

FERNANDA PINA DOS REIS FACCIN

**RITOS DE PASSAGEM CONTEMPORÂNEOS EM
MARINA COLASANTI: PASSAGENS E RESSURGÊNCIAS**

**UBERLÂNDIA – MG
2013**

FERNANDA PINA DOS REIS FACCIN

**RITOS DE PASSAGEM CONTEMPORÂNEOS EM
MARINA COLASANTI: PASSAGENS E RESSURGÊNCIAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

**UBERLÂNDIA – MG
2013**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F137r
2013 Faccin, Fernanda Pina dos Reis, 1982-
Ritos de passagem contemporâneos em Marina Colasanti: passagens e
ressurgências / Fernanda Pina dos Reis Faccin. -- 2013.
113 p.: il.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses.
3. Colasanti, Marina, 1937- - Crítica e interpretação - Teses. I. Ribeiro,
Ivan Marcos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

FERNANDA PINA DOS REIS FACCIN

**RITOS DE PASSAGEM CONTEMPORÂNEOS EM MARINA
COLASANTI: PASSAGENS E RESSURGÊNCIAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração: Teoria Literária, Linha de Pesquisa 1: Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da literatura.

Uberlândia 23 de agosto de 2013.

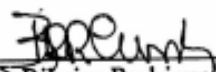
Banca Examinadora:



Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro (UFU) (Presidente)



Profa. Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo (UFTM)



Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (UFU)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a Osmar Faccin Junior

À memória de Junior

Aos meus pais e aos meus irmãos

E a Shiva que acaba de chegar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Marina Colasanti, grande escritora que me proporcionou momentos prazerosos com sua leitura e também por sua entrevista concedida no evento “Sempre um Papo”;

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, por sua paciência, apoio e orientação que me guiaram durante o mestrado e que me acompanharão por toda minha vida acadêmica;

À Prof.^a Dr.^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, minha professora orientadora de iniciação científica por ter me apresentado Marina Colasanti em texto e em pessoa, e por suas excelentes sugestões em minha qualificação de Mestrado. Agradeço também por sua segunda leitura do meu trabalho ao participar como uma das avaliadoras da minha banca de defesa, muito me alegrando com suas considerações;

Ao Prof. Dr. João Carlos Biela por suas considerações pontuais e esclarecedoras em minha qualificação de Mestrado;

À Prof.^a Dr.^a Luciana Moura Colucci de Camargo da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) pelo carinho com que analisou meu trabalho e por suas observações importantes sugerindo outras possibilidades de abordagens, que foram devidamente acatadas pela pertinência ao bom crescimento do trabalho;

Agradeço também aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária, pelos conhecimentos e trocas acadêmicas ao longo desse período;

À Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Teoria Literária, Prof.^a Dr.^a Elaine Cristina Cintra, por sua ética e generosidade;

À Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil por confiar e encorajar seus alunos incansavelmente;

Agradeço também aos secretários do Programa de Mestrado, Renato e Maiza que sempre estiveram prontos a nos auxiliar da melhor forma possível;

As novas e importantes amizades que me acolheram em Uberlândia: Dona Maria Soares de Brito e Cintia Ribeiro;

E finalmente aos meus colegas pelas trocas acadêmicas que tanto enriqueceram meu amadurecimento como pesquisadora.

RESUMO

Para a presente dissertação selecionaram-se quatro contos do livro *O leopardo é um animal delicado*, de Marina Colasanti: “Menina de vermelho a caminho da Lua”; “O leopardo é um animal delicado”; “As regras do jogo” e “Sem que seja de joelhos”. Os contos elencados apresentam, em suas narrativas, ritos de passagem que se encontram em contextos distintos, embora compartilhem da mesma dinâmica metamórfica, caracterizada pelas passagens, pois há uma correspondência entre as diversas modalidades de passagem: das trevas à luz (sol), da preexistência de uma raça humana à manifestação (antepassado mítico), da Vida à Morte e à nova existência *post mortem* (a alma). Em “Menina de vermelho a caminho da Lua” o rito de passagem, apresenta a transição da infância para a puberdade; neste conto, a personagem protagonista submete-se ao conceito “corpo-casa-cosmos”, assim como os demais protagonistas dos outros contos, que estabelecem uma relação corpórea com os rituais a que são submetidos (ou aos que se submetem). Em “O leopardo é um animal delicado”, a protagonista se envolve em um rito que dispõe dos sentidos; em “As regras do jogo”, o rito presente limita-se à sensação tátil e olfativa; e em “Sem que seja de joelhos”, a representatividade ritualística ocorre por meio de algumas reverências que submetem o corpo da personagem a insurgências seguidas. Os contos elencados apresentam personagens que se encontram em situações transitórias, de rompimento e que os levam a uma modificação existencial significativa. Na verdade, o rito de passagem apresenta esse caráter iniciático, ou seja, o indivíduo, uma vez submetido a determinado ritual, morre para aquela existência anterior, vindo a “ressuscitar” ou a renascer, apresentando-se como novo ser. Os ritos referendam sua função iniciática, transitória e de renascimento mesmo que por meios distintos, além de sua perene relação com a Humanidade, estabelecendo uma ligação que, por vezes, pode ser via consciência, mas que, talvez, na mesma proporção, possa se dar pelo inconsciente. Portanto, nossa proposta será averiguar as representações dos ritos em uma narrativa contemporânea e feminina, com auxílio de teóricos da contemporaneidade como Giorgio Agamben e de gênero, como Judith Butler, dentre outros.

Palavras-chave: Contemporaneidade. Escrita feminina. Mito. Ressurgência. Marina Colasanti.

RESUMEN

Para esta disertación se han seleccionado cuatro historias del libro "*O leopardo é um animal delicado*" (El leopardo es un animal delicado) de Marina Colasanti: "*Menina de vermelho a caminho da lua*" (Niña de rojo caminho a la Luna), "*O leopardo é um animal delicado*" (El leopardo es un animal delicado), "*As regras do jogo*" (Las reglas del juego) y "*Sem que seja de joelhos*" (Sin que sea de rodillas). Estos cuentos presentan, en sus narrativas, ritos de pasaje que se encuentran en contextos distintos, aunque compartan de la misma dinámica metafórica, caracterizada por los pasajes, pues hay una correspondencia entre las diversas modalidades de pasaje: de las tinieblas a la luz (sol), de la preexistencia de una raza humana a la manifestación (antepasado mítico), de la Vida a la Muerte y a la nueva existencia *post mortem* (el alma). En "*Menina de vermelho a caminho da Lua*", el rito de pasaje presenta la transición de la niñez a la pubertad; en este cuento, el personaje protagonista se somete al concepto "cuerpo-casa-cosmos", así como los demás protagonistas de los otros cuentos, que establecen una relación corporea con los rituales a los que se someten. En "*O leopardo é um animal delicado*", la protagonista se envuelve en un rito en el que se dispone de los sentidos; en "*As regras do jogo*", el rito presente se limita a la sensación táctil y olfativa; y en "*Sem que seja de joelhos*" la representatividad ritualística ocurre por medio de algunas reverencias que someten el cuerpo del personaje a insurrecciones seguidas. Estos cuentos presentan personajes que se encuentran en situaciones transitorias, de rompimiento y que los llevan a una modificación existencial significativa. En verdad, el rito de pasaje presenta este carácter iniciático, o sea, el individuo, una vez sometido a determinado ritual, se muere para aquella existencia anterior, viniendo a "resucitar" o a renacer, presentándose como un nuevo ser. Los ritos refrendan su función iniciática, transitoria y de renacimiento aunque por medios distintos, además de su perenne relación con la Humanidad, estableciendo una ligación que, a veces puede ser vía conciencia, pero que, tal vez en la misma proporción, pueda darse por el inconsciente al inconsciente. Por lo tanto, nuestra propuesta será averiguar las representaciones de ritos en una narrativa contemporánea y femenina, con el auxilio de teóricos de la contemporaneidad como Agamben y de género, como Judith Butler, entre otros.

Palabras clave: Contemporaneidad. Escrita femenina. Mito. Resurgencia. Marina Colasanti.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I	16
A INTEMPESTIVIDADE DO MITO	16
1.1. Considerações a respeito de uma teoria do conto.....	27
CAPÍTULO II.....	33
A PRESENÇA DO MITO NOS CONTOS DE MARINA COLASANTI: A NINFA, A MULHER VIRIL, O ANDRÓGINO E O LABIRINTO	33
2.1. (Re)Configurações simbólicas em Marina Colasanti: o Vermelho, a Lua e o Leopardo.....	35
2.2. A onda mnêmica na figura da ninfa em “Menina de vermelho a caminho da lua”	39
2.3. A permanência do andrógino em “As regras do jogo”	56
CAPÍTULO III.....	65
O ESPAÇO LABIRÍNTICO NOS CONTOS DE MARINA COLASANTI	65
CONCLUSÃO - MARINA: A DELICADEZA POR TRÁS DO LEOPARDO.....	75
REFERÊNCIAS.....	77
ANEXOS.....	81
ANEXO 1: MENINA DE VERMELHO A CAMINHO DA LUA	81
ANEXO 2: O LEOPARDO É UM ANIMAL DELICADO	88
ANEXO 3: AS REGRAS DO JOGO	94
ANEXO 4: SEM QUE SEJA DE JOELHOS.....	101
ANEXO 5: ENTREVISTA COM MARINA COLASANTI.....	106

INTRODUÇÃO

Existe é o homem humano. Travessia(...). João Guimarães Rosa

A autora Marina Colasanti nasceu em Asmara, maior cidade e capital da Eritreia¹, em 26 de setembro de 1937. Mudou-se com a família para a Itália e, durante a Segunda Guerra Mundial, aos 11 anos, em 1948, mudou-se para o Brasil. Talvez essa trajetória geográfica, de mudanças para países distintos, tenha contribuído para a construção de sua sensibilidade estética, caracterizando, assim, em sua escrita, um significativo conteúdo literário universal, além da presença de elementos míticos.

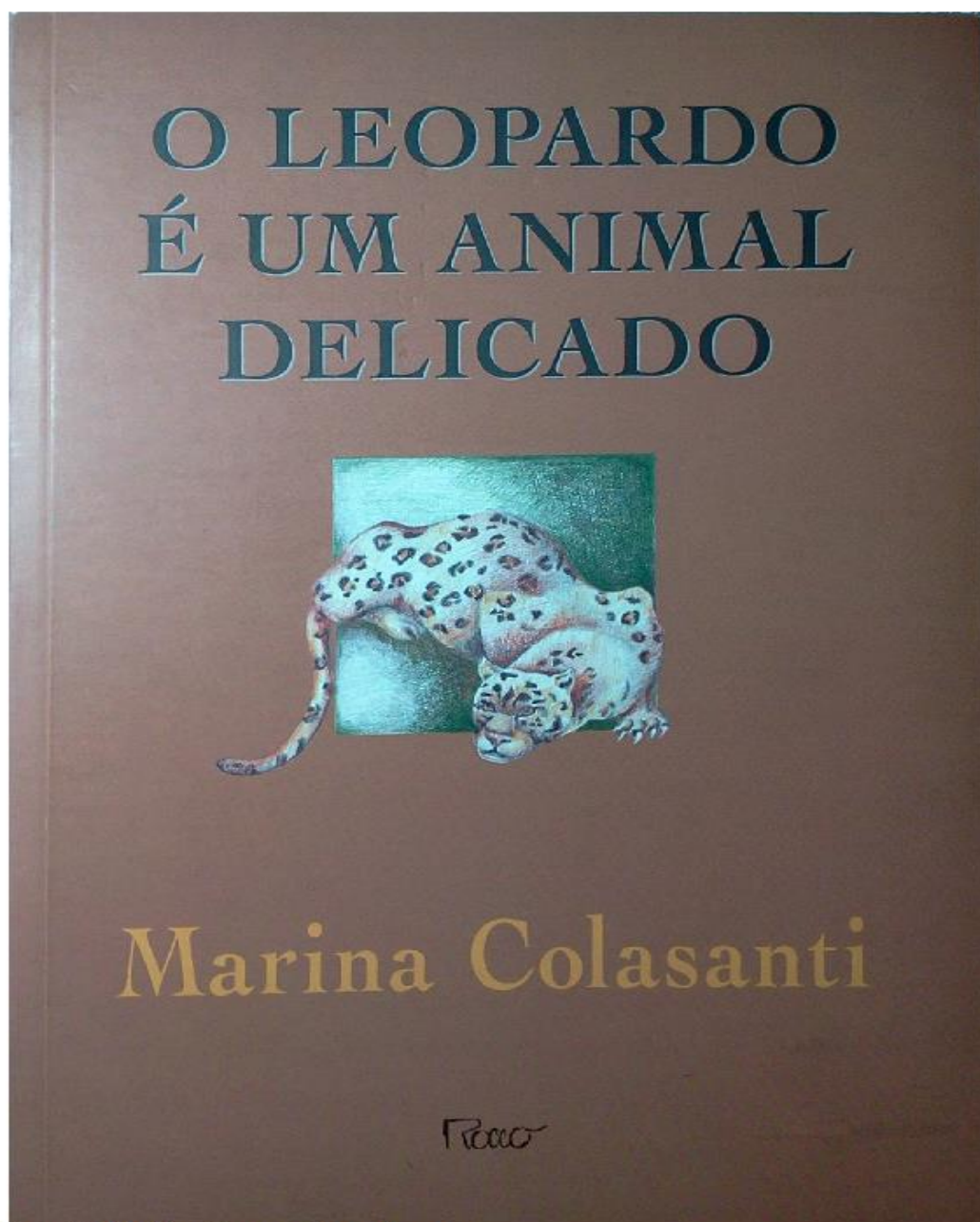


<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/corte-radical/>

Em seus escritos, narrativas curtas e contos, Colasanti (1998) estabelece uma ponte de intemporalidade e universalidade por meio de ritos de passagem, a contemporaneidade do mito.

