvey investiga como a linguagem cinematográfica é utilizada para reforçar esses padrões. Ela destaca que cineastas feministas têm empregado o cinema como uma ferramenta para questionar e reconstruir as representações femininas na tela. Ao incorporar esses elementos nas discussões, podemos aprofundar nossa compreensão da ordem simbólica patriarcal em relação à imagem da mulher no cinema e explorar suas implicações na perspectiva narrativa.

Nesse sentido, “[...] enquanto sistema de representação avançada, o cinema coloca questões a respeito dos modos pelos quais o inconsciente (formado pela ordem dominante) estrutura as formas de ver e o prazer no olhar” (Mulvey, 1983, p. 439). Assim, as representações inconscientes

estão diretamente ligadas às ordens dominantes, influenciando as formas de ver e o prazer no ato de observar.

Nessa relação entre representação e prazer visual, Laura Mulvey destaca que “[...] o cinema oferece uma série de prazeres possíveis. Um deles é a escopofilia. Há circunstâncias nas quais o próprio ato de olhar já é uma fonte de prazer, da mesma forma que, inversamente, existe prazer em ser olhado” (Mulvey, 1983, p. 440).

Desse modo, a questão do prazer relacionado ao ato de olhar é discutida pela autora ao definir o masculino como dono do olhar e a mulher como a imagem a ser contemplada. Assim, “[...] num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino” (Mulvey, 1983, p. 441).

Dessa forma, o olhar masculino dominante projeta sua fantasia sobre a figura feminina; assim, elas são moldadas de acordo com esse olhar. No papel tradicional de exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, com sua aparência codificada para gerar um impacto erótico e visual, o que reforça sua condição de “para-ser-olhada”. “A mulher é mostrada como objeto sexual; nesse lugar, ela sustém o olhar, representa e significa o desejo masculino” (Mulvey, 1983, p. 444). Essa relação ativo/masculino e passivo/feminino reforça a estrutura patriarcal como força de poder, onde a mulher é posicionada como objeto sexual de contemplação e receptáculo do desejo masculino.

Nesse sentido, o que nos interessa nas narrativas de Denser é a maneira como ela subverte a representação feminina: a mulher, que antes era objeto de contemplação, agora é quem contempla o homem como objeto de desejo e satisfação sexual. De forma irônica e crítica, a autora questiona a sociedade patriarcal que constrói uma imagem idealizada de feminilidade e submissão aos desejos masculinos.

Assim, uma das questões que observamos na leitura dos contos que constituem o corpus desta pesquisa é a presença de uma linguagem transgressora, marcada pela ruptura e subversão na construção das narradoras, que buscam ser reconhecidas como sujeitos protagonistas de seus próprios desejos.

Dessa forma, Laura Mulvey nos oferece uma discussão da representação da figura feminina como objeto sexual de contemplação na visão do cinema. No entanto, estamos adaptando essa discussão para a literatura, com o objetivo de destacar o diferencial das narradoras que Márcia Denser nos propõe. Nesse ponto, que nos interessa, as narrativas de Márcia Denser subvertem a representação feminina; a mulher, que antes era contemplada, agora contempla o homem como objeto de desejo de satisfação sexual.

Nesse sentido, é importante destacar que essa escolha tem um significado, pois a voz

narrativa feminina reverbera discussões e comportamentos transgressores, em contraste com personagens tradicionalmente submissas e silenciadas. Nesse contexto, ressaltamos a pesquisa intitulada **A escrita dissimulada**: Um estudo de **Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó**, de Machado de Assis, de Fábio Figueiredo Camargo, publicada em 2005, que analisa a maneira dissimulada com que Machado de Assis constrói suas narrativas. O autor explora especialmente as obras **Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó**, destacando como a dissimulação contribui para a complexidade psicológica das personagens femininas e para a crítica social presente nas obras de Machado de Assis.

No estudo de Fábio Figueiredo Camargo, é explorado o olhar dos narradores masculinos sobre as personagens femininas Helena, Capitu e Flora, refletindo a complexidade e ambiguidade na construção dessas figuras a partir da perspectiva masculina. O autor destaca como o olhar dos narradores homens é essencial para compreender a dissimulação nas obras de Machado de Assis. Esse olhar revela as inseguranças e preconceitos dos narradores. Além disso, o estudo analisa os tipos de narradores presentes nessas obras e como eles influenciam a narrativa, principalmente com relação às personagens femininas.

Nessa perspectiva, as personagens são construídas pela perspectiva masculina. A personagem Helena é validada por meio do reconhecimento escrito do testamento do seu “pai”: “Helena ver-se-á na obrigação de cumprir à risca um papel já demarcado e definido para ela por aquele que lhe traçou o destino.” (Camargo, 2020, p. 48). Já Capitu, pelo olhar do narrador Bentinho, advogado, que constrói uma personagem que adúltera e a coloca em um lugar de culpada: “[...] a escrita de Bento Santiago é funcional, visa a uma interação com o leitor para fazer com que ele, Bento, seja visto como alguém que, mesmo apesar das falhas, possui qualidades e jamais foi ruim para com a mulher que, agora, quer desqualificar” (Camargo, 2020, p. 105).

Outra personagem analisada é Flora, caracterizada pela inteligência e comparada a aspectos da natureza, como a flor; além disso, “[...] ela não consegue escolher um marido, embora tenha vários pretendentes, entre os quais os gêmeos são os mais fortes candidatos” (Camargo, 2020, p. 186). Percebe-se que as características da personagem estão relacionadas à perfeição. Com isso, a personagem feminina é descrita e comparada de forma simbólica a elementos da natureza (como uma flor), e essa descrição representa uma ideia de perfeição, em que a mulher é idealizada em termos de pureza e beleza natural.

Aqui nota-se a perspectiva masculina conduzindo a narrativa; o narrador masculino determina o ponto de vista pelo qual as mulheres são apresentadas ao leitor, por sinal, de

forma preconceituosa, reflexo de uma sociedade que acredita que as mulheres são fracas. Essa, portanto, é uma perspectiva de um narrador que não tem acesso aos sentimentos, julgamentos e ao interior das personagens mulheres, imputando julgamentos sobre sua moral e idoneidade. Conforme destaca Camargo (2020, p. 51), “[...] percebe-se que essas personagens femininas são o centro de suas narrativas ou, pelo menos, exercem sobre seus leitores um fascínio muito maior do que as personagens masculinas, vistas quase sempre como fracas e inertes”.

Nesse sentido, a pesquisa de Fábio Figueiredo Camargo demonstra a distinção na construção das personagens sob o olhar imbuído de preconceitos dos narradores masculinos. Enquanto isso, nesta tese, exploramos as narradoras-personagens das obras escolhidas, mulheres que narram sob suas próprias expectativas e sentimentos.

Assim, é importante observar que o olhar das narradoras Diana, Madalena e Júlia nos oferece narrativas que se deslocam dessa imagem feminina marcada por preconceito e silenciamento, para uma representação em que o corpo e a sexualidade são ou estão na busca por emancipação, e a voz feminina busca reconhecimento e protagonismo. Assim, elas nos oferecem uma perspectiva sobre o masculino de uma forma crítica, irônica e sarcástica, de desconstrução dos mitos sociais do patriarcado. Percebemos que há distinções significativas na representação da mulher quando narrada sob o ponto de vista feminino em comparação ao masculino.

Neste momento, recorro ao conto “Luz Vermelha”, de **Tango Fantasma**, originalmente publicada em 1976, uma obra composta por dez contos que exploram temas como a sexualidade e o desejo feminino. Nesse sentido, vale destacar o significado do título “Luz Vermelha”, que revela a sofisticação estratégica com que Márcia Denser constrói sua narrativa sobre o corpo feminino. A escolha do título desse conto estabelece diálogo com o imaginário cultural brasileiro dos anos 1970, período em que a expressão “luz vermelha” articulava criminalidade urbana e experimentações estéticas da contracultura.

O contexto cinematográfico dos anos 1970 é fundamental para compreender essa referência. Na década de 1970, é do “Cinema Marginal que veio o filme mais instigante e representativo daquele momento, O bandido da luz vermelha, filmado em 1967 e lançado, no ano seguinte, por Rogério Sganzerla” (Canuto, 2006, p. 16). O filme explora a figura do bandido como anti-herói, transformando-o em representação das contradições sociais brasileiras. Esse movimento cinematográfico caracterizava-se por uma estética específica, pois

[...] representava o movimento de levar a periferia para o centro do discurso artístico, não de forma paternalista, como o fez a arte engajada, mas como parte de um quadro social que, cada vez mais, diluía as suas fronteiras. A marginalidade era uma forma de subverter a censura e falar ironicamente do absurdo que pairava sobre o Brasil naquele momento. Um país destroçado pela ditadura e censurado pela sua própria intelectualidade (Canuto, 2006, p. 18).

É precisamente dessa tradição cultural que Denser se apropria para construir sua crítica feminista. Ao utilizar essa referência que simboliza a transgressão dos marginalizados, a autora estabelece, através do título do conto e da narrativa, um diálogo estratégico com o imaginário da marginalidade urbana. Contudo, essa apropriação opera uma ressignificação fundamental: a referência funciona como dispositivo crítico que permite à protagonista Madalena reivindicar o direito à subversão social e sexual através da perspectiva penetrante da luz vermelha.

Nessa configuração narrativa, o título funciona como metáfora, em que a “Luz Vermelha” ilumina o corpo feminino em sua condição histórica de objeto submetido à constante vigilância social. O corpo da mulher tem sido tradicionalmente controlado por discursos morais, religiosos e médicos que determinam os limites do possível, do aceitável e do transgressivo. A inovação da narrativa de Márcia Denser reside na subversão dessa lógica: a cor vermelha funciona em sua narrativa como signo sob o qual o corpo feminino se expõe deliberadamente ao olhar social, recusando a invisibilidade que lhe foi historicamente imposta e transformando a exposição em estratégia de empoderamento.

Nessa conjuntura, a protagonista-narradora Madalena é uma jovem mulher paulista de classe média, que, em meio ao processo de descobertas pessoais, sente atração por homens mais velhos. Ela se destaca por sua introspecção e pela forma como reflete sobre as complexidades das relações humanas, especialmente aquelas relacionadas à sexualidade feminina. Através de sua narração, Madalena oferece uma visão crítica e sensível sobre o papel da mulher em um contexto de expectativas sociais restritivas, utilizando uma prosa rica em nuances e representações desse corpo feminino. Seus contos revelam uma personagem feminina que questiona sobre seu lugar na sociedade.