¹ Hoje Asmara tem cerca de 700 mil habitantes mas era uma aldeia quando foi escolhida para capital da região, então pertencente à Etiópia, na década de 1880. Foi dominada pelos italianos entre 1889 e 1941, pelos britânicos entre 1941 e 1950 e pelos etíopes até 1993.

Assim, via cotidiano, a narrativa dos contos de *O leopardo é um animal delicado* resignifica ritos de passagem no mais corriqueiro dos ambientes ou na mais comum das situações. No entanto, o que faz com que esses ritos venham à tona é a vida humana no seu dia a dia, pois foi a partir da observação do cotidiano que os mitos foram gerados e os ritos fomentados. A existência humana, em toda sua plenitude, sempre foi “pasto fresco” para a origem dos mitos. Por meio de narrativas simbólicas e verdadeiras, os povos as confeccionavam e as proferiam para suprir o desalento dos mistérios para os quais ainda não havia explicação que satisfizesse o homem pré-científico.



De certa maneira, até hoje, é assim, mas de uma forma resignificada, atualizada. Ressurgidas, as explicações que acalentam a humanidade são dadas via mitos e ritos resignificados. Essa ressurgência, quando é identificada, ocorre, por exemplo, por meio de narrativas curtas como em contos de autores como os de Colasanti (1998):

São nos meus contos de fadas que a linguagem, podemos dizer, é mais rica porque no miniconto há um compromisso com a concisão, pois é mais a busca da exatidão. Mas, os contos de fadas, eles até precisam dessa linguagem mais rica, porque eles vivem muito do não dito, do insinuado, do por trás do texto. E isso a gente não pode fazer com uma linguagem “pão pão, queijo queijo” que a linguagem “pão pão, queijo queijo” te diz exatamente tudo, te entrega o sanduíche pronto e o que me interessa é não entregar pronto. (ANEXO 5)²

Colasanti (1998), além de escritora, exerce algumas atividades, tais como o jornalismo, as artes plásticas e a tradução. Mas é como escritora de poemas, ensaios, crônicas e, principalmente, de contos que é mais conhecida. Possui mais de 40 obras publicadas em português, o que se pode afirmar, até a data atual, direcionadas a várias faixas etárias. Além de ter algumas de suas obras traduzidas para o espanhol, *La joven tejedora*, *Un amor sin palabras*, *Un verde brilla en el pozo*, *El laberinto del viento* e para o francês, *Une idée couleur d'Azur*.

Colasanti (1998) declarou, em entrevista na Livraria Cultura, que "Meu tema é a vida, com seus conflitos e indagações. E, quando se trata de ficção, não sou muito afeita a realismo". Quando perguntada sobre o que a levava a ter interesse pelas artes, respondeu:

A leitura. E de novo, a leitura. E infinitamente, a leitura. Não houve um livro revelador, que tenha me conduzido ao caminho que segui. O que me influenciou foi a soma de todos, a maravilhosa diversidade de autores. Sempre li, sempre vi gente lendo ao meu redor, sempre tive livros à minha disposição e, durante um bom tempo, nem pensei que se pudesse viver sem ler. A leitura sempre representou para mim grandíssimo prazer. E, desde o começo, meu prato forte sempre foi literatura. Ao contrário das leituras puramente de 'diversão', que não ultrapassam a superfície, a literatura estabelece com o leitor um diálogo em profundidade, atuando ao mesmo tempo sobre o consciente e o inconsciente. Ela não 'ensina'; leva o leitor a descobrir, ajudando-o a resolver seus próprios questionamentos.³

Conhecida por ser uma escritora de narrativas fortemente ligadas aos simbolismos e elementos mitológicos, a autora estabelece, em seus contos, uma relação

² Entrevista realizada por Prof.^a Dr.^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha e, Fernanda Pina dos Reis Faccin e em 10 de novembro de 2008 com a autora Marina Colasanti na instituição UNIARAXÁ no encontro "Sempre um papo".

³ TRIBUNAL REGIONAL DO TRABALHO DA 24ª REGIÃO, SERVIÇO DE APOIO JUDICIÁRIO, BIBLIOTECA JUIZ VALENTIN CARRION - DICAS DE LEITURA Nº 10/2005 Marina Colasanti, *A Literatura não ensina, leva a descobrir*.

também com a oralidade e a “brevidade”, que fora apregoada por Edgar Allan Poe, valendo-se sim do efeito *Iceberg* de Tchekhov, ambos exímios contistas que, por meio de suas obras, afloravam o íntimo humano em toda sua nudez de sentimentos.

Bem como o mito, o rito também necessita de um percurso a ser seguido já que a ligação direta entre mito e o rito ocorre por meio da reatualização de ambos, justificando, por isso, a análise dos contos elencados:

Através do rito, o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as forças e energias que jorraram nas origens. A ação ritual realiza no imediato uma transcendência vivida. O rito toma, nesse caso, "o sentido de uma ação essencial e primordial através da referência que se estabelece do profano ao sagrado". Em resumo: o rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora. O rito pode ser religioso ou não, sagrado ou profano, porém deve ser sempre respeitado (STIGAR,2010, s/n).

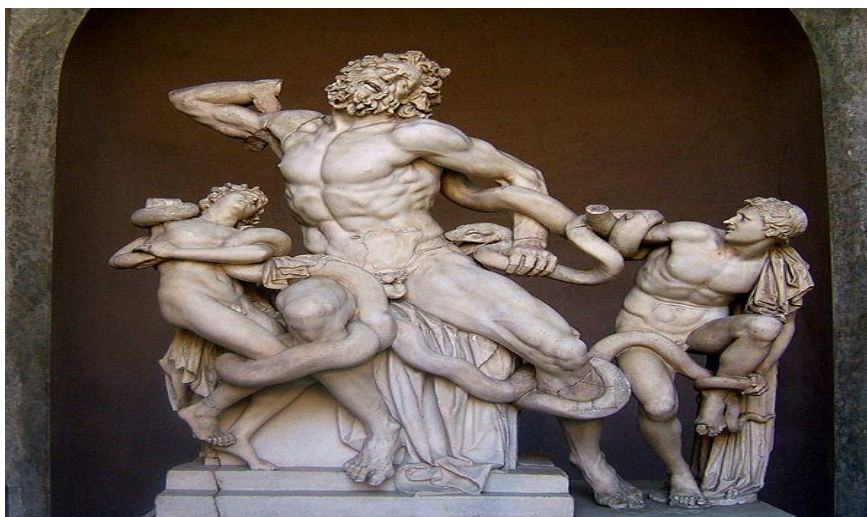
Assim, os contos selecionados para esta dissertação “Menina de vermelho a caminho da Lua”; “O leopardo é um animal delicado”; “As regras do jogo” e “Sem que seja de joelhos”, foram retirados da obra *O leopardo é um animal delicado*, que reúne vinte e cinco narrativas curtas que apresentam características semelhantes, como os ritos de passagem contemporâneos e a reatualização de elementos míticos. Quanto a esses contos em análise, ou seja, o *corpus* do trabalho, pode-se afirmar que há uma explicitação maior em relação às passagens, ou seja, as situações encadeadas, nas narrativas, apresentam, além da estrutura característica do gênero conto, um encadeamento de ações que remetem aos ritos - e que levam a assunção para nova condição das personagens, ou seja, levam o neófito (iniciante), a nova condição de revelação, assunção, assim se dando a ressurgência.

Nos contos, é oportuno esclarecer que se constata a presença do que Piglia (2004, p.89) chama de primeira tese sobre o gênero conto: “[...] um conto sempre conta duas histórias”; assim se definem os contos elencados nesta dissertação. Todos os contos apresentam um relato visível que esconde outro secreto. Dessa maneira, acontecem os ritos de passagem nas histórias de Colasanti (1998). Ao narrar a primeira história, o narrador, desconhecido em três dos quatro contos, apresenta ao leitor a intersecção entre as duas histórias, que varia entre a explícita e a não tão clara. Dessa maneira, os ritos contemporâneos não são sagrados no que tange ao sentido religioso, assim são os profanos; no entanto, são especiais por ascenderem as personagens a outra categoria que ainda elas não conhecem, fazendo-as ressurgirem em nova condição.

Dessa maneira, nossa análise irá ao encontro de teóricos e de suas respectivas linhas de pesquisa, sem nos atermos, no entanto, nesta ou naquela possibilidade de

análise, pois as teorias, aqui utilizadas, não serão excludentes umas das outras, mas funcionarão como auxílio ao propósito maior de analisar quatro contos de Marina Colasanti, autora que apresenta, em suas narrativas, forte presença mítica e um diálogo com a simbólico.

Marina Colasanti tem, como uma de suas marcas narrativas, a forte relação com a mitologia universal. No corpus levantado para esta dissertação, tais elementos míticos são, implícita ou explicitamente, inseridos, ora no nome de uma personagem ora no título de uma narrativa como em “Laocoonte em negra água”, conto também inserido na obra *O leopardo é um animal delicado*. Segundo a mitologia, Laocoonte era filho de Acoetes, irmão de Anquises; aquele era um sacerdote de Apolo, mas, contra a vontade de Apolo, se casou e teve filhos, Antiphantes e Thymbraeus. Quando Laocoonte estava fazendo um sacrifício a Netuno, Apolo enviou duas serpentes de Tênedos, que mataram Antiphantes, Thymbraeus e Laocoonte. Segundo os frígios, isso aconteceu porque Laocoonte havia arremessado sua lança contra o Cavalo de Tróia. A contextualização dessa personagem mítica, no conto de Colasanti (1998), seria a de um pai e seus dois filhos que se viram envoltos na ameaça de uma melusina, mulher metade serpente, que vinha em dias de cheia do rio espreitar o homem e seus filhos. A cena na narrativa do enlace da melusina no pai e nos dois filhos não só lembra a narrativa mítica como também a ontológica imagem da serpente envolvendo o pai e seus filhos materializada na escultura em mármore que data de 40 a. C. nominada o “Grupo de Laocoonte” ou “Laocoonte e seus filhos” que, hoje em dia, está exposta no Museu do Vaticano.



http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Laoco%C3%B6n_and_His_Sons.jpg

Dessa mesma forma, ao se valer da figura do *leopardo* para o título do livro, a autora suscita algumas simbologias universalmente conhecidas como a figura do *leopardo*, símbolo da altivez, e, “[...] nessa qualificação constituindo o emblema tradicional da Inglaterra.” (CHEVALIER; GHEERBRANT 2008, p.544); como animal caçador; cujo uso de sua pele, em alguns rituais, pode “simbolizar o gênio de Set, o deus do mal, o inimigo e o adversário dos homens e dos deuses”; mas também pode simbolizar o feminino por ser “o leopardo um animal lunar”. De tal modo, Colasanti (1998) sempre estabelece um “lusco-fusco” entre o mito e sua ressurgência na narrativa, estabelecendo, com o gênero conto, um discurso correspondente.

Assim, falar de mito é falar de conto³⁴; ambos subvertem as teorias que os definem, exibindo uma viva correlação que (...) torna-se uma narrativa intemporal e pluridimensional, cujas fronteiras ultrapassam os limites claros da racionalidade para situarem-se em sutis espaços da imaginação simbólica (CUNHA, 2009 p.94-95).

O mito precede o rito e, tal como o mito, há também a presença de determinados ritos de passagem, que são recorrentes e ressurgentes na contemporaneidade. Os contos citados aqui apresentam ritos de passagem, caracterizados pela mesma dinâmica metamórfica, e o espaço labiríntico ambientando as narrativas, no entanto, essas narrativas se encontram em contextos distintos.