A narrativa inicia-se com uma narradora testemunha em terceira pessoa que observa à distância, configurando uma estratégia inovadora e experimental do foco narrativo: “Madalena teria dezenove anos quando aconteceu de verdade. Engraçado é que acabou se distraíndo dos fatos principais” (Denser, 2003, p. 237). Como se estivesse distante dos fatos, narra o ato sexual de Madalena:

[...] atravessaram toda a noite e parte da madrugada se agarrando, no escuro. Sentia um certo nojo, curioso ao ser penetrada por aquele membro rijo, parte alheia e desconhecida, encaixando-se dentro dela e, no entanto, sem ter nada a ver. Distraiu-se com a fungação nos ouvidos, cadenciando o impulso das emissões: uma fungada, uma emissão, outra fungada, mais emissão, fungada, fungada, fungada, fungada: toda molhada. (Denser, 2008, p. 237).

Particularmente relevante é a distinção entre os modos de fragmentação: enquanto o corpo masculino surge fragmentado em suas dimensões físicas, o feminino manifesta-se através da dissociação psíquica, materializada na distração consciente e na experiência da penetração mecânica, desprovida de sensação ou satisfação.

A narrativa fragmenta o corpo feminino, uma vez que a descrição do “membro rijo, parte alheia e desconhecida” não apenas reduz o masculino a um fragmento corporal, mas evidencia como o ato sexual fragmenta o corpo tanto da mulher quanto do homem, evidenciando uma relação sexual desigual.

Essa é uma relação mecânica, em que a expressão “encaixando-se dentro dela e, no entanto, sem ter nada a ver” materializa uma relação em que a narradora não participa de forma integral ou ativa, revelando-se como desconexão entre corpo e consciência, que a narradora busca reconstituir através da escrita. Simultaneamente, a cadência mecânica “uma fungada, uma emissão, outra fungada, mais emissão” reduz o ato sexual a uma função automatizada, denunciando como a sexualidade masculina hegemônica trata o corpo feminino como mero receptáculo, reproduzindo as estruturas de poder patriarcais que objetificam a mulher.

Paradoxalmente, é através dessa representação crua e explícita que Denser constrói sua estratégia de resistência narrativa, transformando a literatura em território de confronto contra as idealizações românticas da sexualidade. Ao nomear explicitamente as sensações contraditórias, como: nojo, curiosidade, distração a narradora subverte o pudor tradicional que historicamente silenciou as experiências passivas femininas. Essa linguagem direta e desprovida de eufemismos funciona como instrumento de revelação das relações de poder subjacentes ao que se apresenta como “liberação sexual”, evidenciando que a narradora não romantiza nem celebra a sexualidade feminina, mas expõe suas condições de objeto de prazer.

Logo, Madalena, após a relação sexual, inicia um momento introspectivo que irá durar toda a narrativa do conto, uma reflexão sobre as mulheres e a tradição:

[...] nada a fazer enquanto ela fitava a luz vermelha do abajur. Ridícula. Mania que esses caras têm de botar luz vermelha no apartamento. [...] Lembrava o oratório na entrada da casa de sua avó, a mesma luzinha,

clareando misticamente, debaixo para cima, o rosto duma Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, nome infernal que inventaram pra santa! Com o tempo consegui rir de todas essas coisas, de religião e tudo, O Retrato de Dorian Gray do Oscar Wilde, por exemplo serviu para desatar de vez certas gargalhadas presas na garganta (estaria só na garganta?). Bom. Só sei que aquele lorde inglês me fascinou: torcendo nossos pensamentos, fazia com que as coisas já não fossem mais só erradas, misturava-as deliciosamente. Passei a adorar essa confusão, esses labirintos pluriqueístas, talvez por conveniência e à medida que me transformava numa moça bonita e inteligente, ora, ora, bonita mesmo! E, vejam só, pondo as manguinhas de fora! Até ontem não passava duma gorducha míope chupando o dedo, agora taí, se esfregando nos machinhos! Velhas chupadas, adorariam estar no meu lugar, se tivessem cu para isso. O cu sob medida. E, mesmo assim, não haveria mais tempo. Sobrariam anos, rugas, celulite, marido, filhos, preconceitos, a puta que o pariu etc. Chega! Pára de olhar essa silhueta recortada no teto, gritando para fazer isso, não fazer aquilo, lembrando que me criou, se matou por mim. Não, não lembro, agora isso não tem mais importância... agora eu sou mulher. Pode espernear, berrar, sombra recortada, amordaçada, domesticada e sombra: não machuca mais. (Denser, 2008, p. 238).

Nesse processo, a narração que antes era feita em terceira pessoa, se transforma em primeira pessoa. A mudança no foco narrativo, para primeira pessoa, reflete a transição da narradora para uma perspectiva em que ela ri das tradições e crenças passadas. Assim, há um rompimento dos valores falocêntricos e religiosos internalizados na infância. A referência à obra de Oscar Wilde indica a influência significativa que teve na maneira como ela vê o mundo, em que a aparência tem mais sentido que a realidade, desafiando e misturando valores e crenças. A narradora está, assim, em um processo de rejeição das pressões e expectativas do passado, mencionando a figura materna e os valores que a moldaram.

Dessa forma, a narradora se concentra em sua própria transformação pessoal, criticando as normas sociais e expectativas tradicionais relacionadas ao corpo feminino, como: casamento, maternidade e a sexualidade. O foco narrativo está em sua autoafirmação e libertação emocional.

As tradições são abordadas pelo discurso da narradora com tom de deboche, evidenciando sua rejeição às pressões do passado. Nesse ponto, o conto se distingue ao adotar uma perspectiva que coloca as mulheres como protagonistas e narradoras de suas próprias histórias, privilegiando um foco narrativo alinhado à visão feminina.

Dessa forma, a luz vermelha presente no oratório da avó remete à imagem tradicional da santidade da mulher, contrastando com a nova representação do corpo feminino, que deseja ser associado ao prazer e ao desejo. Essa transição da sacralidade para a transgressão evidencia um discurso de ressignificação no qual o corpo feminino rejeita a moralidade cristã e se posiciona discursivamente em busca de autonomia e gozo. Nessa perspectiva, a narradora

rejeita esse padrão ao debochar da imagem sacralizada da mulher, representada por Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Ao mencionar “se esfregando nos machinhos”, ela rompe com a ideologia tradicional que associa o corpo feminino à passividade, reafirmando sua autonomia e trasgredindo as normas impostas. Assim, a narradora rejeita a posição de objeto do desejo masculino e reivindica um discurso ativo, no qual o corpo feminino se torna sujeito do próprio desejo e da experiência sexual. É importante retomar o trecho que evidencia que todo preconceito, imposições advêm do discurso religioso “que me criou, se matou por mim” e que a partir de agora não teria importância, naquele momento, já bastava, pois agora ela era mulher, e por sinal livre.

Nesse ponto da análise, cabe observar como o olhar autorreflexivo dirigido ao seu próprio corpo materializa tanto a construção identitária da protagonista quanto sua aspiração de ressignificação perante o olhar do outro. Assim, a narradora-personagem Madalena projeta seu olhar para seu corpo, a “silhueta recortada no teto” materializa a figura materna como extensão do controle patriarcal, representando a interiorização das normas repressivas que limitam a autonomia do corpo feminino. O embate discursivo — “gritando para fazer isso, não fazer aquilo” — evidencia como o discurso opressor de controle sobre o corpo feminino categoriza-se como um reprodutor. A resposta final “agora eu sou mulher” constitui uma declaração de independência de desejo de ruptura com os discursos familiar, social e religioso, configurando-se como ato de resistência discursiva. A representação do corpo não se dá de forma integral, mas através da consciência crítica sobre sua objetificação, evidenciando como a escrita da autora opera como diagnóstico das opressões e como espaço de resistência discursiva.

A esta altura, para complementar as discussões sobre o olhar feminino na escolha de uma perspectiva narrativa, destacamos a representação da mulher na abordagem do texto ficcional.

Aqui recorro ao conto “Gladiador”, presente em **Diana Caçadora**, obra publicada originalmente em 1986 e composta por nove contos que exploram a sexualidade e o corpo feminino, marca da escrita de Márcia Denser. Esse conto relata, por meio da narrativa de Diana, o encontro com um rapaz que ela nomeia como Marco, um campeão olímpico cuja aparência física a fascina e desperta desejos. O jovem possui um corpo escultural, semelhante ao de um guerreiro romano, e sua aparência física remete à força de um gorila e exala uma virilidade marcante. A protagonista fica completamente encantada e excitada diante daquele corpo repleto de contornos definidos, que desperta nela uma atração irresistível.

Vale destacar o termo gladiador, que era um lutador que enfrentava outro guerreiro ou

animais ferozes em arenas romanas para entretenimento do público. Nessa obra a personagem narradora é Diana Marini, uma heroína independente, branca, pertencente ao círculo da alta burguesia paulista, que busca, nas noites de São Paulo, encontros amorosos com homens desconhecidos para satisfazer seus desejos sexuais, nas décadas de 1980.

A narrativa da personagem Diana Marini, em primeira pessoa, foca principalmente no sexo e em suas experiências pessoais, utilizando o seu corpo feminino como uma estratégia para explorar criticamente as dinâmicas sociais e os poderes simbólicos associados a homens e mulheres. Assim, sua busca pelo prazer, pela sua sexualidade e pela emancipação ocorre, por vezes, em motéis e bares, em meio ao álcool, o que é expresso por uma linguagem sarcástica e irônica, tecendo uma crítica mordaz do que significa ser mulher e das expectativas e tabus em torno do prazer sexual feminino.

Entro e acendo a luz. Esta revela um apartamento do tipo standard: cama meia-lua, quatro faces de espelho ao redor, em sutil inclinação a fim de incidir diretamente sobre os aspectos mais sugestivos das prováveis intimidades; singelas toalhinhas embaladas a granel e espalhadas decorativamente sobre a colcha, dando uma idéia de higiene menstrual, oferta da casa, luz suave, quer dizer, na intensidade exata para a gente ver tudo sem enxergar nada, no caso de perder um grampo ou lente de contato [...] (Denser, 2008, p. 149).

Ao descrever suas experiências e reflexões, Diana desconstrói as convenções sociais patriarcais, desafiando as noções tradicionais de feminilidade e destacando a autonomia da mulher sobre seu corpo e suas escolhas. Diana observa e deseja o corpo de um homem como uma verdadeira caçadora à espreita de sua presa. Seu olhar não apenas fixa, mas dissecar Marco, detalhando partes de seu corpo de forma crua e direta, invertendo a lógica tradicional do desejo na literatura, em que a mulher costuma ocupar a posição de objeto observado, conforme podemos observar no trecho a seguir:

[...] duas pernas de gorila esperando minhas pupilas, fazendo-me rir daqueles membros disformes, desenvolvidos ao limiar da obscenidade muscular, juntas preparadas para jogos finais, modeladas com dores e abstinência e outra mulher ao meu lado cutucou-me dizendo como eram belas, são de um animal de raça, mas isso ela não disse, sugeriu, com o mesmo impulso de olhos e quadris, fixando em minha mente o conceito, letreiros peludos que desceram pela minha testa e com os lábios acariciei, projetando-os novamente naquelas pernas, duplo movimento circular e ondulado, caminhos de prazer e dor, sempre o mesmo retorno. (Denser, 2008, p. 145).

Nesse trecho a protagonista Diana observa que as pernas são grandes, musculosas e grotescas, que lembram uma fisicalidade semelhante ao animal; esse “olhar” da personagem sobre

o corpo masculino do jogador é fonte de prazer: “caminhos de prazer e dor”. A mulher ao lado da narradora, ao sugerir a beleza das pernas, reforça essa ambivalência, indicando uma apreciação estética implícita. Esse olhar em movimento que a narradora projeta nas pernas e no corpo do personagem que é chamado de Marco, pode ser interpretado à luz do que Mulvey chama de “*scopophilia*”, o prazer em olhar. Laura Mulvey (1983) destaca em sua discussão que o prazer visual na cultura patriarcal está relacionado à objetificação do corpo feminino pelo olhar masculino.

Entretanto, esse conto de Márcia Denser apresenta uma subversão dessa lógica, já que a mulher, Diana, está envolvida em um jogo narrativo de observação, em que os olhos e a linguagem se tornam recursos na construção da narrativa para descrever o corpo do parceiro, por sua vez, o nome Marco está relacionado ao deus romano Marte (deus da guerra), e significa “guerreiro”, o que remete à ideia de corpo viril performática, forte, bruta da superioridade escultural masculina.

Assim, a linguagem constrói a representação do desejo do corpo feminino pelo outro, não a partir de um olhar masculino, mas por meio de um olhar feminino que explora a própria perspectiva da mulher e de sua “zona de fantasia”.

Mas tudo isso ocorreu em segundos, espessura de presente que apreendi, guardei e esqueci por um ano inteiro, desconhecendo antecipadamente estar preparada para esse encontro do qual, em outras épocas, fugiria por razões óbvias de princesa branca, desconhecendo também outras razões da mulher que estaria explorando nada mais senão certa parte de si mesma, uma zona de fantasia. (Denser, 2008, p. 145-146).

Esse trecho revela um momento de autoconsciência crítica da narradora sobre sua própria evolução como sujeito feminino. As “razões óbvias” aludem diretamente aos códigos morais e sociais que historicamente governam o comportamento feminino: a preservação da reputação, o medo do julgamento social, a internalização de valores que associam a virtude feminina à contenção sexual e à passividade diante do desejo. A metáfora da “princesa branca” evoca simultaneamente a pureza sexual exigida das mulheres e um marcador de classe social que impõe comportamentos “adequados” à posição social privilegiada. Diana reconhece que sua antiga persona é moldada pelos imperativos da feminilidade hegemônica que teria impedido de explorar essa “zona de fantasia”, esse território íntimo onde o desejo feminino pode se manifestar sem a mediação dos códigos patriarcais. O contraste temporal estabelecido pela expressão “em outras épocas” sugere não apenas uma transformação pessoal da personagem, mas também uma mudança histórica mais ampla no comportamento das mulheres urbanas dos anos 1970 a 1980, que começaram a reivindicar autonomia sobre seus corpos e desejos, rejeitando as “razões óbvias” que antes as mantinham prisioneiras de performances de gênero restritivas.

Na sequência, Diana continua sua narração de forma crítica e reflexiva, ao abordar sua posição como “recompensa”. Ela expõe seu ponto de vista ao reconhecer o papel de objeto que lhe é atribuído em um contexto de vitória masculina. Essa perspectiva demonstra sua insatisfação com o fato de ser reduzida a um “troféu simbólico”, enquanto os verdadeiros agentes da narrativa são os “recompensados”, aqueles que conquistam e dominam a história.

[...] por outro lado, eu fazia parte dos apêndices da sua vitória, como a coroa de louros, a faixa de campeão, o banho de champanhe, os tapinhas amáveis dos figurões, a volta olímpica, suspirando resignada pelo fato de até hoje a história nunca haver sido escrita do ponto de vista da “recompensa” e sim dos “recompensados”, o que restringiu o ângulo de visão. (Denser, 2008, p. 147).

O ângulo de visão sempre restringiu a escrita a partir da perspectiva dos subalternos, o que nos sugere um olhar analítico e crítico no qual corpo e mente se integram na experiência do corpo feminino dessa narradora. Essa reflexão da narradora está alinhada com o conceito de olhar masculino que Mulvey apresenta. O olhar feminino que permeia as narrativas de Márcia Denser articula-se através de uma ambivalência estratégica que constitui a narrativa de sua crítica. As protagonistas ocupam posição discursiva: enquanto constroem representações devastadoras da masculinidade através de seus relatos, mantêm consciência de sua própria vulnerabilidade corporal dentro das relações patriarcais de poder.

No entanto, Diana subverte esse conceito ao dar voz à mulher “recompensa”, que reflete sobre sua própria objetificação e, ao fazê-lo, reivindica seu lugar como sujeito ativo, e não passivo. A narradora não está apenas sendo observada, mas observa e critica o sistema que a coloca nessa posição subordinada. O fato de a mulher reconhecer sua função como parte de uma performance de triunfo masculino e expressar sua insatisfação com essa posição reconfigura o papel tradicional de passividade feminina em que Mulvey se baseia.

Em contraste, o olhar feminino não possui o mesmo poder de controle. Ele surge em um contexto sociocultural no qual a mulher foi historicamente tratada como objeto. Quando a mulher inverte os papéis e passa de contemplada a contempladora do corpo masculino, esse olhar não exerce a mesma influência objetificadora e controladora que o olhar masculino tradicionalmente possui.

Essa dinâmica se explica pelo fato de o corpo feminino ter sido sistematicamente explorado como objeto de desejo, enquanto o corpo masculino não foi tratado da mesma forma. Além disso, o olhar feminino é cercado de ambivalência, pois a mulher que observa tem consciência da vulnerabilidade que seu próprio corpo carrega dentro desse sistema de poder social, então a personagem tem um olhar de desconstrução dos mitos de masculinidade e

virilidade que o mito histórico do discurso patriarcal mantinha. A escolha da narradora é reveladora: ao nomear o personagem masculino de Marco, cujo significado etimológico remete a “guerreiro” e evoca a masculinidade tradicional, ela estabelece um símbolo que será sistematicamente subvertido e problematizado ao longo da narrativa. Assim, o personagem questiona:

- Você ainda não me explicou por que me chama de Marco. Quem é esse cara? Seu narmorado? [...]
- Gosto do nome, é só. Estava com preguiça de explicar a história do gladiador trácio (Que gladiador? Que trácio?) (Denser, 2008, p. 151).

A ambivalência do olhar feminino revela-se eficaz na desconstrução dos mitos de virilidade que sustentam a hegemonia masculina. É por esse olhar feminino dos efeitos da dominação patriarcal que essas narradoras podem identificar e desconstruir as performances de superioridade de masculinidade. “Sorriu a estátua divertida para algum ponto atrás na penumbra. Notei pela primeira vez que seu membro tinha a mesma dimensão e, como direi, postura? é cruel falar essas coisas, como a gente vê nas estátuas — duro é só o material.” (Denser, 2008, p. 154).

A perspectiva narrativa feminina funciona como instrumento de desconstrução que expõe a incongruência entre os ideais culturais de virilidade, sustentados por performances públicas de domínio e controle e a realidade corporal masculina experienciada nos encontros eróticos, desnudando assim as fragilidades ocultas sob a máscara da masculinidade hegemônica.

- Seu corpo estava agora bem próximo, muito indefeso, com a carta de vinhos de cabeça para baixo nos joelhos. Doce Marco, deixa que eu peço, não se preocupe querido, deita aqui ao meu lado, morro de sede, água? Você está maluco? Isso faz mal, sabia? Agora me dá um beijo. Cedía à pressão dos seus braços movimentando-me as ancas encantadoramente, eu nunca poderia, quer dizer, que bom, Marco, Marco, não fale agora, amor, assim, assim, quando bateram.
- Devido à retração instantânea do meu parceiro, terrivelmente assustado (quem seria? Ladrões de troféus?), não tive outro remédio senão ir buscar a bandeja no parapeito rotativo da janela. [...]
- Terminada a garrafa, tentamos novamente, mas alguma coisa parecia ainda não dar certo, pois ele suava copiosamente, liso qual fundo de piscina, escorregando em cima de mim como uma lagartixa.
- Acho que preciso dum banho, falou engolindo o suor que pingava da testa e entrava pela boca (Denser, 2008, p. 154).

A descrição inicial estabelece imediatamente uma ruptura com a performance masculina tradicional. O adjetivo “indefeso” contradiz frontalmente a expectativa de dominância que caracteriza a masculinidade hegemônica. Judith Butler (1990) argumenta que

o gênero é construído através de atos repetidos que criam a ilusão de naturalidade — neste momento, testemunhamos essa construção se desestabilizando diante dos nossos olhos.