Em “Menina de vermelho a caminho da Lua”, o rito de passagem presente, segundo Eliade (1992, p.89), “é considerado o rito de passagem por excelência”: o da puberdade, a passagem de uma faixa etária a outra (da infância ou adolescência à juventude). Nesse conto, além do típico rito citado acima, a personagem (protagonista) submete-se ao conceito “Corpo - Casa - Cosmos” para o homem religioso “Sua habitação é um microcosmos, e também seu corpo. [...] Cosmos, casa, corpo humano – apresenta ou pode apresentar uma “abertura” superior que pode possibilitar a passagem para o outro mundo.” (ELIADE, 1992, p.83-84). Assim, o corpo humano representaria as partes de uma casa e esta simbolizaria o cosmos. Do mesmo modo os demais protagonistas dos outros contos, que estabelecem uma relação corpórea com os rituais a que são submetidos (ou a que se submetem). Em “O leopardo é um animal delicado”, a protagonista se envolve em um rito que dispõe dos cinco sentidos; em “As regras do jogo”, o rito presente limita-se à sensação tátil e olfativa; no entanto, a passagem só será efetivada se houver a disposição do corpo; e, “Sem que seja de joelhos”, a representatividade ritualística ocorre através de algumas reverências a que se submete o corpo da personagem a insurgências seguidas, ou seja, o protagonista ao passar portais ou pela porta do labirinto ele se

inclinava e ao retornar sentia-se diferente, como se passasse para uma outra condição. Nas quatro narrativas, há a presença da ressurgência em relação à condição anterior, ou seja, há um rompimento seguido de um (re)nascimento. Assim Eliade (1992, p.12) afirma:

Convém precisar que todos os rituais e simbolismos da “passagem” exprimem uma concepção específica da existência humana: uma vez nascido, o homem ainda não está acabado; deve nascer uma segunda vez, espiritualmente; torna-se homem completo passando de um estado imperfeito, embrionário, a um estado perfeito, de adulto. Numa palavra, pode se dizer que a existência humana chega à plenitude ao longo de uma série de ritos de passagem, em suma, de iniciações sucessivas.

A vida humana é repleta de momentos que levam o homem a ultrapassar etapas, transgredir situações transferindo de nova condição de vida a outra. Esses ritos não necessariamente são sagrados tendo assim um ritual que os fomenta, mas podem ser identificados no cotidiano nas situações mais simples como a de celebração de aniversário, ou mesmo da vida escolar de uma criança em que nela contenha todas as fases: ingresso, provas, adequação com as demais crianças, podendo estender esse exemplo à vida adulta.

Dessa forma, os ritos referendam sua função iniciática, transitória e de renascimento, mesmo que, por meios distintos, além de sua perene relação com a humanidade, estabelecendo uma ligação que, por vezes, pode ser via consciência, mas que, talvez, na mesma proporção, possa se dar pelo inconsciente, isto é, pode-se ou não notar a influência dos mitos na contemporaneidade. Daí reiterar o objetivo do trabalho que é de averiguar a universalidade do mito e as representações dos ritos em uma narrativa contemporânea e feminina.

CAPÍTULO I

A INTEMPESTIVIDADE DO MITO

O contemporâneo é o intempestivo.

Roland Barthes

O mito é o nada que é tudo.

Fernando Pessoa, *Ulisses*.

A definição de *contemporâneo*, não raro, causa certo desconforto acompanhado de um sentimento de ousadia justamente pela atmosfera de indefinição do termo, o qual só encontra um significado cristalizado no dicionário; Houaiss (2002)ⁱ, por exemplo, define *contemporâneo* como: “1. [...] que ou o que viveu ou existiu na mesma época, 2. [...] que ou o que é do tempo atual”. Assim, ao se discorrer sobre o contemporâneo, por vezes, suscita-se a noção mais presente no inconsciente coletivo ou na memória coletiva, conforme as preferências, atrelada ao que há de mais atual, “moderno”, pois a noção transmitida, de algum modo, pelo significante é de que “não há nada mais hodierno” que caracterize o tempo presente do que o contemporâneo. Autores como Agamben (2009), Barthes (2001), Canton (2011) e Coelho (1995) trabalham com o conceito de “contemporaneidade” cada qual contemplando o tema conforme as suas perspectivas teóricas, o que não impede de se estabelecer uma interrelação entre os conceitos, propiciando uma conformidade saudável entre suas abordagens com relação ao questionamento sobre uma definição do contemporâneo e seus respectivos usos.

Sendo assim, esses autores auxiliam o leitor a traçar um sentido adequado de contemporâneo para que se possa estabelecer a relação do mito com a época atual. Sendo o mito uma presença ancestral na atualidade, é por meio da narrativa contemporânea, na obra literária de Marina Colasanti, *O leopardo é um animal delicado*, que se identifica uma presença de elementos míticos e simbólicos que são atualizados, a partir de um movimento de ressurgências, ficando então reconhecidos nos contos elencados para esta análise. É nos contos “Menina de vermelho a caminho da lua”, “O leopardo é um animal delicado”, “As regras do jogo” e em “Sem que seja de joelhos” que a condição humana é abordada em suas vicissitudes por meio de situações cotidianas repletas de elementos míticos que atualizam as relações humanas mais delicadas por meio de uma narrativa literária contemporânea.

Antes, porém, da análise desse aspecto do mito na obra de Colasanti (1998), faz-se necessário traçar considerações sobre a contemporaneidade, em uma tentativa de estabelecer a relação entre o tempo contemporâneo e o mito, pois, segundo Barthes (2001, p.131), “O mito é uma fala” e “naturalmente, não é uma fala qualquer.”, uma vez que o mito é um sistema de comunicação que veicula uma mensagem por meio de uma fala que necessita de condições especiais para que essa linguagem se transforme em mito. Por conseguinte, o mito gera um sentido, culminando assim em um discurso que será, por vezes, repetido conforme a permanência da narrativa mítica durante os tempos. Portanto, o que importa nessa narrativa mítica, e aqui referida genericamente a esse tipo de narrativa, não é o objeto de sua mensagem, mas a maneira como esta mensagem é proferida, sendo essa maneira de transmissão que transformará uma história contingente em eternidade, consolidando assim os inúmeros mitos ancestrais que perduram até hoje na sociedade e mesmo os mitos inerentes à modernidade, conforme elucida Barthes (2001, p.7) “ao sabor da atualidade”.

No entanto, constituir uma relação entre os mitos como narrativas primordiais e a contemporaneidade, requer a consciência prévia de que “não temos experiência direta do mito em si, mas somente de determinados mitos: e estes [...] têm origem obscura, forma proteica e significado ambíguo.” (RUTHVEN, 2010, p.13). Assim, os mitos ressurgem, por meio das narrativas contemporâneas, no tempo presente, sempre em um processo de renovação, atualização, ressurgência, promovendo, ao mesmo tempo, uma reverenciação ao que já foi dito, no caso, a narrativa mítica, e estabelece a conexão entre o “arcaico”, termo utilizado por Agamben (2009), e o tempo do agora.

Pode-se perceber que o termo “moderno”, acima citado, pode tornar-se sinônimo de contemporâneo. Nas artes, no entanto, suas concepções, a de “moderno e “contemporâneo”, apesar de se complementarem, podem apresentar um desacordo ao se verificar a questão temporal. Coelho (1995), mais pontualmente, em suas considerações sobre a contemporaneidade, discorre sobre o contemporâneo em sua relação com o “moderno-pós-moderno”. Ao tratar de termos como moderno e pós-moderno, este autor estabelece que moderno remete ao “novo”, a algo inusitado, mas sendo seu sentido aberto, e não havendo uma definição ou uma descrição sobre o que seja o *moderno*, embora se saiba identificar quando se está diante dele, através de um objeto ou em uma atitude, falta à maioria das pessoas a referência do que seja moderno. Conforme Coelho (1995, p.14) essa ausência de referência se dá “não porque a palavra *moderno* seja vazia mas porque

oca na verdade é nossa referência do que seja moderno, oca é nossa idéia de moderno, oco é o pensamento do moderno.”. Dessa maneira, pode-se atentar para o mito como não sendo o *novo*, *moderno* no sentido do ainda não visto, do totalmente novo, mas sim a partir da sua atualização à medida que seu cerne ressurgir. Assim, pode-se dizer que na medida em que se relaciona uma narrativa atual a um mito ancestral, tem-se uma contemporaneização do que já existe e também a modernização dele, uma vez que esse mito primordial ganha nova roupagem, ele se torna nova narrativa simbólica, não com os fins da primeira, que seriam os de proferir uma visão de mundo adequada a sua época e que representaria uma realidade pré-científica.

Coelho (1995, p. 13 *apud* PAZ s/n) ainda acrescenta a esse discurso que a condição de moderno é um *devir* constante já que sua permanência é fugaz e que

[...] muitos povos e civilizações chamaram-se a si mesmos (*sic*) com o nome de um deus, uma virtude, um destino, uma fraternidade: Islã, judeus, nipônicos, tenochas, árias, etc. Cada um desses nomes é uma espécie de pedra de fundação, um pacto com a permanência. Nosso tempo é o único que escolheu como nome um adjetivo vazio: moderno. Como os tempos modernos estão condenados a deixar de sê-lo, chamar-se assim equivale a não ter nome próprio.

O termo moderno vai além, haja vista que se adotou, no imaginário coletivo, a noção vinculada à contemporaneidade de algo futuro. Ou seja, o contemporâneo é tão atual que passa a transmitir esse teor do porvir, do que ainda não se aconteceu.

Da mesma forma que Coelho (1995), Canton (2011) concorda com o autor ao abordar o termo *moderno* na sua fugacidade e no seu caráter de experimentação que, de fato, fora o que caracterizou o *moderno* como se conhece, ou seja, a partir das vanguardas do começo do século passado. Com relação ao seu caráter de fugacidade, os tempos modernos estão sempre condenados a deixar de sê-lo justamente por sua condição de mudança constante, inerente à modernidade, acentua na sociedade a necessidade que se tem por “novidades”. Dessa forma, o *novo* ou o *moderno* passa a ser uma condição necessária, caracterizando o que Coelho (1995, p.18) denomina de “a consciência neurotizada da modernidade”, isto é, porque a necessidade de se experimentar coisas novas, em várias áreas, caracterizou dessa forma a condição de *moderno*, que seria a busca pelo extraordinário.

Segundo Canton (2011), a ideia de experimentação, isto é, de sempre se buscar o novo nas artes, fez com que a palavra *moderno* caracterizasse algo inusitado, algo atraente e, quem sabe, superior por ser visionário. No entanto, até o novo pode se

tornar gasto, já que a atmosfera de inovação tende a cair no hábito, isto é, se esta for a palavra mais adequada, e não causar mais a expectativa do “ainda não visto”. Assim afirma Canton (2011, p.49) sobre a arte contemporânea e a tradição do novo:

Diferentemente da tradição do novo, que engendrou experiências que tomaram corpo a partir do século XX com as vanguardas, a arte contemporânea que surge na continuidade da era moderna se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte. Nesse campo de forças, artistas contemporâneos buscam um sentido, mas o que finca seus valores e potencializa a arte contemporânea são as inter-relações entre diferentes áreas do conhecimento humano.

Ou seja, o *novo* se tornou uma tradição, ao passo que sua exigência contínua de modernidade foi saturada, não considerando assim o momento de repensar a sua própria condição de *moderno*. Talvez nessa medida, o pós-moderno poderia vir para atualizar a tendência de “novo” por meio de uma linguagem de inclusividade e hibridismo e, do mesmo modo, é na contemporaneidade que as interrelações vivificam o entrosamento das artes e de várias outras áreas sem excluir nenhuma possibilidade de reapresentação da vida; esse movimento da contemporaneidade, portanto, é solo perfeito para a ressurgência do mito. O mito comunica uma verdade simbólica que não pode ser tida como ilusória, mentirosa, mas sim como a forma que algumas sociedades entendiam o mundo que as rodeava. Mesmo estando em uma sociedade em que nada lembra as arcaicas ou pré-científicas, há ainda outras maneiras de se explicar fatos do cotidiano que necessariamente não utilizam “verdades” explicáveis pautadas por uma ciência cartesiana.

Já Agamben (2009), especificamente na obra *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, apresenta o conceito de contemporâneo, analisando em que ponto possivelmente essa condição temporal começa e termina, e enfatiza qual a relação dela com os períodos temporais (o presente, o passado e o futuro). Para o filósofo italiano, a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo” de forma que ela se inscreve em um presente que já é considerado arcaico, pois arcaico significa “próximo da origem”. Nesse sentido, o presente é um *devir* que, ao mesmo tempo em que é contemporâneo de si mesmo, também já se torna contemporâneo do passado, pois a origem não está situada em um passado cronológico, mas a origem é também contemporânea do *devir* histórico, não parando de atuar nele.