Diana assume progressivamente o controle da situação através de comandos diretos: “deixa que eu peço”, “não se preocupe querido” e se “deita aqui ao meu lado”. Essa inversão não apenas revela que toda aquela virilidade aparente é meramente uma performance de gênero, mas também demonstra como os papéis podem ser subvertidos quando a fachada se esboroa. Nas palavras de Butler, essas são “citações performativas” que podem ser subvertidas, parodiadas ou podem simplesmente falhar em sua execução.

Mais significativo ainda é como Denser constrói o olhar de Diana, invertendo radicalmente a dinâmica visual teorizada por Laura Mulvey (1983). Se Mulvey identificou no cinema clássico um “male gaze” que objetifica sistematicamente o corpo feminino, aqui Diana assume um “*female gaze*” ativo e controlador. Ela observa Marco não com a passividade tradicionalmente atribuída às mulheres, mas com o olhar predatório historicamente masculino que examina, avalia e domina visualmente aquele corpo que se oferece “indefeso”. Esse olhar feminino ativo desestabiliza a estrutura visual patriarcal que transforma o homem em objeto do desejo e do escrutínio feminino, enquanto Diana se posiciona como sujeito ativo da experiência visual e sexual.

Nesse sentido, o fracasso performativo de Marco funciona como um mecanismo revelador da artificialidade inerente à construção da masculinidade hegemônica. Sua ansiedade sexual, materializada no suor excessivo e na perda de controle corporal, expõe como a virilidade é uma performance precária que depende de condições ideais para se sustentar. Denser amplifica essa fragilidade através de estratégias narrativas que dessacralizam o corpo masculino: a focalização feminina transforma Marco em objeto do olhar, invertendo a dinâmica tradicional de poder; as metáforas animalizantes (“como uma lagartixa”, “liso qual fundo de piscina”) rebaixam o status heroico esperado do homem; e a ironia presente no discurso (“Acho que preciso dum banho”) reduz a gravidade da situação a uma comédia corporal. Essa combinação de fracasso interno e estratégias narrativas externas cria um efeito demolidor sobre a credibilidade da performance viril, revelando que a masculinidade, longe de ser uma essência natural, é um conjunto de atos repetitivos vulneráveis ao colapso, cuja manutenção exige um esforço constante e sempre ameaçado pelo ridículo e pela inadequação.

É interessante destacar que o conto culmina com Marco pegando no sono, enquanto Diana não alcança satisfação de seu desejo sexual, mesmo após criar tantas expectativas, o egoísmo do sujeito masculino é evidente, pois só ele quer o prazer. “Aos ruídos do chuveiro,

estaria quase adormecendo a sonhar que noite *esplên*, quando suaves ronquinhos próximos me despertaram. Sem entender, vi o próprio Marte piscar um olho malicioso na treva. Então deitei-me novamente e, para mim mesma (ou para ele), sorri. Era o repouso do guerreiro. *Resquiescat in pace.*” (Denser, 2008, p. 154).

A referência a “Marte piscar um olho malicioso” opera desconstrução irônica magistral. Marte, deus romano da guerra, símbolo máximo da virilidade e poder masculino, surge reduzido a “suaves ronquinhos” uma performance distinta do heroísmo militar ou sexual. O “olho malicioso” opera como símbolo da performance masculina que se pretende irresistível e dominadora, sugerindo à narradora a possibilidade de uma experiência erótica transcendente. Entretanto, essa expressão facial revela paradoxalmente tanto a autoconfiança masculina quanto sua absoluta inconsciência sobre a natureza ridícula da situação que protagoniza. A discrepância entre a expectativa feminina de uma “noite esplêndida” e a prosaica realidade do “repouso do guerreiro” aplicado a quem adormece após um encontro sexual rotineiro, funciona como dispositivo de desmistificação. Através dessa observação crítica, a narradora presencia a degradação do mítico deus da guerra em personagem cômico, processo que desconstrói as fantasias culturais de virilidade e potência que sustentam a identidade masculina hegemônica.

Nessa perspectiva, para complementar as discussões sobre o feminino como objeto de contemplação, desejo masculino e o foco narrativo, é interessante aprofundar o debate sobre gênero, para compreendermos como é a representação do feminino nas narrativas de Márcia Denser. Para tanto, vale ressaltar o artigo “A tecnologia do gênero”, de Teresa de Lauretis (1987), que apresenta questões relacionadas ao gênero e ao feminino, no intuito de evidenciar o discurso e a representação da narrativa do corpo feminino.

Nesse trabalho, Teresa de Lauretis inicia o texto destacando questões sobre representação, construção e desconstrução de gênero e o Estado como aparelho ideológico. Nesse sentido, o conceito de representação de gênero que a autora utiliza é o de gênero permeando as relações reais, representado no cinema, nas narrativas. Esse conceito de representação que a autora nos traz é fundamental para pensar como as narradoras mulheres se apresentam ao leitor e como o corpo feminino sexualizado é representado.

A autora deixa evidente que a proposta de debate é sobre gênero como linguagem, enfatizando que esta ultrapassa a diferenciação sexual para alcançar sentidos mais amplos, vinculados na e pela sociedade por meio de crenças e valores culturais. Assim sendo, segundo a autora, “[...] o conceito de gênero como diferença sexual e seus conceitos derivados — a cultura da mulher, a maternidade, a escrita feminina, a feminilidade etc. — acabam por se tornar uma

limitação, como que uma deficiência do pensamento feminista” (Lauretis, 1987, p. 206).

Essa perspectiva reduz a compreensão de gênero a um binarismo (homem-mulher), desconsiderando a diversidade de identidades e experiências de gênero, ou seja, tais conceitos são problemáticos porque reforçam estereótipos e normas restritivas sobre o que significa “ser mulher”.

Com o objetivo de expandir uma explicação melhor sobre as questões de representação de gênero, Teresa de Lauretis (1987) recorre à semiótica (estudo dos sentidos linguísticos) e afirma que o significado de uma palavra nunca é neutro, sempre se constrói a partir de crenças sociais, da interação do signo linguístico com o ambiente cultural.

Nessa perspectiva, o “corpo feminino” não é apenas um conceito simples na linguística, mas um termo carregado de significados conotativos que se relacionam com as questões de gênero. Dessa forma, o significado das palavras está imbuído de representações construídas a partir de crenças sociais e culturais. Assim, é fundamental compreender a formação e o uso do código linguístico para desvendar como as representações de gênero são moldadas na sociedade. Nesse contexto, é igualmente importante repensar o uso do termo “narrador”, tradicionalmente masculino, propondo uma releitura em que “narradoras”, no feminino, seja o termo mais adequado para as narrativas que têm o foco narrativo na subjetividade feminina.

Nessa perspectiva, também, as questões são balizadoras para pensar a linguagem que as narradoras utilizam para representar o corpo feminino, pois é “[...] apenas com o feminismo contemporâneo que surgem conceitos de uma sexualidade feminina diferente ou autônoma e de identidades sexuais femininas não relacionadas ao homem” (Lauretis, 1987, p. 223). Nos interessa compreender a linguagem que as narradoras utilizam para representar o corpo feminino no processo narrativo, especialmente considerando que o conceito de feminilidade contemporânea abarca diversas e distintas percepções de sexualidade.

Dessa forma, ao analisar a linguagem ousada utilizada pelas narradoras-personagens de Denser, nota-se que o corpo feminino representa um instrumento de reivindicação e autonomia da liberdade sexual da mulher. As narradoras propõem mais que uma simples descrição do sexo e do gênero: elas constroem um discurso reflexivo sobre o feminino que desafia tabus e preconceitos sociais relacionados ao comportamento e à sexualidade da mulher. No conto “Gladiador”, Diana atua como uma personagem que simultaneamente desconstrói os mitos de virilidade dentro da lógica patriarcal, confrontando a atuação performática de Marco e expondo seu fracasso. A narrativa revela que toda aparência de “macho alfa” esconde não apenas inadequações físicas, mas performances frágeis e vulneráveis, desmascarando a artificialidade da masculinidade hegemônica.

Outro conto em que podemos observar a narradora em papel ativo na narrativa é “O último Tango em Jacobina”, presente na obra **Toda Prosa II**: obras escolhidas, publicada originalmente em 2008, e composta por onze contos e três novelas. A narradora emerge como uma figura que desafia as convenções literárias e sociais. Os questionamentos relevantes para essa análise são: a narradora-personagem Júlia Zemel representa uma “evolução” na resistência feminina denseriana? O contexto social de vinte dois anos após a publicação de **Diana Caçadora** reflete nas representações desse corpo feminino contemporâneo? Como os diferentes corpos narradores respondem à violência? O que permanece constante nas opressões retratadas?

Essa narrativa é construída a partir da perspectiva da narradora Júlia Zemel, uma jovem de 24 anos, rica que, em primeira e terceira pessoa, relata a herança que recebera do pai um Porsche vermelho e sua relação com o mecânico de carro importado, Mingo. O mecânico Baiano de Jacobina, que sempre cuidou do carro do pai. Assim, Júlia expõe a efemeridade desse encontro. O conto explora a intensidade fugaz dessa relação, revelando como o desejo e a transgressão se entrelaçam, na experiência corpórea da narradora-protagonista, com a memória do pai falecido.

Pensando no intervalo de 22 anos entre a publicação de **Diana Caçadora** e a de **Toda Prosa II** coincide com transformações na sociedade brasileira que, inevitavelmente, se refletem nas representações criadas por Márcia Denser. Em 1986, o Brasil emergia de uma ditadura militar de duas décadas, vivenciando os primeiros momentos de uma “abertura” sexual e política que mascarava, muitas vezes, novas formas de opressão feminina. O contexto de “liberação” dos anos 1980 trazia consigo a ilusão de que a sexualidade explícita equivaleria à emancipação, realidade que Denser desconstruía através de personagens como Diana, cuja aparente liberdade sexual revelava-se como nova modalidade de objetificação. Já em 2008, o Brasil consolidara sua democracia e aprovara a Lei Maria da Penha (2006), marco legal no combate à violência doméstica que evidenciava uma consciência social ampliada sobre as agressões de gênero. Nesse contexto, Júlia Zemel emerge como personagem que já não aceita a violência como destino inevitável, mas a confronta ativamente. Sua vingança física pode ser lida como reflexo de uma sociedade que, após décadas de denúncias e lutas feministas, começa a legitimar respostas mais contundentes à opressão patriarcal.