De fato, o contemporâneo compartilha dessa definição, conforme afirma Agamben (2009), mas, ao mesmo tempo em que o contemporâneo é o porvir, ou o devir,

da mesma forma é o que já passou, pois não há a mínima necessidade de o contemporâneo ser moderno, ao mesmo tempo em que não há objeção, negação, em sê-lo. Talvez uma boa forma de exemplificar as considerações feitas sobre o contemporâneo seria por meio do conto de Colasanti (1998) “Sem que seja de joelhos” no qual o protagonista realiza um sonho antigo de menino ao adquirir uma “Mansão do séc. XVIII [...]” (p.108) que possuísse “Um jardim secreto. [...]” (*idem*). A mansão “restaurada”, além de realizar um sonho de infância, o faria também compartilhar da atmosfera da época em que foi construída. Dessa maneira, ao resolver passear pela propriedade em um sábado ensolarado, o novo proprietário, sendo homem de seu tempo, é remetido a um passado que ele conhecia superficialmente. Sendo um contemporâneo do presente, no entanto compartilha da contemporaneidade de um tempo passado ao entrar em contato de mais intimidade com a propriedade adquirida. Ao prosseguir em seu passeio, o personagem remete-se a um passado não só referente ao século XVIII, mas muito anterior a esse período, vendo-se em uma gradação à Idade Média e até à Grécia Antiga, remontando ao personagem mitológico Teseu. Esse processo de estar no presente em que vive e ir a um tempo remoto é a singular relação com o próprio tempo. Aquele homem é um homem de seu tempo, mas também não o é a partir do momento que se propõe a explorar o espaço de sua mansão.

Agamben (2009, p.57) também insere em seu texto interrogações norteadoras para a sua explanação *a posteriori* da contemporaneidade: “O que significa ser contemporâneo?” e “De que e do que somos contemporâneos?”. A partir dessas questões, o autor segue dizendo que o que realmente gostaria de escrever, no limiar do seminário, é saber

de que e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo? [...]

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p.58-59).

Ser contemporâneo não é ser concordante com o seu próprio tempo, mas é lançar um olhar crítico sobre este tempo, aceitando-o e negando-o simultaneamente. Assim, Agamben explica que, apesar dessa “discronia”, da não sincronicidade, isso não significa “que contemporâneo seja aquele que vive em outro tempo, um momento nostálgico em que se sente em casa mais na Atenas de Péricles, [...] do que na cidade e

no tempo em que foi dado viver.” Assim, um homem “inteligente” pode não aceitar a sua época, e pode até mesmo odiá-la, mas compreende que o tempo em que vive é o que lhe pertence e, desse fato, não há como escapar. Assim, para o autor, a contemporaneidade é

uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, *essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p.59).

É dessa forma que, mesmo dentro do contemporâneo, os mitos são percebidos não em sua forma original, mas com determinada releitura e ressignificação, ou seja, com uma leitura ou uma aplicação mais apropriada ao tempo presente. Dessa maneira, o mito se torna contemporâneo. Apesar de seu tempo histórico não pertencer a quem o re-narra, mesmo que sua narrativa não seja do presente histórico de quem se apropria dele, o mito se torna contemporâneo a partir do momento em que é recontado, ou quando se apropriam de sua história e de sua narrativa para acontecimentos da vida humana presentes na atualidade. Ocorre, dessa forma, uma adequação, uma ressurgência, já que mesmo não havendo em sua narrativa um mesmo personagem da narrativa mítica primordial, encontra-se a sua representação, ou o seu arquétipo temático atuante. Não há uma representação direta do já dito, mas sim uma aproximação entre o que a narrativa mítica “professa” e o que se interpreta desta.

Assim, a pergunta “O que é mito?”, seguida de uma tentativa de sua definição faz-se necessária, pois o mito tende a ultrapassar os tempos e, mais ainda, renovar-se, ressurgindo e dialogando com outros tempos e realidades históricas e culturais, frequentemente ultrapassando ou transgredindo a proposta primeira atribuída à narrativa primordial e religiosa, uma proposta sempre ligada a um determinado contexto que comunicava o caráter religioso e/ou sobrenatural do mito. Sobre o tema Eliade (1992, p.11) afirma que “O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”, pois conceituar mito é uma tarefa difícil, que está submissa às mais diferentes correntes do pensamento humano. Assim, a interpretação do mito está na razão direta de como ele atua na sociedade por isso, a interpretação é variável.

Tal mito, atualizado em uma narrativa literária, conta também com a recepção da época em que é veiculado, assim como a narrativa mítica primordial contava com outra atmosfera receptiva, e sua veiculação ocorria por outros motivos e de outra forma, ou

seja, o mito era uma narrativa religiosa que comunicava uma verdade que explicava as situações cotidianas do homem pré-científico. Ainda a respeito, Bowra (1967) afirma que a mitologia grega se adaptava conforme cada poeta e a própria civilização se modificava. Ou seja, um mesmo mito sofria adequações com o passar dos tempos, conforme o estilo de cada autor e o ambiente temporal e social em que se encontrava, dessa maneira, gerava outra forma de recepção, algo já previsto:

Um mito é um conto que não pretende satisfazer por si próprio, mas sim diminuir um certo número de perplexidades que perturbam o homem pré-científico porque a sua razão ainda não está apta a compreendê-las (BOWRA, 1967, p.157).

Sendo assim, o texto não pode satisfazer-se por si próprio, pois há de se buscarem as devidas referências / ressurgências. Em “Menina de vermelho a caminho da lua” (p.16-25), por exemplo, a relação entre uma menina e um homem adulto, um tema delicado de ser tratado pelo viés de qualquer abordagem, é uma temática trabalhada pela autora por meio de uma narrativa envolta em um ambiente simbólico. A partir dessa ambientação, abre-se uma discussão de forma asséptica ou mesmo de tabu, ou seja, a relação erótica entre um adulto e uma criança.

Ruthven (2010), no entanto, discute a questão do mito a partir da declaração de Santo Agostinho que lhe pareceu pertinente ao estar diante de um tema que, *a priori*, se mostra fácil e palpável mas que, ao ser abordado teórica e sistematicamente, gera determinada tensão, justamente pelas várias possibilidades de abordagens dadas ao tema.

O que é mito? “Sei muito bem o que é, desde que ninguém me pergunte; mas quando me pedem uma definição, fico perplexo.” Assim escreveu Santo Agostinho em suas *Confissões* (xi.14), abraçando a difícil causa de apreender essa categoria esquiva chamada tempo, e descrevendo a aflição de toda pessoa obrigada a dar uma definição curta e exclusiva do mito (RUTHVEN, 2010, p.13).

Ao longo da história da humanidade, várias foram as abordagens acerca do mito. Por isso, hoje se trabalha não só com a possibilidade de uma definição sistêmica de mito, mas também com a relação estabelecida entre este e vários campos do conhecimento, bem como a relação temporal que se estabeleceu entre mitos e suas releituras, apropriações, ressurgências, assunções.

Durand (1988), argumenta sobre as duas maneiras de se representar o mundo que a consciência disponibiliza aos indivíduos, ou seja, quais seriam as formas que o sujeito conseguiria apreender o mundo ao seu redor e os acontecimentos nele contidos.

Assim, uma dessas possibilidades de representação seria a *consciência direta*, ou quando há uma referência de algo por meio de sensações, imagens, ou seja, quando há uma familiaridade pré-existente: “a própria coisa parece estar presente na mente como uma percepção ou na simples sensação.” (p.11-12). A outra maneira seria a *consciência indireta* que se apresenta da seguinte forma, explicitada pelo autor:

Por qualquer razão, o objeto não pode se apresentar à sensibilidade “em carne e osso”, como, por exemplo, nas lembranças de nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, na inteligência da volta dos elétrons em torno de um núcleo atômico ou na representação de um além-morte. Em todos esses casos de consciência indireta, o objeto ausente é *re-(a)presentado* à consciência por uma *imagem*, no sentido amplo do termo. (DURAND, 1988, p.11-12).

Ao se referir à “consciência indireta”, o autor referenda o papel do mito na humanidade e a importância de sua presença quando a lógica não apresenta respostas a questões existenciais e essenciais como, por exemplo, a relação entre a vida e a morte e as indagações geradas sobre o pós-morte e o modo como esse rito de passagem se instala. Dessa maneira, Vierende (n.13, p.13) afirma que o mito se apresenta à humanidade para suprir a falta de respostas a dúvidas relacionadas à vida humana, e que, há tempos, não são supridas pela lógica puramente racional. A autora ainda pontua que essa lógica, chamada de lógica do “terceiro excluído”, sugere um forte elemento de realidade no mito e na arte, na medida em que afirma ser a literatura um produto que insere o mito com um determinado propósito, pois “a narrativa mítica não é pura fantasia ou uma ilusão mentirosa, ou um ornamento gracioso ou didático como se acreditava na Idade Clássica”. Afirma ainda a autora,

[...] é preciso insistirmos no fato de que essas questões ficam sem solução satisfatória, se nos limitarmos à lógica comum, chamada de <<terceira parte excluída>>, a que praticamos no nosso viver cotidiano e também a na (*sic*) qual se tem alicerçado a ciência, até uma época recente, bem como uma boa parte da reflexão filosófica. Na área da crítica literária, o estruturalismo foi o apogeu daquela reflexão (VIERNE, n.13, p.3).

Os questionamentos existenciais a que Vierende se refere são nominados pelos teóricos de mitologemas, dúvidas, muitas vezes, sem respostas que afetam a humanidade, como por exemplo, “como seria o *post mortem*?” ou ainda “pra onde caminha a humanidade?”, esses mitologemas seriam então representados pelos mitemas, que podem ser tanto “acontecimentos quanto cenários, personagens (humanas, divinas, animais, vegetais ou híbridos de toda a espécie), cuja significação deve ser procurada no seu valor simbólico” (VIERNE, n.13, p.3). A partir dessas definições, o que mais se pode inferir

em relação ao mito é que ele é de tradição oral, logo conta uma estória⁴, ou seja, é a transmissão de saberes feita oralmente, pelo povo, de geração em geração, de pais para filhos ou de avós para netos. Estes saberes tanto podem ser os usos e costumes das comunidades, como podem ser os contos populares, as lendas, os mitos e muitos outros textos que o povo guarda na memória (provérbios, orações, cantilenas, adivinhas, cancionários, romanceiros). Também são conhecidos como patrimônio oral ou imaterial. Através deles cada povo marca sua diferença e encontra-se com as suas raízes, revelando e assumindo a sua identidade cultural; e da sua condição de “intemporalidade” e “universalidade” como afirma Bachelard (1943). Portanto, o mito pode ser contemporaneizado, atualizado, pois sua condição de intemporal, de ultrapassar os anos e as épocas permite que o símbolo mítico da modernidade, por exemplo, seja Prometeu, o semideus que desafiou Zeus em favor da humanidade ao levar “a luz” à raça humana. Esse personagem mítico representaria, em uma análise particular, a consciência crítica que a humanidade passa a ter na Idade Moderna, pois, diferentemente da Idade Média, ela passa a não mais ser guiada pelos desmandos de poucos, mas, de maneira tímida, começa a “caminhar” pela clareza de seus pensamentos que iluminam os caminhos que esse homem moderno passa a percorrer. Ou, que o tão conhecido mito de Édipo tenha sido considerado por Aristóteles a personagem mais completa que já se teria composto, pois abrigava, em um único ser, inúmeras vicissitudes, daí a condição humana, real, uma representação direta que sempre perpetuará.