É uma narrativa que, a partir das memórias do falecido pai e da herança dupla deixada de um “Porsche vermelho” e o mecânico de Jacobina, constrói-se em torno de uma curiosa relação, na qual ela se diz “apaixonada”. Assim, destacamos o aspecto vingativo ao se apaixonar por um mecânico, o qual projeta a figura do pai falecido:

Então me apaixonar pelo Mingo foi como sujar as memórias de meu pai. Literalmente. Tanto suor, tanta graxa e aquela paixão lamacenta. Foi como matá-lo pela segunda vez eu mesma através duma dor que não poderia atingi-lo, mas de qualquer forma, vingar-me por ter me abandonado tão viva, tão só, tão cedo de tantas coisas, justamente porque o Mingo não passava dum mecânico, baiano de Jacobina — descobri que era de Jacobina [...] (Denser, 2008, p. 76).

Aqui, a figura do pai parece estar relacionada à referência ao discurso patriarcal, aos tabus e às crenças sociais, principalmente aquelas relacionadas ao gênero, que impõe limites aos corpos nas relações. Nesse trecho, a narradora reflete sobre o impacto de sua paixão por Mingo, um mecânico, em sua relação psicológica e emocional com a memória do pai. Ela associa sua paixão a uma forma de transgressão, como se, ao se envolver com alguém de classe social mais baixa, estivesse “sujando” o legado de seu pai. O uso das palavras “suor”, “graxa” e “lama” acentua o caráter físico, quase visceral, dessa paixão, que se afasta da pureza e da ordem que o pai parece simbolizar.

A narradora parece buscar autonomia do corpo feminino através da subversão de normas tradicionais de classe e gênero. Júlia parece buscar uma forma de superar a ausência do pai, ao mesmo tempo em que sua paixão por Mingo, uma figura subalterna, reflete o desejo inconsciente de se rebelar contra as estruturas de poder e as expectativas sociais herdadas de seu pai.

Nessa perspectiva, Júlia, uma jovem de 24 anos, continua sua narrativa: “[...] a rotina de quem vive perseguindo emoções e aventuras proibidas meramente por experimentalismo existencial, e tudo o mais que coloquei no lugar daquilo que as pessoas de bem chamam normalidade” (DENSER, 2003, p. 78). Aqui é interessante destacar que Júlia compartilha essa busca por aventuras proibidas, própria de uma caçadora, característica comum às narradoras-personagens Diana e Madalena. No caso de Júlia, observamos uma dinâmica similar quando ela descreve sua percepção do mecânico:

[...] acanhado, respeitoso, eficiente, fugindo do meu olhar atrevido de garota mimada a ocultar a caçadora impiedosa que buscava o homem por baixo de tanta graxa, tanto suor, tanta vergonha e olhos baixos, a chave inglesa na mão, e o que ele faria se eu, a cortesã dos romances? (Denser, 2003, p. 79).

A análise desse trecho revela a construção identitária de Júlia, que se apresenta simultaneamente como “garota mimada” e “caçadora impiedosa”. A narradora, discursivamente, estabelece uma clara distinção entre sua aparência social de uma jovem rica e protegida e sua natureza predatória, que busca despertar o desejo masculino através da provocação. O olhar “atrevido” funciona como instrumento de poder, invertendo momentaneamente a hierarquia social

estabelecida entre patroa e empregado. Mais uma vez, a narradora se autodefine como uma cortesã, um corpo de mulher que domina os códigos da sedução e utiliza sua sexualidade como forma de controle e transgressão social.

Esse trecho revela uma autoconsciência da narradora em relação ao seu próprio comportamento e escolhas. Júlia se posiciona como um corpo de mulher que vive à margem da “normalidade”, um corpo feminino cheio de desejo, ternura e piedade que busca experiências extremas e transgressoras. A ideia de “experimentalismo existencial” destaca que ela enxerga suas aventuras e desventuras como uma investigação das fronteiras do seu próprio corpo e de seu papel social.

Dessa forma, a narradora encarna esse espírito ao se recusar a conformar-se com as expectativas sociais que moldam a vida da maioria. Sua busca pela autenticidade, que inclui a escolha “radical” de rejeitar as convenções, pode ser interpretada como uma forma de resistência, mas também como alienação, já que essa “aventura” a distancia das normas sociais estabelecidas. Logo, no trecho abaixo, notamos que a narradora faz uma crítica social, destacando que há uma complexa dinâmica de poder e submissão entre Júlia e Mingo. Assim, ela narra:

[...] Mingo era seu melhor mecânico, ou seja, uma fonte de lucro a quem pagava um salário miserável.

De forma que eu, meu dinheiro e aquele maldito carro importado representávamos uma verdadeira subversão da ordem. Mas Mingo não dava a mínima. Sem saber, obediência a uma força mais poderosa, talvez o despertar do escravo remoto que, cheio de estupor deslumbrado, expõe o pescoço ao delicado pé da senhora, experimentando um obscuro prazer em ser calcado e espezinhado, desde tempos esquecidos, esse falso acerto para o que pulsava e ganhava insidiosamente, porque também eu escrava, também eu cativa, a mim caberia erguê-lo do pó, sancionar-lhe meu abraço, arrastá-lo à suprema transgressão, uma vez que catástrofes sempre foram especialidade feminina, não! Essas eternas crianças. (Denser, 2008, p. 79-80).

Embora, neste contexto, o corpo feminino esteja em uma posição de poder, ele também se apresenta como escravizado, funcionando como o espaço onde se manifestam e se confrontam as dinâmicas de dominação e submissão. Esse conflito revela tanto o potencial transformador quanto a vulnerabilidade imposta pelos discursos históricos e culturais sobre o corpo da mulher. Dessa forma, por um lado, o corpo feminino atua como agente na inversão dos papéis de poder e, por outro, configura-se como um campo de batalha onde se evidenciam os vestígios de uma história de opressão e objetificação. Com isso, sugere-se que, mesmo quando utilizado como ferramenta de subversão, o corpo feminino carrega a herança dos discursos patriarcais que o reduzem e controlam.

Além disso, há uma grande ironia para com a visão essencialista das mulheres como agentes do caos e da transgressão. Júlia se posiciona como uma figura que, embora submetida, tem o poder de levar esse homem à transgressão, ou seja, ela rompe discursivamente as barreiras entre os mundos e os corpos de Mingo e o dela. Isso evoca uma crítica ao papel tradicionalmente atribuído às mulheres como figuras perigosas ou destrutivas e pecadoras, construção que a narradora está subvertendo.

As escolhas narrativas impactam diretamente a forma como a história é contada e recebida pelo leitor. A autora opta por um foco narrativo em primeira pessoa, em que a narradora, Júlia, parte de suas emoções e experiências subjetivas para abordar questões importantes, como temas sociais e de gênero. A projeção de suas frustrações e do luto pelo pai em Mingo revela o peso emocional dessa relação. A perspectiva introspectiva permite que Júlia seja ao mesmo tempo agente da ação e crítica de seus próprios sentimentos. Júlia reflete sobre sua relação com Mingo, mostrando a ideia de controlar ou libertar o homem. Prossegue a narrativa:

A mim não interessava tomar da rédea atávica para fazê-la mudar de direção, passar de um jugo ao outro não faria diferença, ele já estava acostumado, tampouco soltá-lo de vez, retornaria ainda mais submisso, implorando pelo chicote, uma criatura abjeta sem qualquer vestígio de orgulho ou dignidade não me serviria. (Denser, 2008, p. 83).

Nesse trecho percebemos que a metáfora da “rédea” sugere uma relação de dominação, mas a narradora explicita em sua fala que a simples troca de um sistema de controle por outro não lhe interessa. Dessa forma, notamos a presença dos conceitos de Teresa de Lauretis sobre o gênero como uma tecnologia, sendo que o gênero é uma construção que impõe certos comportamentos e expectativas tanto sobre homens quanto sobre mulheres. Júlia reconhece que Mingo, poderia se tornar uma “criatura abjeta”, pois já estaria “acostumado” com essa submissão e que esse jogo de poder não a satisfaz.

De acordo com Teresa de Lauretis, as identidades de gênero são constantemente moldadas por normas sociais que se repetem. No caso de Júlia, sua relutância em assumir o papel de dominadora revela uma crítica às formas tradicionais de controle e submissão nos papéis de gênero. Ela se recusa a desempenhar o papel esperado de mulher que “redime” ou “corrige” o homem, pois tal atitude perpetuaria um ciclo de opressão, o que Lauretis chamaria de “a reprodução dos sistemas de poder e opressão” (Lauretis, 1987, p. 223).

Em vez de apenas inverter o sistema de opressão, subjugando o homem, Júlia não deseja subverter dessa forma. Seu objetivo é confrontar o comportamento esperado pelo discurso tradicional sobre o corpo da mulher, agindo como um sujeito livre e independente,

pois, ao tomar as rédeas, ela estaria cumprindo sua função de se posicionar como dona do seu destino.

A narradora, caminhando para o final do conto, descreve uma imagem interessante de sua relação com Mingo. Vejamos:

A vaga imagem incompleta de Max, do velho, restituía-me a trêmula lembrança de verdes olhos mareados, um cravo vermelho, a mão estendida para a dama de amarelo que rigidamente teatral se deixava enredar como uma boneca. Entrelaçados, seus corpos se cruzaram com precisão cronométrica: uma parada, duas piruetas, e prosseguiram tragicamente sincronizados repisando por sobre seus passos paralelos que confluíam na figura sincopada, elaborada geometria de saltos, pernas, coxas febris, que jamais se tocavam sob pena de sair do compasso, estilhaçar a rosácea, porque o tango é o labirinto da música aprisionada em paredes mordentes de suspiros [...] (Denser, 2008, p. 90).

Nesse trecho é utilizada a imagem do tango como uma metáfora para as relações de gênero. A dança, com seus movimentos precisos, representa uma interação coreografada dos corpos, na qual cada parceiro desempenha seu papel de forma coordenada, sem se desviar do compasso. O tango, aqui, pode ser lido como uma “música aprisionada”, simbolizando como as relações entre os sexos são rigidamente estruturadas por normas sociais e culturais, tal como descrito na “tecnologia do gênero” de Lauretis (1987).