Talvez não exista outra personagem que possa trazer a todos tantos ensinamentos de uma só vez quanto Édipo. Ali encontra-se a mentira (desde o nascimento de Édipo), o abandono e a rejeição, o amor e afeição, a disputa pelo poder, a luta pelo território e pela posse do objeto amado, a tentativa filicida, o parricídio consumado, as metáforas que o acompanharam sempre, os acontecimentos com seus necessários entendimentos e desejável tradução, as descobertas com suas dores, gratidões e ingratidões, a culpa e a punição quando o desejo - inconsciente ou não - acaba regendo a vida apenas com as pautas do prazer.ⁱⁱ

Como não poderia ser diferente, as questões que afetam a humanidade perpassam o mito que, por sua vez, também se insere na literatura, adentrando assim nas narrativas contemporâneas. Daí a escolha do tema desta dissertação e do *corpus* constituído pelos contos da autora Marina Colasanti, a saber, contos inseridos na obra O

⁴ A escolha de “estória” ao invés de “história” se deu para diferenciar o sentido, pois ao colocar o primeiro eu tenho a ideia de narrativa de cunho popular e tradicional; já com “história” se teria o sentido de conjunto de conhecimentos relativos ao passado da humanidade, segundo o lugar, à época, o ponto de vista escolhido.

leopardo é um animal delicado: “As regras do jogo”; “Menina de vermelho a caminho da Lua”; “O leopardo é um animal delicado”, e “Sem que seja de joelhos”. Nesses contos, a autora estabelece uma ponte de intemporalidade e universalidade, aspectos inerentes ao mito, demonstrando, através dos ritos de passagem, inseridos em narrativas curtas a contemporaneidade do mito e como este se presta aos serviços da literatura, como sugere Bachelard, citado por Simone Vierende no artigo “Mitocrítica e Mitanálise”. Nesse artigo a autora afirma:

[...] o mito é a primeira expressão da arte transmitida pela oralidade, depois pela escrita: a epopéia de Gilgamesh, achada gravada nas tabuletas de barro demonstra que se trata não somente da história que começa em Sumer, mas também da literatura, graças àquela primeira epopéia (*sic*) iniciática (VIERNE, 2010, n.13, p. 4)

Assim, por meio de um relato histórico de um povo, a literatura se apresenta na forma de um poema épico que demonstra relatos que partem perfeitamente da humanidade e de suas relações entre si, além dos fenômenos não explicados de forma que a narrativa visa transmitir os conflitos humanos por meio de uma simbologia que garanta, na permanência da narrativa mítica, o mínimo de respostas às angústias do homem pré-científico. Do mesmo modo, como afirma Cunha (2009, p.94):

Portanto, a palavra e a linguagem poética possibilitam a instauração de um mundo ficcional, testemunho de uma experiência existencial sob forma de texto literário que, por sua vez, se aproxima da narrativa e do conteúdo míticos exatamente por se dispor a revelar os mistérios inefáveis, a apaziguar as dicotomias, a reestabelecer o equilíbrio dos contrários.

Certo que não haverá um apaziguamento de todas as situações que levam o homem a se questionar quanto à sua existência e a forma que lida com ela, no entanto, a narrativa mítica, bem como o texto literário que atualiza essa narrativa primordial, fazem com que, ao menos, a problematização das dicotomias da vida humana tenha uma outra possibilidade de interpretação. Como já mencionado, “O mito é uma fala” e “Naturalmente, não é uma fala qualquer.” Assim Barthes (2001, p.131) introduz como uma primeira resposta à pergunta “O que é um mito, hoje?”. Essa seria uma pergunta pertinente sobre a atualidade do mito, ou seja, sabe-se que ele se reatualiza em narrativas, mas isso só ocorre devido a um percurso histórico de evolução, da relação do mito com a linguagem que é unida por uma raiz comum o pensar metafórico, segundo Cassirer (1985, p. 106):

A linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai desprendendo como membro

independente. Ambos são ramos diversos da mesma informação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial.

Um dos maiores temores que o homem traz consigo é o temor ao tempo, o medo do tempo e, conseqüentemente, o medo da morte, pois o caminhar dos dias e a vulnerabilidade da existência humana trazem consigo a eminência da morte, do fim da existência de tudo o que há. Nesse sentido, o mito do labirinto e sua relação com o tempo, ou seja, a efemeridade do deste ilustra o temor do homem pela morte que perpassa pelo tempo. Segundo Villas-Boas (2003, p.245), o mito do labirinto “é um dos mitos mais tratados ao longo dos tempos, quer no seu todo, quer em ligação com alguns dos seus mitemas constituintes [...]” neste caso, o autor refere-se a Dédalo, o construtor, ao Minotauro, o prisioneiro e a Ícaro, o fugitivo. Todos comprometidos com o espaço labiríntico, tendo seus destinos ligados a este espaço e cada um carregando um motivo. Dédalo o construiu a mando do rei Minos para o Minotauro ser aprisionado e Ícaro foi punido pela traição de seu pai, Dédalo, ao rei Minos por ajudar Ariadne e Teseu. No entanto, aqui o interesse, por ora, seria do espaço labiríntico e a figura de Teseu (o herói) e a simbologia a que essa imagem transmite a partir de seu mito até a contemporaneidade.

Não se pode dizer que as aproximações entre o Teseu mitológico e o homem contemporâneo sejam pouco estreitas, tanto que possuiriam uma recorrência apesar dos tempos distintos. Teseu, o herói, possuidor de todas as virtudes que um herói e semideus detêm, mas também, como humano, vê-se rodeado de dúvidas, já que a brevidade do tempo, a rapidez com que a vida flui, faz do espaço labiríntico um reduto do homem contemporâneo, ou seja, um “rizoma”; segundo Umberto Eco (1985, p.47), este seria um tipo de labirinto que “é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito.” Dessa forma, apresenta-se o labirinto do Teseu contemporâneo de Colasanti (1998), na medida em que não há um centro que se possa alcançar e sair guiado por um fio iluminador e não há fera a matar, pois o desafio deste “herói” não é tão visível quanto o de seu ancestral, que seria o ato de matar o Minotauro e retornar. A única fera que existe, nesse labirinto contemporâneo, é o tempo, um tempo linear cronológico, mas que se mostra também cíclico, mítico, por isso o personagem contemporâneo não “retorna” de algum lugar, pois ele se vê emaranhado em um labirinto que é infinito, não tem centro nem saída, pois é *continuum*, na mesma proporção não há o que “matar”, pois a única fera é o tempo e este é invencível.

No rizoma, considerado por Eco (1985) como o labirinto contemporâneo, justamente por se tratar de um labirinto que não tem centro como referência, poderia se dizer que a personagem faz parte de seu próprio labirinto, tendo assim um labirinto interno em que nele encontram-se todos os conflitos pertinentes a sua vida uma, vez que o personagem é descrito na narrativa como tendo se tornado “tão denso como o labirinto” (p.112), ou possuindo “um labirinto perdido nele” (p.111). Aliás, Rizoma significa teia, e Colasanti (1998) em suas obras, inúmeras vezes, faz referência às fiandeiras, tecelãs, como em “Menina de vermelho a caminho da lua” para citar o *corpus* e a “A moça tecelã”, conto que compõe *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, recorrendo aos atos de tecer, fiar, bordar e costurar em suas narrativas, ações inerentes à simbologia da aranha dedicada à fiação e à tecelagem que, em diversos povos, é representada como a criadora cósmica. O espaço labiríntico, portanto, está presente tanto nos quatro contos elencados, quanto nos demais da mesma obra, seja como um espaço físico ou mental.

No labirinto, tem-se o mitema do espaço em que está contido um emaranhamento moderno, ou melhor, contemporâneo. Nele também se encontra o mito organizador principal que arranja, sem rigor, os demais mitos ou figuras mitológicas. O espaço em que se encontram as narrativas da obra, *O leopardo é um animal delicado*, gera uma atmosfera confusa, emaranhada, que reflete, por meio das personagens, a teia emocional e mental em que o homem contemporâneo se encontra. Assim, apresentam-se, respectivamente, na ordem dos contos, a presença de deusas lunares ressurgidas nas personagens femininas, nos dois primeiros contos, sendo que a figura mítica da *ninfa*, atualizada na figura da *ninfeta*, encontra-se especificamente no primeiro conto: “Menina de vermelho a caminho da lua”, já em “O leopardo é um animal delicado” identifica-se Afrodite, considerada a representação da independência feminina bem como a atualização do mito da mulher viril, ou seja, Amazonas e Valquírias. A figura do andrógino, que dialoga com a chamada literatura *queer*, em as “Regras do jogo”; e o herói Teseu, em seu labirinto, no conto “Sem que seja de joelhos”, ressurgindo na figura arquetípica do herói, já acima citada.

1.1. Considerações a respeito de uma teoria do conto

Seria muito difícil tecer considerações sobre uma possível teoria do conto, sem antes se referir aos desentendimentos entre escritores e teóricos quando se pretende definir o que é realmente um conto. Sendo o conto o gênero da literatura mais antigo do

que o romance e a novela, ele é considerado um gênero que detêm componentes que auxiliam no bom desempenho dessa narrativa, considerada por alguns de identidade curta, ou seja, para estes o que caracterizaria o conto seria sua extensão. No caso de *O leopardo é um animal delicado*, estabelecer-se-á mais um entendimento entre escritores e teóricos do que o contrário. Sobre as contrariedades, nas definições de conto, ressaltam-se aqui Machado de Assis e Mário de Andrade. O primeiro referiu-se ao conto dizendo que “é gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade” (MACHADO, 1973, v.3. p.806), já o segundo, no ensaio “Contos e contistas”, responde à “pergunta angustiosa: o que é o conto?” tendo como resposta: “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”. (ANDRADE, 1976, p.7) Assim, Mário de Andrade deixa explícita sua posição diante deste “inábil problema de estética literária”; no entanto, mesmo diante da angustiosa busca de uma questão dessa natureza, o modernista considera que Machado de Assis, por exemplo, um bom contista encontrou; a “forma do conto”, mais precisamente “foi a forma do conto indefinível, insondável, irreduzível a receitas” (ANDRADE, 1972, p. 5-8).

Machado de Assis esboçou a preocupação para a dificuldade de se escrever contos, dialogando com o fragmento anterior “e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor” (MACHADO, 1973, v.3. p.806). Júlio Cortázar, assim como Mário de Andrade, compartilha o desconforto diante da possível explicação que se daria ao conto. Em “Alguns aspectos do conto”, ensaio compilado no livro *Valise de Cronópio*, o autor se refere ao conto como sendo “esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos”. No entanto, o escritor argentino prossegue em sua argumentação em busca de uma possível teoria,

[...] se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (CORTÁZAR, 1974, p.147)

O autor Edgar Allan Poe (1809-1849) não parece demonstrar nem desânimo, muito menos descrença em teorizar sobre esse gênero que mobilizou e ainda mobiliza estudiosos em prol de uma definição clara, que contemple, de forma geral, os aspectos da contística. Poe, tendo atuado como crítico e editor (antecessor de Anton Tchekhov,

Machado de Assis, Mário de Andrade, Julio Cortázar e do também argentino Ricardo Piglia), foi o primeiro a escrever considerável série de narrativas que dão impulso definitivo ao gênero, aperfeiçoando formas que se mantêm até o momento atual. Poe foi, ainda, o precursor no registro das particularidades do conto, ao diferenciá-lo do capítulo de um romance e das crônicas romanceadas de seu tempo.

É na obra, *Review of Twice-Told Tales* (1842), que foram resenhas críticas a respeito da obra *Twice Told-Tales* de seu contemporâneo, o escritor Nathaniel Hawthorne, que Poe destaca a indispensabilidade da leitura em “uma só sentada”, caso o leitor venha a abandonar a leitura antes do término, isso quer dizer que o conto não está funcionando, ou seja, há problemas com a narrativa. Para ele, o autor deve ter, para sua construção, um perfeito domínio sobre o que será narrado e sobre a técnica que usará. Com relação à extensão, o autor deve alcançar, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos, pois tudo que se escrever em um conto não pode ser gratuito, passível de ser dispensável. Segundo Giardinelli (2011) a despeito do conto,

Compreende que sua eficácia depende de sua “intensidade como acontecimento puro”, desprezando comentários descrições e acessórios, diálogos marginais e considerações posteriores, que são toleráveis dentro do corpo de um romance, mas que destroem a estrutura da narrativa curta. Poe é também o primeiro a pôr limites para o conto, a propor “regras” com sua teoria da unidade de efeito. Concentra-se em estudar-lhe a extensão e a reação que causa ao leitor, a qual rotulou como efeito, dizendo que em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é o ponto de maior importância (GIARDINELLI, 2011, p.14).

Em 1846, Poe retoma sua teoria do conto em *The Philosophy of Composition* (“A filosofia da composição”). Nele, ao enfatizar a composição do poema “O corvo”, ironicamente, o autor se serve de outro gênero para defender o conceito de “unidade de efeito” ou “unidade de impressão”, referindo-se à reação que um conto ou um poema, pretende causar a seu leitor, isto é, o escritor deve esforçar-se para causar efeitos de impressão no intuito de prender a atenção do leitor até o final do texto. Assim, para o processo de se escrever histórias, é este o efeito que o autor deve levar em conta: e a primeira pergunta que ele se faz é “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?” (POE, 1999, p.1). Como exemplo, Poe apresenta aspectos da criação de seu próprio poema e discute elementos importantes para o sucesso da composição de uma

narrativa curta, como o tom, a tensão, desfecho, sempre tomando como base o poema criado por ele.

Ainda sobre as ideias de Poe, Júlio Cortázar (2006) resume o conceito do autor, chamando o conto de uma verdadeira máquina de criar interesse. O que ocorre em um conto, para Cortázar, deve ser “intenso”, entendendo “intensidade” como o palpitar da substância da narrativa, em um núcleo animado inseparável e decisivo, em torno do qual orbitam os demais elementos, assim diz que “no conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso”.