A “precisão cronométrica” e a “figura sincopada” do tango refletem as expectativas rigidamente impostas sobre os corpos masculino e feminino. A dança, enquanto uma performance social, é uma analogia para a maneira como o gênero também é performado, com regras e limites que, se transgredidos, podem resultar em caos ou desordem. A ideia de que as coxas “jamais se tocavam sob pena de sair do compasso” sugere que o menor desvio das normas de gênero pode resultar no “estilhaçar” das estruturas que sustentam essas performances.

Desse modo, o tango se torna uma metáfora visual da performance de gênero. As complexas e rígidas regras da dança simbolizam o modo como os corpos são disciplinados dentro de uma ordem social, a qual reflete a visão de Lauretis de que os papéis de gênero aprisionam os indivíduos em comportamentos predeterminados, em que qualquer tentativa de subversão ou libertação pode resultar em caos (a “rosácea estilhaçada”).

Cega pelas lágrimas, puxei Mingo. Resistiu, não sei dançar isso. Insisti: não importa, ninguém sabe. Nauseada, atravessei a pista fugindo interminavelmente da sombra em meu encaço, interminavelmente perseguindo aquele que estaria me esperando lá fora, no carro, na porta dessa noite amarga: *Vamos, Júlia/ É cedo, papai/ Venha te deixo guiar / Por que não me tenta com uma banana?/ Você não gosta de banana / Falei*

em sentido figurado, e não vou... / Bem, então pick-me-up, não leu Fitzgerald? / li Suave é a Noite / Acha suave essa espécie de sopa de ervilha que temos diante do painel? Estaríamos melhor dentro do livro / Mas não estamos / É, não estamos / Ok., pulei pedaços / Pena... / Não entendi o que você disse / Sabe como os americanos são sensíveis para nomes / É que não faz sentido / Então eu explico, página 257, aqui está, pick-me-up, significa leve-me com você, uma bebida. (Denser, 2003, p. 91, itálico no original).

Nesse momento da narrativa, em meio às vagas imagens de Max, o “velho” (pai), Júlia vivencia uma experiência que ecoa diretamente a obra **Suave e a Noite**, de F. Scott Fitzgerald, na qual a relação incestuosa entre Nicole e seu pai resulta em severos problemas psíquicos para a personagem. Aqui, Denser estabelece um paralelo intertextual revelador: assim como na obra de Fitzgerald, a figura paterna supostamente protetora revela-se predatória, buscando satisfação sexual sob o disfarce do cuidado familiar.

Essa representação desmascara a hipocrisia inerente ao discurso patriarcal, expondo como a retórica da proteção masculina frequentemente oculta mecanismos de dominação e exploração. O “pai protetor” emerge, na verdade, como uma construção ideológica que legitima o acesso sexual ao corpo feminino, mesmo quando este pertence à própria filha. Assim, a aparente solicitude paternal revela-se mera fachada para o exercício do poder patriarcal em sua forma mais perversa.

O que se evidencia é a redução do corpo feminino a objeto de prazer, independentemente dos laços familiares que deveriam assegurar proteção e respeito. Mesmo a condição filial não protege Júlia da objetificação sexual, confirmando como as estruturas patriarcais subjugam sistematicamente as mulheres, transformando-as em propriedades masculinas disponíveis para satisfação do desejo, não importando o grau de parentesco ou a violação ética que isso representa.

Para o final é reservado um fim trágico; conforme mencionado pela narradora, “catástrofes sempre foram especialidade feminina, não!” (Denser, 2008, p. 79-80). Ela narra o desfecho:

Entrei no carro e dei a partida. Senti o motor rugir e rugir e depois o estrondo rugoso e metálico. Continuei acelerando furiosamente sem perceber por que não se movia. Então levantei a cabeça e vi Mingo sob os faróis: olhos arregalados, boca retorcida, braços abertos sobre o capô, o corpo esmagado entre o porsche e a sombra negra do poste. (Denser, 2008, p. 91).

Esse é o fim trágico da narrativa, em que a morte de Mingo se dá de forma brutal e inesperada. O carro, um símbolo de poder, status e controle, aqui se transforma em uma arma letal. Essa cena final pode ser lida como uma materialização da “catástrofe feminina” mencionada anteriormente, na qual Júlia, por meio de uma ação não intencional, provoca um desfecho trágico. A narração em primeira pessoa nos faz ver o evento através dos olhos de

Júlia, ampliando a dimensão subjetiva da cena, em que a violência emerge não como um ato premeditado, mas como acidente sob o efeito do álcool.

O carro opera como metáfora do poder patriarcal que, nas mãos de Júlia, inverte-se em instrumento de resistência violenta. A morte de Mingo, que se sobrepõe psiquicamente à figura paterna durante o acidente, configura-se como crítica às estruturas de gênero hierarquizadas que permeiam a sociedade.

Ao assumir o controle do Porsche — símbolo fálico por excelência —, Júlia subverte temporariamente as relações de poder estabelecidas. O esmagamento do corpo masculino entre veículo e poste materializa simbolicamente a destruição das estruturas opressivas que a vitimizaram. Tal representação sugere que, quando as relações se baseiam em desigualdades sistemáticas, a violência emerge como consequência inevitável.

Diferentemente das outras narradoras de Márcia Denser, que resistem primordialmente através do discurso, Júlia efetiva sua vingança mediante ação direta e letal. Essa especificidade a distingue das outras personagens Diana e Madalena, posicionando-a como personagem que transcende a resistência verbal para materializar a destruição física dos opressores.

Portanto, Júlia Zimmel representa uma “evolução” na resistência feminina das personagens criadas por Márcia Denser, pois sua trajetória sugere uma radicalização nas estratégias de resistência feminina. Enquanto Diana Marini articula sua resistência através do discurso e da fragmentação narrativa, e Madalena utiliza a ironia intelectual e as referências eruditas como escudo contra a vulgaridade masculina, Júlia transcende o território puramente discursivo para materializar a vingança por meio da ação direta. A morte do personagem Mingo sob o Porsche representa não apenas um ato individual de retaliação, mas uma evolução na resposta feminina à opressão patriarcal. Essa progressão — do discurso à ironia, da ironia à vingança física — pode ser interpretada como reflexo de uma consciência feminina que, ao longo de mais de duas décadas, amadureceu suas estratégias de enfrentamento, passando da resistência passiva à ação efetiva. Júlia corporifica, assim, uma geração de corpos de mulheres que não se contenta mais com a mera sobrevivência ou com a crítica intelectual, exigindo uma resposta à violência sofrida.

A objetificação do corpo feminino permanece como eixo central das violências retratadas: seja Diana sendo penetrada pela “monstruosa ejaculação masculina”, Madalena enfrentando as investidas sexuais disfarçadas de erudição, ou Júlia lidando com a figura paterna incestuosa, todas as narradoras experimentam a redução de seus corpos a instrumentos de prazer masculino. A família, tradicionalmente concebida como espaço de proteção, mantém-se como

território de violência simbólica e física, onde figuras paternas exercem dominação sexual sobre filhas ou figuras femininas vulneráveis. Igualmente constante é a utilização da cultura erudita como máscara para a dominação: os personagens masculinos de Márcia Denser frequentemente empregam referências literárias, conhecimento artístico ou superioridade intelectual como ferramentas de sedução e controle. Essa persistência nas formas de opressão sugere que, independentemente das conquistas legais e sociais, as estruturas profundas do patriarcado permanecem operantes, exigindo das mulheres estratégias cada vez mais sofisticadas de resistência e enfrentamento.

Portanto, ao refletirmos sobre a teoria de Lauretis, presente na narrativa de Denser, podemos notar como as escolhas narrativas e a construção das personagens refletem uma crítica às normas de gênero que organizam as relações sociais. Júlia, como narradora, recusa-se a simplesmente reproduzir as dinâmicas de poder que aprisionam homens e mulheres em papéis pré-estabelecidos, questionando as formas de submissão e controle que se repetem nas interações sociais. Assim, esse conto critica os mecanismos que moldam e reforçam as relações de gênero, apontando para a necessidade de uma ruptura com esses padrões normativos.

Desse modo, a representação literária que as narradoras de Márcia Denser destacam é a da mulher que luta para se libertar dos preconceitos sociais. As narradoras adotam a ironia em seu discurso, narrando suas experiências com os homens que encontram e suas aventuras noturnas. Dessa forma, a representação literária da mulher, criada por uma escritora mulher, discursivamente, narra a busca por libertar-se dos preconceitos sociais, utilizando a ironia para contar suas experiências e aventuras noturnas. As personagens-narradoras representadas nas narrativas de Márcia Denser realizam seus próprios desejos, direcionando seus movimentos, mesmo que estes sejam contrários aos padrões sociais convencionais. Assim, a vivência plena do desejo e da sexualidade feminina pelas narradoras representa, discursivamente, o fato de que as mulheres (o feminino) também são sujeitos sexuais, sugerindo a reavaliação e o confronto do discurso patriarcal sobre o corpo feminino. Dessa forma, as narradoras de Márcia Denser são “sujeitos femininos” que buscam a plenitude de seus corpos e sua independência, conforme destaca Nelly Novaes Coelho:

[...] a paulistana Márcia Denser pertence à onda da contracultura, da vulgaridade como agressão, da sátira demolidora de mitos, do erotismo transformado em produto de consumo, da “droga” transformada em indústria do crime, da violência da linguagem e de outras violências... É nessa pauta que os seus textos revelam o seu real valor, como elemento integrante da luta que a Mulher vem mantendo para se libertar dos preconceitos seculares (ou milenares?) que a vêm subjugando. (Coelho,

2002, p. 397).

Portanto, consideramos uma das principais características das narradoras dos contos de Márcia Denser o caráter transgressor e o desejo de vivenciar a liberdade do corpo feminino e seus prazeres. O que importa para nós, nesta pesquisa, é o papel do foco narrativo na construção dessas narradoras, em que a voz narrativa se empenha em explorar as particularidades mais íntimas e os conflitos femininos de forma consciente e reflexiva, confrontando os discursos da estrutura patriarcal. A partir da perspectiva de gênero, a narradora-personagem aborda as questões que cercam o corpo feminino. Dessa forma, a literatura pode ser um espaço de resistência e emancipação, onde narradoras personagens desafiam e reconstróem as normas sociais e culturais sobre o corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo central investigar a representação do corpo feminino na contística de Márcia Denser, examinando a construção das narradoras e os modos como a corporalidade se manifesta na linguagem ficcional da autora. Analisamos os contos "Relatório Final" e "Gladiador", presentes na coletânea **Diana Caçadora**, além de "Latin Over" e "Luz Vermelha", que integram **Tango Fantasma**, e, por fim, "O último Tango em Jacobina", da obra **Toda Prosa II: contos escolhidos**. Por meio das respectivas narradoras: Madalena, Diana e Júlia, recortes selecionados dessas narrativas nos possibilitaram perceber as diferentes nuances da experiência corpórea no discurso da autora.