Outro importante escritor, que compartilhou do pensamento de Poe, foi o do dramaturgo russo Anton Pavlovich Tchekhov (1860-1904), em relação à “brevidade”, ou seja, de o conto ser compacto, sendo necessário causar um efeito, ou o que o autor chamou de “impressão total” no leitor. Tchekhov (*apud* PIGLIA, 2004, p.97) desenvolveu nova “fórmula” para a narrativa curta que consistia em “um mínimo de enredo e o máximo de emoção”. Com visão que alternava entre humorística, poética e dramática, o escritor russo captou momentos ocasionais da realidade, pequenos *flashes* e flagrantes do cotidiano da alma do homem comum, transformando uma série de incidentes laterais e aparentemente insignificantes da existência de cada indivíduo em representações do destino humano. Por falar em *flashes*, Cortázar considera o conto uma fotografia, pois, de acordo com alguns fotógrafos, esta arte apresenta um paradoxo, como, no conto, seria “o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla.” (CORTÁZAR, 1974, p.124).

Dialogando com o legado sobre o conto deixado por Tchekhov, o escritor norte-americano Ernest Miller Hemingway, em sua *teoria do iceberg*, defende que se o leitor ou o escritor está escrevendo com verdade suficiente, terá uma sensação mais forte do que se o escritor declarasse oralmente tais coisas. A dignidade do movimento do *iceberg* é devida ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água, ou seja, “o mais importante nunca se conta” (HEMINGWAY *apud* PIGLIA, 2004, p.91).

Assim dito, aquilo que é oculto prevalece sobre as ideias aparentes em um texto; o que está sugerido ganha status de fato consumado, como ocorre em *Marina*, pois a obra da autora transmite à alma de seu leitor a capacidade de imprimir o dito pelo não dito, uma vez que a leitura dos seus contos caminha neste auscultar sempre outra e outra significação sugerida pelas simbologias implementadas na sua obra

Chega-se, portanto, ao ponto em que se complementam os dois últimos argumentos, de que o conto é a obra que carrega mais de uma história, ou seja, uma aparente, a que está a olhos vistos, e outra que está oculta, nas entrelinhas. No entanto, para se chegar à segunda, é necessária, por parte do leitor, uma considerável bagagem literária para ser alcançada, o que implicitamente é o que se pode chamar de enigma ou mesmo de estranhamento, seria o que faz o leitor sentir-se intrigado após a leitura, pois ele compreende a história aparente, mas termina a leitura com certo incômodo por saber que há algo nela que está ali e não foi percebido, desvendado, e que não se trata de uma alegoria, mas de uma história oculta. Como exemplo, pode-se citar o conto “O enfermeiro” de Machado, ou mesmo “A Missa do Galo”, entre outros que deixam o dito pelo não dito.

Ricardo Piglia, em ensaio intitulado “Tese sobre o conto”, do seu livro *O laboratório do escritor* (2004), absorve os ensinamentos daqueles que o precederam, trabalhando diretamente com o que se esconde por trás da história aparente. Sua teoria caminha com a *teoria do iceberg*, ou seja, a verdadeira história está oculta. Piglia começa sua exposição, usando uma das anotações deixada por Tchekhov (*apud* Piglia, 2004, p.89), “Um homem em Monte Carlo vai ao Cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida”, aí está, para Piglia, a primeira tese “um conto conta sempre duas histórias”, porque há alguma coisa por trás dessa história aparentemente simples que foge ao convencional, ou seja, a narrativa visível abriga em seu cerne uma outra ideia invisível como no conto de Colasanti (1999) “Sem que seja de joelhos”. Neste conto o protagonista é apresentado ao leitor como um homem comum realizando um desejo de comprar uma propriedade, mas no desenrolar da história se percebe toda uma rede de relações dele com eventos vinculados a condição humana, como por exemplo a efemeridade do tempo, a liquidez da contemporaneidade, a própria reatualização de sentimentos humanos que nesse conto são demonstrados por meio de memórias ancestrais e figuras míticas. Assim sendo, esse homem contemporâneo traz à tona os mesmos sentimentos de um homem pré-científico formando um elo que liga dois momentos da humanidade.

Assim, retomando a Tchekhov, contra o previsível e o convencional (jogar – perder – suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto. O autor finaliza-o, reafirmando sua tese: o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida,

uma verdade secreta. “A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota terra incógnita, mas no próprio coração do imediato”, dizia Rimbaud.

Desta forma, e baseando-se nos elementos aqui elencados, pretendemos adentrar o universo dos contos de Marina Colasanti, em uma tentativa de analisar os aspectos mais relevantes de sua narrativa, maiormente os conceitos de contemporâneo e de mito, bem como buscar uma das possíveis interpretações para os símbolos que essa escritora inseriu em seus contos. Assim, temas conflituosos referentes à vida humana como as relações de gênero, o desejo de uma criança, o conflito interno de um homem contemporâneo e a fugacidade das relações erótico/amorosas são temas que contemplam a narrativa literária de Marina, sempre se valendo da sutileza direta identitária da escrita de Colasanti (1998).

CAPÍTULO II

A PRESENÇA DO MITO NOS CONTOS DE MARINA COLASANTI: A NINFA, A MULHER VIRIL, O ANDRÓGINO E O LABIRINTO

Os contos de *O leopardo é um animal delicado*, desde o título da obra, trazem uma carga mítica muito forte. A relação da escrita de Marina com os mitos é evidenciada em sua produção literária de uma forma geral, mas, por se tratarem de contos que possuem uma característica feérica, pertencente ao maravilhoso, há a presença de um imaginário coletivo ou inconsciente coletivo que implica uma narrativa cercada de elementos simbólicos da cultura humana, que tocam o leitor profundamente. A autora tem clareza quanto a essa situação, tanto que, ao falar dos seus contos, Colasanti afirma que a produção literária desse gênero manifesta-se para o leitor de outra forma, por meio de um inconsciente que remete a um patrimônio simbólico que acompanha a humanidade há tempos. Dessa maneira, Colasanti afirma que

[...] os contos de fadas, pelo menos para mim, são o único gênero narrativo que não precisa da razão, eles não são ditados pela razão, são ditados pelo inconsciente. E acredito firmemente que a sobrevivência do patrimônio narrativo universal dos contos de fadas se deve ao fato de que eles são originados por inconscientes dos contos que são anônimos e, na grande maioria, estavam muito ligados ao inconsciente coletivo ou, como você preferir, ou queira, para não utilizar uma expressão junguiana (COLASANTI, 2008, entrevista).

Os contos anônimos aos quais Colasanti se refere são aqueles oriundos da tradição oral. Esses contos relatam histórias que transmitem saberes inerentes aos povos, saberes esses que são passados de geração em geração propagando tanto os costumes das comunidades, quanto os contos populares, as lendas, os mitos e tantos outros textos que um determinado povo retém na memória, promovendo assim o que Warburg (*apud* CALASSO, 2004, p.25) define como “onda mnêmica”, ou seja, são choques de memórias que acometem uma civilização com relação ao seu passado histórico, fazendo com que esse passado venha à tona, não de uma forma totalmente consciente, mas por meio de representações que o atualizem esse passado, de maneira que se sinta a presença dele nas narrativas posteriores. Nesse sentido, são essas narrativas que assumem um lugar no patrimônio cultural de determinada sociedade promovendo *flashes* de uma memória coletiva. Propp (2010), em *Morfologia do Conto Maravilhoso*, confirma a definição de

Colasanti ao falar da relação entre vida e literatura, ou seja, entre a memória coletiva de um povo e as narrativas que surgem e ressurgem dessas experiências ancestrais. Assim o autor relaciona a vida real ao conto:

A vida real cria sempre figuras novas, brilhantes, coloridas, que se sobrepõem aos personagens imaginários; o conto sofre a influência da realidade histórica contemporânea, do *epos* dos povos vizinhos, e também da literatura e da religião, tanto dos dogmas cristãos como das crenças populares locais. O conto guarda em seu seio traços do paganismo mais antigo, dos costumes e ritos da Antigüidade. Pouco a pouco, o conto vai sofrendo uma metamorfose, e suas transformações também estão sujeitas a determinadas leis. Todos esses processos criam uma tal diversidade de formas que seu estudo se torna extremamente difícil. (PROPP, 2010, p.85)

Em virtude dessas relações entre vida e narrativa (conto), constata-se evidentemente uma conversação com vários patrimônios simbólicos culturais, tanto que à medida que se levantarem as relações simbólicas, aparecerão as recorrências de uma mesma imagem com simbologias distintas, ou seja, um mesmo elemento mítico e/ou simbólico apresentará versões distintas, mas não contrastantes em povos díspares no tempo e no espaço. A saber, quanto às marcas simbólicas, recorrentes na obra de Colasanti, a começar pelo título que traz o “leopardo” como símbolo e que dá nome a um dos contos que compõem o *corpus* desta dissertação, a autora apresenta ao leitor a imagem de um animal de grande porte e que a todos remete a ferocidade dos felinos e que seria, segundo uma definição enciclopédica de Houaiss (2002)ⁱⁱⁱ, um

[...] felino de grande porte (*Panthera pardus*), esp. noturno, encontrado na África e Ásia, em uma grande variedade de ambientes, de pelagem ger. amarelada, com manchas negras de forma e tamanho variados.

No entanto, ao se buscar inicialmente a definição na sua simbologia, encontra-se mais de três definições distintas em culturas diferentes que vão, por exemplo, do uso da sua pele por sacerdotes egípcios em cerimônias fúnebres até a representação simbólica de uma força repentina e impiedosa no que tange à visão apocalíptica desse animal. Da mesma forma isso ocorre com os contos que compõem a obra em estudo, ou seja, por vezes algum personagem dos contos elencados poderá admitir a variação simbólica de sua personagem.

Assim, nesses contos averigua-se uma correlação entre eles no que se refere a determinadas simbologias em elementos como a lua, os jogos, o espaço labiríntico e alguns animais que compõem o bestiário mítico: aranha, gato, cavalo e leopardo. Esses

elementos serão tratados conforme sua análise do *corpus* dessa pesquisa, portanto, à medida que os elementos acima forem trazidos para a análise.

2.1. (Re)Configurações simbólicas em Marina Colasanti: o Vermelho, a Lua e o Leopardo

Para as mulheres, a vida em si é cíclica. Cleide Rapucci

A lua é um astro que se apresenta em alguns contos da obra de Marina, no entanto, sua recorrência em “Menina de vermelho a caminho da Lua” e em “Leopardo é um animal delicado” - conto que tem o mesmo nome da obra – é mais evidente e preponderante para atestar os rituais nos dois contos.

No primeiro, a presença desse astro demonstra metaforicamente a passagem de ciclo, pois a Lua representa essa mudança de fases tão comum não só no mundo feminino, mas como em toda a vida.

A crença de que há uma conexão entre a mulher e a lua tem sido universalmente mantida desde tempos remotos. Harding explica que o símbolo é o representante de uma verdade desconhecida e surge espontaneamente das profundezas do inconsciente (RAPUCCI, 2011, p.60).

As mulheres, simbolicamente, são filhas da lua, astro que interfere na mudança das águas, símbolo da vida e da morte, ligada ao elemento *yin*, referente ao feminino conforme a filosofia chinesa. Dessa maneira, o rito conferido à “menina de vermelho” que tem o vermelho também como álibi para o ritual, já que essa cor representa recorrências também no segundo acima citado, é o da puberdade, da passagem da condição de menina para mulher. Esse rito se trata não só do âmbito corporal, orgânico, biológico, mas também psíquico, porque há uma consciência da personagem com relação ao seu ato e ao que ela pretende com sua sedução.

Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo* e de sangue*, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro (CHEVALIER, 2008, p.944).

Em “O leopardo é um animal delicado”, a protagonista apresenta a cor vermelho-escura nas unhas e no sangue ao final do ritual, bem como a menina que atesta o narrador (masculino), “Ela fica. Lá longe, na canoa que sobe esticando correntes, sua figura vermelha sangra o ar.” (p.25).

A cor vermelha, que aparece nos dois contos, é distinta e também apresenta simbologias distintas. O vermelho da “menina” é um tom carmim, vermelho vivo, diferente da protagonista de “O leopardo é um animal delicado”, o tom de vermelho da “mulher” é tom escuro.

Para esta análise, optou-se por promover uma junção por “gênero”, feminino e masculino, dos dois primeiros e dos dois últimos contos, uma vez que se entende que há uma equivalência entre rituais femininos e masculinos, além de haver elementos que se ligam mais a um gênero do que a outro, não por um exercer sobre o outro alguma hegemonia, mas pela própria condição de ser feminino e masculino. Outro fator de semelhança seria também o contexto de cada conto. Os contos aqui analisados têm elementos recorrentes entre si, como entre “As regras do jogo” e “Sem que seja de joelhos”.⁵

Em “Menina de vermelho a caminho da lua” e, em “O leopardo é um animal delicado”, a presença das protagonistas femininas, decidindo seu próprio destino ao disporem seus corpos ao que desejam, é uma marca da autonomia do feminino no processo de mudança individual. São identificados elementos comuns nos dois contos como a seleção lexical de elementos simbólicos: “pés”, “bocas” e “línguas”, bem como a referência a animais felinos (leopardo e gato), à aranha e a alusão às características do cavalo. Outro elemento de aproximação é o dos espaços, a protagonista do primeiro conto encontra-se em um parque de diversões, e a segunda, em uma espécie de circo que é identificado como uma feira dos prazeres. A inversão dos ambientes tidos, a princípio, como locais de atividade lúdico-infantil transmissora de inocência/pureza, é substituída por locais que habitam a lascívia e a sujeira, desconstruindo todo um ambiente asséptico moral.

O conto “Menina de vermelho a caminho da lua” possui duas histórias: a primeira, superficial, apresenta uma mãe (papel conferido a um narrador masculino) que leva suas meninas a um parque de diversões:

O parque, instruo meu sócio, é pequeno, nem se poderia chamá-lo a rigor de diversões, porque lhe faltam cores e aquela mínima alegria necessária ao divertir. Tem poucos jogos. Um carrossel movido a hélice, espécie de

⁵ Apesar da conceituação de gênero ser um tema extremamente delicado, conforme Butler, indicar se as pessoas são do gênero masculino ou feminino se trata de uma condição cultural, imposta culturalmente pelas sociedades, se tentará trabalhar com esse conceito sempre lembrando do quão complexa é essa discussão. Fora a condição de feminino e masculino dos protagonistas das narrativas, haverá uma junção sumária por questão também de afinidade entre os contos, justamente por estarem na sequência que se apresentam na obra.

ventilador gigante instalado ao alto em armação precária. E a grande bolha de plástico (p.16).

As características do parque são passadas e repassadas ao narrador assim como a ação das personagens. O narrador-personagem, ou seja, a mãe descreve suas meninas até o momento em que identifica um “objeto estranho” que não contava até então, a presença de uma menina que não era uma de suas filhas.

Nesse momento, inicia-se a segunda história com a voz que instrui o narrador, prosseguindo com as instruções:

Ótimo, as duas estão afinal brincando, isoladas na bolha, seguras. Pode deixá-las lá, por enquanto. Não vamos precisar delas. Mas atenção, você não tinha reparado, a seu lado, olhando pelo visor as suas filhas que pulam, está uma menina. De vermelho, um tom carmim, vestida com uma malha, descalça. E dentes cariados. Tem dez anos. Cuidado com essa idade, porque o olhar dela tem mais. Pequenos seios. Ela quer entrar na bolha. Quer muito. E não tem dinheiro. Mas quer, e vai ter que pagar de outro jeito. Ela sabe disso. Você não (p.19).

A partir dessa constatação da presença da “menina de vermelho”, inicia-se todo movimento ritualístico por parte da protagonista que é acompanhada pela mãe, a personagem que narra. Também é aqui que a “mãe” se torna cúmplice daquela situação, como se só coubesse a elas algum segredo, o de que as mulheres entendiam o percurso que seria estabelecido ali. Assim esclarece Eliade (1992, p.94):

Como entre os homens, encontramos múltiplas formas de associações femininas, onde o segredo e o mistério aumentam progressivamente. Há, para começar, a iniciação geral, pela qual passa toda jovem e toda recém-casada, e que conduz à instituição das sociedades femininas. Há, em seguida, as associações femininas de mistérios na África ou, na Antiguidade, nos grupos fechados das Mênades. Sabe-se que essas confrarias femininas de mistério demoraram muito tempo a desaparecer; lembremos as feiticeiras da Idade Média europeia e suas reuniões rituais.

A seleção lexical de palavras como “borboleta, pés, crina”, demonstra elementos simbólicos que caracterizam a metamorfose da menina. Como cita Eliade (1992, p.25), "As imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser". A simbologia dos pés, por exemplo, é referência sempre presente nesta narrativa e, em vários momentos, caracteriza a erotização dos personagens, o erótico como ritual a partir da erogenidade por meio da simbologia dos pés, do ato de pisar, ou seja, “[...] essa imagem pode aparecer simbolizando o falo. O pé encontra no

sapato o seu apoio, e o sapato representaria o órgão sexual feminino tendo-se em vista que serve de revestimento para o pé. (CHEVALIER, 2008, p.695).

Bem como o pé, a ação de pisar, “tem um significado ligado aos ritos de fertilidade, tem um significado gerador, de reentrada no ventre materno⁶.” Encontra-se esse ato também no conto “O leopardo é um animal delicado” em que a personagem principal, ao dar início ao passeio pelo “Túnel do Amor”, tem seus pés descalços por um dos “leopardos”, homens caracterizados por leopardos que conduziam quem entrasse naquele túnel, eram como guardiões que orientam os novatos a algum caminho desconhecido.

Também neste conto há duas histórias. Na primeira, a protagonista entra na “*Erotika Tour*”, uma espécie de feira dos prazeres. Na segunda, ela, ao provar das comidas afrodisíacas, vendidas ali, sente que “alguma coisa lhe havia sido tomada, alguma coisa que era preciso repor”. (p.86). A partir desse momento, o rito ocorre por meio dos leopardos (homens) que conduzem a personagem a uma dança erótica, mas que, em princípio, não concluiria nada, no entanto, ela é iniciada e conclui o ritual.

Ambas as personagens burlam, com limites ordinários do cotidiano, e se iniciam, como os neófitos, a partir de rituais criados por elas mesmas, ou como se pode chamar “ritos contemporâneos”, ou seja, ritos que não seguem uma liturgia específica, mas que ocorrem conforme imagens trazidas de um inconsciente passado e que respondem a necessidades femininas contemporâneas. Necessidades contemporâneas de mulheres que trazem ancestralmente toda sua condição de mulher. Em certa medida os anseios dessas

A disposição do corpo nos rituais é uma constante. Eliade (1992), em *O sagrado e o profano*, demonstra isso a partir do conceito “corpo-casa-cosmos”, ou seja, o indivíduo, ao dispor de seu corpo ou de outro ser, seja humano ou animal, para um ritual, faz a conexão entre o corpo do ser e o cosmos, transformando assim aquele corpo em templo/morada de um ente sobrenatural.

Dialogando com os contos, e agora recorrendo a outras duas narrativas: “As regras do jogo” e “Sem que seja de joelhos”, o corpo das personagens é submetido a rituais não conscientes, mas que demonstram a ligação desses corpos de personagens masculinos a insurgências seguidas. A maioria dos rituais necessita de um elemento feminino e, nos quatro contos, esse elemento está presente. A causa da necessidade do

⁶ Disponível em: <http://br.groups.yahoo.com/group/mitos_e_deuses/message/4725> Acesso em: 10 ago. 2013.

elemento feminino acontece pela necessidade de equilíbrio, como se fosse um equilíbrio elementar e natural. Os opostos se completam, por isso a necessidade do feminino, bem como do masculino, tanto que no único conto em que, hipoteticamente, só há homens, há a presença de uma personagem feminina, em “Sem que seja de joelhos” o protagonista, um homem contemporâneo solitário, que a todo tempo evoca uma “dama” em seus pensamentos. Já em “As regras do jogo”, Marcia é a prova dessa presença dos dois princípios, ou seja, um homem que assume uma identidade feminina. O que importa é a presença do feminino e o do masculino não importando como ele se manifeste, se por meio do corpo de uma mulher ou de um homem.

2.2. A onda mnêmica na figura da ninfa em “Menina de vermelho a caminho da lua”

De quem as crianças gostam mais? Do lobo. Porque é ao encontro do lobo que as crianças estão indo, é ao encontro do lobo que as crianças irão para fazer o seu rito de passagem (Marina Colasanti)

É interessante notar que, assim como os animais, a figura da *ninfa* é um elemento muito presente na narrativa de Marina Colasanti. Essa figura mítica tem como um de seus símbolos aquilo que Aby Warburg (*apud* CALASSO, 2004, p.25) chamou de “onda mnêmica”, ou seja, essa onda aludiria “àqueles sucessivos choques de memória que atingem uma civilização em relação ao seu passado, neste caso, àquela parte do passado ocidental que é habitada pelos deuses gregos.” (Ibid.). Assim seria a figura da *ninfa*, uma onda que invadiria o imaginário coletivo, apresentando-se como uma onda poderosa e invasora sendo “[...] esses seres femininos, de vida imensamente longa, mas não imortais, que formaram, de fato, e por séculos, o esquadrão mais fiel a acompanhar as metamorfoses de estilo.” (Ibid. p.27). Dessa forma, a figura mitológica da *ninfa* acompanha o imaginário humano sendo testemunha, ao decorrer dos tempos, das adaptações que foram dadas às ressurgências que envolviam essas figuras mitológicas. O autor define a figura da *ninfa* da seguinte forma:

Nymphé significa “moça em idade de casar-se” e “nascente”. Os dois significados completam um ao outro. Aproximar-se de uma ninfa significa ser arrebatado, possuído por algo, mergulhar num elemento macio e flexível que pode revelar-se, com igual probabilidade, excitante ou funesto. Sócrates, no Fedro, gabava-se de ser um *nymphóleptos*, “capturado pelas ninfas.” (CALASSO, 2004, p.28)

Assim, a figura da *ninfa* casa bem com esse rumo, uma vez que a *ninfa* é uma divindade feminina da Antiguidade Clássica que, como as melusinas – figuras míticas metade mulher e metade serpente, representada com cabelos revoltos, banhando-se ou observando-se na água – e como Afrodite, só para citar alguns exemplos, “dominavam” os homens ou deuses com seus encantos; mas também eram detentoras da morte, possuidoras de um caráter funesto justamente pela origem: as águas.

As *ninfas* são divindades das águas e a simbologia das águas gera uma relação com a Lua, as ondas dos cabelos, a liquidez do sangue menstrual e outros elementos. Estes contemplam melhor o conto da autora, “Menina de vermelho a caminho da Lua”. A relação entre os elementos citados e a Lua parece evidente, pois a Lua atravessa fases diferentes e muda sua forma, esse astro é considerado um símbolo dos ritmos biológicos. A mudança das águas, por meio da ligação com a mudança das marés, a influência que também exerce no ciclo do cultivo da agricultura.

Dessa forma, o surgimento da figura da *ninfa* em pinturas e esculturas, entre os séculos XV e XVIII, fez ressurgir o contato “popular” em uma Renascença repleta de motivos mitológicos, figuras que servirão tematicamente tão bem à literatura na Idade Moderna. Sua imagem, além de suscitar todo um material erótico, permitiu instigar, nas imaginações, a possibilidades de haver esses seres. Calasso (2004, p.27) afirma,

e não eram apenas um pretexto erótico para que um seio ou ventre descoberto ocupassem nichos do campo visual, ainda que, por vezes, o tenham sido. As ninfas são os arautos de uma forma de conhecimento, talvez a mais antiga e, com certeza, a mais perigosa: a possessão.

Assim, é nessa atmosfera lúgubre/sensual que se encontra a recorrência dessa personagem mítica no conto “Menina de vermelho a caminho da lua”. A narrativa é iniciada por uma narradora, que se auto intitula dona de “uma pequena história sem fatos”, ou seja, um conto, e que causa a ela aversão por isso a resistência em contá-la. Por não saber como contar ou mesmo por não querer narrar, solicita os serviços de um narrador profissional, que se apresenta a partir de um anúncio de jornal feito por ela, que é “a dona da história”, a voz feminina onisciente, que direciona os trabalhos de confecção da narrativa por meio do narrador contratado. Este por sua vez materializa a voz da narradora-personagem da história, a “mãe das meninas”.

Esta é uma história que não quero contar, uma pequena história sem fatos, espessa como um mês-truo, que não pretendo assumir. Tentei livrar-me dela, afunda-la e ao fastio que me causa. Não consegui. Desnecessária como é, ainda assim insiste em existir. Foi por isso que botei um anúncio no jornal. Dizia:

Procura-se narrador. Exigem-se modéstia e prazer descritivo. Pagamento a combinar. Procurar... endereço... etcetera. (p.18)

Apresentando-se para a vaga, o narrador, contratado pela “dona da história”, ou podemos dizer, a “primeira narradora”, conduz os trabalhos, queixando-se, a princípio, do fato de o narrador que se apresentara não ser uma mulher e sim um homem; daí inicia-se um processo metalinguístico de confecção de uma narrativa. Duas características interessantes marcam esse começo de narrativa; a primeira seria o fato de a narradora (“dona da história”) possuir uma história sem fatos; caso curioso, já que uma narrativa se dá por uma sucessão de fatos, então a marca, talvez, de uma memória ancestral que, sendo retomada oralmente, se consolidaria pela palavra escrita, pois “[...] a literatura, em um jogo contínuo de desvelar e resgatar o eterno através da palavra essencial e da linguagem pretensamente inaugural, permite [...] reviver [...]” (CUNHA, 2009, p.117).