Sob essa perspectiva, emerge uma nova performance identitária em que as narradoras-personagens buscam ser vistas e reconhecidas de maneira autônoma e independente. Tal olhar nos permite identificar o desejo discursivo de emancipação, que explora tanto a liberdade sexual quanto a autonomia sobre as escolhas individuais.

Foi fundamental, portanto, discutir as relações de poder que disciplinam os sujeitos, especialmente as mulheres, por meio de discursos e instituições, bem como as questões de gênero que influenciam sua percepção e representação.

Compreendemos, assim, que a corporalidade humana, particularmente no contexto ocidental, está intrinsecamente relacionada aos aspectos culturais e religiosos da sociedade em que se insere, refletindo as normas e valores de cada comunidade. Ao explorar essa trajetória histórica, observa-se um percurso marcado por controle e crenças limitantes construídas coletivamente.

A dimensão corporal da mulher não escapa a essa lógica: carrega um significado histórico de dominação moldado por padrões patriarcais. Ainda hoje, constitui uma construção ideológica pautada por tradições, embora exista uma busca crescente por espaço de fala e protagonismo. Há um anseio por emancipação diante do histórico de opressões sofridas em uma estrutura hierárquica de gênero.

Na tradição ocidental, o corpo feminino, por séculos, foi associado ao pecado e à fragilidade, fortemente influenciado pelas doutrinas religiosas que o controlavam e reprimiam. Como aponta Foucault (1975), o corpo é um símbolo de poder, em que as relações de dominação e resistência se manifestam. Para as mulheres, essa dominação se revela tanto nas estruturas institucionais quanto nos padrões morais que determinam o comportamento considerado aceitável. A corporalidade feminina configura-se como uma construção social que ecoa e sustenta as desigualdades de gênero, especialmente diante do anseio de emancipação das narradoras e da escrita de Márcia Denser. Em diversas circunstâncias, observa-se que seus corpos são tratados

como objetos de prazer e controle, evidenciando a tensão entre autonomia e dominação.

Essa busca por protagonismo das narradoras representa não apenas a reivindicação discursiva de controle sobre o próprio corpo, mas também a construção de novas narrativas, nas quais a mulher se torna sujeito de direitos e desejos, rompendo com o ciclo histórico de opressões. Apesar da busca por emancipação e protagonismo, os corpos de Madalena, Diana e Júlia, continuam reivindicando sua autonomia em oposição aos discursos tradicionais que as objetificam, uma vez que sua forma de poder é a palavra.

Assim, a linguagem é a ferramenta para desconstrução dos discursos que relacionam o corpo feminino ao silêncio e à submissão na escrita literária das mulheres. Com isso, o corpo feminino tem uma influência social e política em que as narrativas de opressão e emancipação estão em constante disputa. Nessa busca por liberdade, são questionados alguns comportamentos, bem como o próprio significado de ser mulher em um discurso que ainda mantém vínculos diretos com o patriarcado.

Na literatura, o feminino era idealizado a partir dos moldes sociais estabelecidos, em grande parte, pela escrita e pelo olhar de homens brancos e burgueses. Esses autores construíam uma imagem de um corpo frágil, meigo, puro e belo, destinado tanto ao prazer masculino quanto à função social de gerar filhos.

Com o passar das décadas, essa visão do corpo feminino foi se transformando, e o feminino passou a ser escrito sob o olhar das próprias mulheres escritoras, que colocam no centro da narrativa narradoras protagonistas, que antes eram marginalizadas e relegadas a papéis secundários.

Nessa perspectiva, a escrita narrativa de Márcia Denser aborda discussões sobre o feminino e o sexo por meio de suas narradoras, que buscam uma maneira de se colocar em uma posição de poder sobre sua própria vida, mas, sobretudo, questionam em seu discurso as relações de poder sobre as mulheres constituídas socialmente.

Assim, realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre a escritora para apresentá-la ao leitor e, em seguida, uma leitura teórica e a conceituação sobre o corpo feminino, que serviu de ponto de partida para a abordagem da pesquisa e, conseqüentemente, a análise da obra. Foi feita também uma análise dos contos, utilizando os métodos de averiguação de análise descritiva e interpretativa, de acordo com as obras teóricas mencionadas ao longo do desenvolvimento do trabalho.

Na narrativa de Márcia Denser, a corporalidade feminina é apresentada de maneira reflexiva e subversiva, ultrapassando as restrições biológicas e naturalistas às quais foi historicamente submetida. Essa constatação emergiu da análise de *“Relatório final”*, em que a narradora Diana Marini relata ter sofrido um estupro. A protagonista questiona o silenciamento

diante da opressão e violência sofridas, denunciando como seu discurso é constantemente desprestigiado e desconsiderado por uma estrutura de dominação simbólica.

Esse corpo manifesta-se de forma fragmentada e descrito parcialmente. Tal estratégia opera como mecanismo que evidencia a opressão, mas também revela a potência corporal como espaço de escrita e resistência. Em “*Relatório final*”, essa fragmentação assume caráter subversivo ao desmontar a lógica da totalidade e desafiar discursos normativos.

A fragmentação lexical constitui não apenas um efeito estilístico, mas um gesto de contestação. Ao nomear explicitamente o corpo, Denser rompe com a tradição literária que relegava a experiência das mulheres à abstração ou idealização. A nomeação direta das partes corporais, vinculada à violência, expõe a dimensão física na linguagem de forma crítica e irônica, recusando-se a servir como mero suporte para discursos patriarcais. Assim, a obra transforma a linguagem em campo de disputa, onde a escrita se torna extensão do próprio ser um corpo que sangra, resiste e inscreve sua própria história.

Nessa perspectiva, a metonímia emerge como estratégia narrativa fundamental para representar a corporalidade. O corpo não surge em sua integralidade, mas através de partes dispersas: cortes, gestos e sensações geram um jogo entre presença e ausência que simultaneamente expõe a violência e recusa a passividade. Termos como pernas e coxas não funcionam como meros detalhes descritivos, mas como fragmentos de uma totalidade despedaçada pela agressão. Essa escolha lexical, historicamente ausente da literatura tradicional, denuncia a objetificação ao apresentar o corpo como conjunto de partes isoladas, reduzidas a objetos de dominação.

A estrutura de relatório potencializa essa subversão ao transformar o relato de violação em documento burocrático, ecoando a frieza institucional com que a sociedade trata a experiência feminina. Contudo, essa tentativa de objetificação se reverte quando a narradora transforma o gesto documental em ato de denúncia e reapropriação corporal.

Consequentemente, Diana representa um corpo discursivo que se inscreve numa perspectiva literária duplamente transgressora: denúncia a violência e desarticula a gramática que historicamente silenciou as mulheres. O corpo fragmentado, longe de significar dissolução, torna-se roteiro para narrar uma subjetividade desafiadora da normatividade. Ao desmontar as imposições sobre a corporalidade feminina e reinscrevê-la insurgentemente na linguagem, a fragmentação se converte em estratégia de resistência e reconstrução identitária.

Analisamos também o conto "Latin Over" para investigar a escrita do/sobre o corpo na obra de Márcia Denser, seguindo o que afirma Hélène Cixous (2022), que, ao escrever a partir da mulher e em direção a ela, enfrentando o desafio de um discurso dominado pelo falo, a mulher

pode se afirmar em um espaço distinto daquele que lhe foi historicamente imposto pelo sistema simbólico de um espaço que não seja o do silêncio.

Essa reflexão evidencia o processo tardio de inserção das autoras no cânone literário, resultado da exclusão social das mulheres da educação formal e dos preconceitos relacionados à sua produção intelectual. Historicamente, o território das letras era masculino, forçando aquelas que se aventuravam na escrita a adotar pseudônimos masculinos para obter reconhecimento. Além disso, perpetuava-se a crença de que elas só conseguiam abordar "assuntos femininos", limitando ainda mais sua legitimidade artística.

Nesse contexto, torna-se fundamental compreender como as escritoras contemporâneas abordam a corporalidade através de suas narradoras e protagonistas. Enquanto, o olhar masculino tradicionalmente idealizava o corpo das mulheres, a beleza, a sensualidade e o encanto as autoras contemporâneas buscam expressar as vicissitudes corporais conhecidas apenas por elas: parto, aborto, menstruação, estupro, prostituição e ausência de prazer sexual. Contrapõe-se, assim, uma perspectiva externa idealizada a uma experiência interna vivida e permeada por afetos e conflitos.

Surgem, assim, possibilidades de escrever sobre a própria perspectiva, desconstruindo a dicotomia cartesiana corpo/alma que historicamente inferiorizou as mulheres. Denser articula as inquietações das diferenças de gênero, questionando e ironizando poeticamente as vivências e os dramas existenciais em meio ao discurso patriarcal. Sua escrita causa desconforto na tradição literária ao debochar do falso moralismo, apresentando corpos que, embora busquem autonomia e liberdade, encontram-se frequentemente em situações de objeto de prazer.

Esse paradoxo revela uma tensão fundamental: suas protagonistas almejam ser reconhecidas como sujeitos livres, mas enfrentam a rejeição social que as conduz, ironicamente, a contextos de objetificação. A escrita de Márcia Denser busca transgredir as barreiras de silenciamento convencionadas à literatura de autoria feminina, demonstrando capacidade criativa que questiona o discurso patriarcal excludente. Suas obras apresentam e representam subjetividades, desejos, sexualidade e violência relacionados à corporalidade, promovendo o anseio de transformação na percepção do que seja a repressão nos corpos de suas narradoras.

Embora suas narradoras expressem como desejam ser reconhecidas, frequentemente se encontram como objetos de prazer masculino. Essa tensão revela uma literatura transgressora, especialmente em **Tango Fantasma** (1976), que, mesmo publicada durante a conjuntura de libertação sexual, ainda enfrentava a influência do conservadorismo tradicional.

Denser desnuda a corporalidade feminina, explorando uma linguagem sensual que nomeia partes do corpo historicamente silenciadas, inclusive abordando o ato sexual sob a perspectiva do prazer das mulheres. Dessa forma, sua produção desconstrói a imagem passiva e submissa,

confrontando expectativas sociais impostas à representação feminina na literatura.

Observamos que Márcia Denser trabalha com a desconstrução das convenções de representação corporal, transformando as mulheres em sujeitos ativos de suas próprias narrativas, ainda que essa subjetividade seja parcialmente moldada pelas normas patriarcais.

Utilizando os conceitos de Laura Mulvey (1983) sobre o prazer visual e o "male gaze", percebemos que, embora a corporalidade feminina continue sendo explorada como objeto de contemplação, Diana Marini, no conto "Gladiador", apresenta uma crítica subversiva ao assumir simultaneamente os papéis de narradora e protagonista de sua experiência. A personagem demonstra consciência tanto da perspectiva que a objetifica quanto do papel que desempenha nesse sistema de poder.

Essa dinâmica entre "observar" e "ser observada" carrega implicações de controle e dominação que permeiam sua narrativa, abrindo espaço para novas formas de representação identitária e questionamento das estruturas vigentes.

A narradora Madalena, no conto "Luz Vermelha", inicia a narrativa com um olhar observador que posteriormente se transforma em fluxo de consciência reflexivo sobre religião e cultura intergeracional, explorando as limitações impostas à corporalidade por convenções e discursos sociais.

Júlia, por sua vez, em "O último Tango em Jacobina", desenvolve uma narrativa introspectiva e subjetiva das aflições de um sujeito na pós-modernidade. Sob o impacto da morte paterna e as lembranças que a assombram, ela reflete sobre a herança recebida e a relação com seu pai. A figura paterna surge como representação da tradição, mas também como fonte de angústias.

Aparentemente livre, Júlia narra a relação efêmera de uma noite com o mecânico do automóvel herdado do genitor, evidenciando as lembranças angustiantes que a atormentam. Inicialmente, expõe a dinâmica hierárquica entre patroa e empregado, mas quando ambos efetivamente transcendem essa barreira social e partem para uma relação mais íntima, o mecânico revela sua natureza dominadora sobre a corporalidade da protagonista.

O mais intrigante é que ela aceita, até certo ponto, essa submissão. Tal tensão revela uma subjetividade que, mesmo na contemporaneidade, permanece atravessada por heranças afetivas e culturais que condicionam sua busca por autonomia, demonstrando como as estruturas de poder se reinventam e se perpetuam nas relações interpessoais.

Essa complexidade das relações de poder nas narrativas contemporâneas nos conduz à reflexão sobre os instrumentos teóricos necessários para compreendê-las adequadamente. Conforme destaca Jaime Ginzburg (2012), o momento atual se apresenta propício para a realização de esforços de sistematização abrangente das teorias relacionadas ao ponto de vista narrativo, bem

como para a discussão do papel do narrador em uma perspectiva interdisciplinar. Ao compreendermos a função narrativa a partir de diversas áreas do conhecimento, como: literatura, filosofia, psicologia e sociologia, surgem novas possibilidades de leitura e análise que enriquecem nossa compreensão das dinâmicas textuais (GINZBURG, 2012, p. 204).

Essa perspectiva interdisciplinar oferece maneiras inovadoras de investigar como as narradoras de Denser constroem seus discursos sobre corporalidade e resistência, permitindo que sejam examinadas sob múltiplas lentes teóricas que ampliam nossa percepção das estratégias narrativas empregadas.

Esta pesquisa, portanto, não se encerra aqui, mas abre caminhos para novas interpretações sobre o tema, permitindo desdobramentos que possam aprofundar a compreensão das relações entre corpo, autonomia e os discursos que as atravessam. A análise realizada sugere possibilidades para futuras investigações que ampliem o debate acerca das dinâmicas de controle e resistência inscritas nas representações da corporalidade feminina.

Consideramos que o processo investigativo desta tese provocou reflexões fundamentais sobre a importância da autonomia corporal e das escolhas individuais. A discussão deve expandir-se, despertando a conscientização acerca dos discursos controladores impostos sobre a experiência feminina e contribuindo para a construção de narrativas mais emancipatórias.

REFERÊNCIAS

ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 95-117, jan./abr. 2012. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2012000100006>.

BASTOS, Marta Maria. **O corpo estranho**: paródia e transgressão do feminino em O efeito Urano, de Fernanda Young. 2020. 124 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: a experiência vivida. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BECHARA, Evanildo. **Dicionário de Língua Portuguesa Evanildo Bechara**. Porto Alegre: Nova Fronteira, 2011.

BITTENCOURT, Gilda N. da Silva. **O ato de narrar e as teorias do ponto de vista**. Revista Cerrados, Brasília, v. 8, n. 9, p. 107-124, 1999. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1001>. Acesso em: 9 abr. 2024.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher**: nova psicologia das mulheres. Tradução: Maria Lydia Remédio. São Paulo: Paulus, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BRANDÃO, Isabel. Arquétipos femininos em *The Rainbow* e *Women in love*, de D. H. Lawrence. In: FUNCK, Suzana Borneó (org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: [s.n.], 1994.

BRETON, David Le. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2010.

BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). **Gênero, cultura visual e performance**: antologia crítica. Portugal: Edições Húmus, 2011. p. 69-87.

BUTLER, Judith. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **A escrita dissimulada**: um estudo de Helena, Dom Casmurro e Esaú e Jacó, de Machado de Assis. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2020.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **Corpos que querem poder**. Redisco, Vitória da Conquista, v. 2, n. 2, p. 7-16, 2013.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. **Monta-se uma mulher**. Cadernos Cespuc de Pesquisa. Belo Horizonte, n. 16, p. 164-172, set. 2007.

CAMARGO, Fábio Figueiredo. O único roteiro é o corpo. In: GUIDA, Angela;

MARQUENTI, Flávia Regina; MONTEIRO, Rebeca (org.). **Identidade e escritura: ensaios sobre romances dos séculos XX e XXI**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014. p. 154-179.

CANUTO, Roberta. **O Bandido da Luz Vermelha**: por um cinema sem limite. 2006. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CARPEGGIANO, Schneider. **Por qual São Paulo caça Márcia Denser?** Revista Literária Pernambuco, 2016. Disponível em: <http://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/capa/1724-por-qual-sp-a%C3%A7a-M%C3%A1rcia-denser.html>. Acesso em: ago. 2024.

CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil contemporâneo. **Língua e Literatura**, v. 16, n. 19, p. 91-101, 1991. <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1991.116009>.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras**. São Paulo: Escrituras, 2002.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura e mulher**. São Paulo: Moderna, 1991.

COMISSÁRIO, Ana Paula Pereira. **Uma leitura sobre o corpo feminino em A via Crucis do corpo de Clarice Lispector**. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

DENSER, Márcia. **Diana Caçadora; Tango Fantasma**: duas prosas reunidas. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

DENSER, Márcia. **O humanismo fora-da-lei de Márcia Denser**. Entrevista concedida ao Portal Literatura, 2008. Disponível em: <http://www.literal.com.br/acervo-doportal/o-humanismo-fora-da-lei-de-M%C3%A1rcia-denser-1409>. Acesso em: 9 mar. 2013.

DENSER, Márcia. **Toda Prosa II**: obra escolhida. Rio de Janeiro: Record, 2008.

DUARTE, Constância Lima. **Literatura feminina e crítica literária**. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 2., 1987, Rio de Janeiro. Anais [...]. Rio de Janeiro: ANPOLL, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2013.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182>.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas: Quaderni di**

letterature iberiche e iberoamericane, v. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>. Acesso em: 9 abr. 2024. <https://doi.org/10.13130/2240-5437/2790>.

GOELLNER, Silvana Vilodre. A produção cultural do corpo. In: LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre (org.). **Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 14, p. 45-86, 2000. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635340>. Acesso em: 9 abr.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 1997.

MATOS, A. A. de; LOPES, M. de F. **Corpo e gênero: uma análise da revista TRIP para mulher**. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 61-76, jan. 2008. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2008000100005>.

MULVEY, L. **Prazer visual e cinema narrativo**. In: Xavier I, organizador. A experiência docinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrasilme; 1983.

MURARO, Rose Marie. **Sexualidade da mulher Brasil: corpo e classe social no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1983.

NOBREGA, Débora Deyse Laurindo. **A educação do corpo moderno: subjetividade e práticas da higiene corporal feminina entre os anos 1940-1950**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Centro de Educação, [Universidade], Paraíba, 2019.

NOVAES, Joana Vilhena de. **O intolerável peso da feiura: sobre as mulheres e seus corpos**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2019.

PRIORE, Mary Del. Dossiê: a história do corpo. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 3, p. 9-26, jan./dez. 1995. <https://doi.org/10.1590/S0101-47141995000100002>.

PRIORE, Mary Del. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2011.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Políticas do corpo: elementos para uma história das práticas corporais**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 15-44, jul./dez. 2000.

SANT'ANNA, Mônica. **A escrita feminina e as suas implicações: a recorrência ao corpo como signo de identidade**. REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, v. 2, n.

2, 2006.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVA, Daiane Alves da. **A ficção erótica de Márcia Denser: afirmação identitária da mulher em Diana Caçadora**. 2014. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão, Catalão, 2014.

SOUZA, Catherine Santana. **Corpo silenciado: solidão e abandono no conto "A morte da velha", de Júlia Lopes de Almeida**. Fólio – Revista de Letras, Vitória da Conquista, v. 13, n. 2, jul. 2021. <https://doi.org/10.22481/folio.v13i2.9800>.

SUSSEKIND, Flora. **Papéis de gênero, espaços da ficção**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

XAVIER, Elódia. **A literatura brasileira contemporânea e o feminino**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

XAVIER, Elódia. **Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória**. Leitura, Maceió, n. 18, p. 87-103, 2º sem. 1996. <https://doi.org/10.28998/0103-6858.1996v2n18p87-95>.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse! O corpo no imaginário feminino**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

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