Trazer à tona, por meio de uma narrativa contemporânea, o conto, gênero de características que evocam a brevidade e a intensidade, as relações humanas mais remotas que, para a atualidade, seriam encaradas com o julgo da racionalidade pragmática ligada a leis que as imputaria a ilegalidade de uma relação erótica entre uma menina e um velho. Dessa maneira, o narrador, por meio do literário e do mítico, daria outra roupagem a esse tipo de história.

A outra característica constatada seria o fato de a narradora primeira, justamente pelas marcas linguísticas encontradas no texto, preferir uma mulher a um homem “[...] Homem e um pouco inexperiente, me vi obrigada a insistir na minha vontade [...]” (p.18). No entanto, um narrador profissional certamente não teria problemas de se apossar da voz feminina para contar uma história, caso houvesse essa predileção, como há, de um determinado gênero para o narrador-personagem (a mãe das meninas) que é o caso da narrativa em estudo. Isso demonstra a marca de distinção que se faz da escrita feminina (ou feminista) e masculina, ou seja, mesmo este narrador sendo apto a contar a história, independentemente de ser homem ou mulher, a “dona da história” o desqualifica, declarando-o “inexperiente” para aquela tarefa, até porque não apareceram outros candidatos para o cargo, a “dona da história” resmunga que serviria melhor se fosse uma mulher, não descartando a possibilidade de ser uma voz inconsciente ou ancestral que fala ao consciente do narrador:

Só um apresentou-se. Teria preferido, me caberia melhor, fosse mulher. Mas não tive escolha, fiquei com ele. Homem e um pouco inexperiente, me vi obrigada a insistir na minha vontade, concisão de estilo e docilidade nos rumos.

E a vesti-lo com nova roupagem. É assim, pois, de saia rosa e lenço nos cabelos, que o apresento: mãe de duas filhas pequenas que pouco irão agir, levando-as para brincar num parquinho de diversões, sábado à tarde, naquela exata tarde, naquele exato momento em que a história quer acontecer, e onde ele se torna, por contrato e escolha, seu responsável. (p.18)

A falta de experiência a que se refere a narradora (ou “a dona da história”) demonstra uma ambiguidade uma vez que não se sabe se ela fala da conduta dele como narrador ou como um homem que entrará em uma atmosfera feminina. Daí sua possível inexperiência em compreender o espaço feminino já que a narrativa apresenta mais mulheres do que homens, e há também os elementos inseridos para a descrição do ambiente e das personagens que se remetem ao universo feminino, a começar pelo título: “Menina de vermelho a caminho da Lua”. Xavier (1999) traça uma trajetória sobre o percurso de abordagem da escrita feminina brasileira desde 1859 até o fim de 1990, “tendo a cultura dominante como referencial” e baseando-se no estudo feito por Showalter (1986) sobre o que esta autora britânica denomina de “*female literary tradition*”, ou seja, uma tradição literária feminina.

Xavier se vale das três etapas desenvolvidas pela autora inglesa e as emprega na literatura feminina brasileira, seriam elas: “*feminine*”, “*feminist*” e “*female*”, sendo, respectivamente, a primeira, uma fase prolongada de imitação dos modos dominantes da tradição dominante e de interiorização dos seus padrões de arte e seus pontos de vista sobre os papéis sociais. A segunda fase é a de protesto contra estas normas e valores e uma defesa de valores e direitos das minorias, incluindo a demanda por autonomia. A terceira fase é a de busca de identidade em que a literatura feminina dessa fase não mais só se apresenta combativa ao gênero oposto e a uma sociedade hegemônico-patriarcal, mas também tende a se harmonizar diante das diferenças entre os sexos. Assim, Xavier, ao final do seu artigo, deixa a seguinte pergunta:

As marcas da trajetória da narrativa de autoria feminina, na literatura brasileira, revelam sutis diferenças no desfecho de tensões dramáticas vividas pelas personagens femininas. Seriam estas diferenças sintomáticas da construção de uma nova identidade feminina mais livre do peso das relações de gênero? (XAVIER, 1999, p.8).

Aqui, a voz feminina dita a condução do narrador (gênero masculino) que tomará uma postura de narradora-personagem, ou seja, a mãe de duas meninas e observadora de um “fato vil” (p.22), mesmo no ato de desqualificar a narração da voz masculina, a “dona da história” necessita do narrador para desenvolver aquele fato que

ela não consegue narrar, assim há um trabalho de coparceira, de coautoria. Ricardo Piglia (2004), em *Teses sobre o conto*, refere-se ao gênero conto como possuidor de duas histórias, uma visível e uma secreta ou invisível. Neste caso, há duas histórias, a primeira, a visível, seria a confecção de uma narrativa que trata de um tema polêmico que ninguém quer contar, mas, que a maioria, senão todos, quer saber: a relação entre um homem mais velho e uma menina de dez anos.

A segunda história seria “a queda de braços” entre uma voz narrativa feminina e a outra masculina, como já atestado, e a clara convicção da distinção entre a visão de ambos os narradores, ou seja, o gênero influiria certamente no contar dessa história, – um caso de pedofilia, contemporaneamente falando – provavelmente seria diferente se narrado por uma mulher ou por um homem, segundo a “dona da história”. Esta não quer que aquela situação narrativa seja descrita sob uma perspectiva masculina, sob o risco de ter a condição feminina da protagonista subjugada, diminuída, vitimizada. Tanto que o tempo todo ela orienta o narrador, como quem dirige um filme, conduzindo a protagonista – “menina de vermelho” – a iniciar o jogo de sedução, “Mas trabalhe mais a menina. Quero que seja ela a primeira, a mais forte, a doce aranha” (p.21). Lemaire (1994) disserta sobre o rumo que a “história literária tradicional” sempre deu à figura masculina, tendo nele uma verdade ancestral que se entende até a atualidade:

A história literária, da maneira como vem sendo escrita e ensinada até hoje na sociedade ocidental moderna, constitui um fenômeno estranho e anacrônico. Um fenômeno que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heroicos; o outro, a sucessão de escritores brilhantes. Em ambos os casos, as mulheres mesmo que tenham lutado com heroísmo ou escrito brilhantemente, foram eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais, mostrando que, em assuntos de homem, não há espaço para mulheres “normais”. Tanto a genealogia quanto a história literária revelam a tendência masculina de justificar seu poder atual por meio do recuo às origens e do mapeamento de uma evolução, factual ou hipotética, até o presente (LEMAIRE, 1994, p.58).

A protagonista da “dona da história” não é tida como uma criança comum, como as demais que ficam protegidas na bolha, ou mesmo como a menininha que a acompanha nas brincadeiras, uma personagem que surge, adventiciamente, brincando pelo parque, essa “menina de vermelho” não era uma “menina como as minhas”, ideia contrária ao pensamento soprado pela “dona da história” ao narrador contratado e repassado à narradora-personagem:

Está ali ao seu lado, e vocês duas não tem a nada a ver uma com a outra. Mas é uma criança. Não esqueça disso, ela será criança o tempo todo, apesar do que ainda vai acontecer. E como criança se aproxima da mãe que você é, procura

apoio, ou quem sabe, uma possibilidade de conseguir dinheiro. “Uma menina, como as minhas, me olha e sorri corada, ou maquilada? dizendo pequenas coisas sem peso, coisas a que respondo mais com a atenção do que com as palavras, porque não temos muito a nos dizer. Uma menina que não é minha [...] (p.20).

Essa menina, apesar dos seus dez anos, não era inocente, demonstrava uma personalidade precoce, e era justamente isso que afligia a mãe (narradora-personagem). A impotência, diante daquela menina, que negociava o seu desejo em uma permuta com o desejo do outro (o velho, ou o sátiro ou o “bode velho”), despertava, naquela mulher adulta, a consciência de que o desejo existe e está presente, e que a inocência tem a sua passagem, tem a sua linha tênue. A referência ao “bode velho” ou ao “sátiro” dá-se pela ligação que esses seres tinham com as *ninfas*, pois ambos coabitavam o mesmo espaço mítico, por isso suas relações sexuais eram frequentes em descrições de passagens míticas. Talvez a relação entre os termos acima tenha uma origem remota dessas figuras mágicas atualizando na literatura universal a figura do velho que se interesse uma menina ou jovem. Calasso (2004), sobre a figura da *ninfa*, ressurgida na obra *Lolita* de Nabokov (1955), considera-a “A última e flamejante celebração da Ninfa” (p.29) e cita as palavras do narrador de *Lolita* ao se referir a esses seres de sedução

[...] às vezes, algumas garotas, entre nove e catorze anos, revelam, a certos viajantes encantados – os quais tem o dobro da sua idade (ou até mais) –, a sua verdadeira natureza, que não é humana, mas sim de ninfa, (e, portanto, demoníaca); e, essas criaturas eleitas, convém dar o nome de ‘ninfetas.’” (CALASSO, 2004, p.28).

Assim, ao olhar para aquela menina, a mãe (narradora-personagem) compreendia dubiamente que, apesar de ali ver uma menina, semelhante a suas filhas, “Dez anos talvez, de longe mais. O carmim do batom pesa nos lábios, mas os seios ainda não são seios, e a cintura no alto espera crescimento.” (p.19) estava uma menina que não deixava de ser criança, mas, que no entanto, também estava ali uma menina que tinha como desejo “pisar na Lua”, como diria o anúncio “Pise na Lua por R\$ 3,00” e o meio para conquistar isso era seduzir o “porteiro da Lua”. Assim Cassirer (1992) deixa claro que existem formas distintas de se interpretar a realidade. Ou seja, a partir de um fato de uma criança que age como adulto, há de se compreender, por meio da linguagem mítica, bem como a artística, uma situação que pode ocorrer na vida real e provavelmente teria outra explicação.

A função do ver, esse despontar da luz espiritual, nunca pode, na verdade, derivar realisticamente das próprias coisas, nem pode ser compreendida a partir

do que foi visto. Pois não se trata daquilo que aqui é entrevisto, mas da própria direção original da vista (CASSIRER, 1992, p.25).

Dessa forma, o “olhar” é muito valorizado na narrativa, pois é através dele que as personagens transmitem o que pensam ou o que querem, desejam e também o que não querem revelar; é a mãe (narradora-personagem) que observa as suas meninas e, ao mesmo tempo, espia a menina e o velho; a menina de carmim que fita a “lua” e o porteiro lunar indiretamente até encará-lo no seu jogo de sedução; o homem que contempla a menina ao desejar o seu corpo, mas que finge não vê-la para parecer desinteressado; e, finalmente, a mãe narradora-personagem que compartilha de todos os acontecimentos talvez vendo a si mesma, pois ela própria participa dos segredos femininos, já que mulheres se compreendem e ela sabe que a situação que presencia é possível, por isso por vezes o transtorno em sondar aquele jogo proposto pela *menina-ninfa* ao *velho-sátiro* com o propósito de realizar o desejo de penetrar na *bolha-lua*.

É difícil ver aquilo que, por proibido, se esconde. Mas aos poucos, seduzida você vê. Na maneira que eles têm de quase não se olharem; no jeito espiralado dela, você vê. (p.21)

É neste ambiente contemporâneo, mas que deveria ser lúdico – o espaço do parque de diversões – que a história, como que em uma queda de braços, vai-se escrevendo, em um processo metalinguístico e metafórico em que o feminino e o masculino suspendem-se em uma corda tensa. A “dona da história” ou narradora onisciente instiga, subestima, põe em xeque a capacidade do narrador-observador masculino. E este, por sua vez, não diz uma palavra sequer, até por ser observador, até o final da história em que há a palavra final transgredindo a sua condição de apenas observar:

Não, não era você que eu queria para contar essa história. Quisesse assim tão delicada, eu mesma escrevia. Procurei, porque precisava de alguém que quisesse fermentar esterco, adubar um fato vil. E vem você aí com essa tapeçaria medieval, se esgueirando entre palavras, mascarando a realidade com imagens. É vergonha? É incompetência? O que é isso que você tem? Um narrador profissional com medo de uma menina. Mas a menina está seduzindo um velho porque quer pisar na Lua. Vê se põe isso na sua cabeça. E se passa isso para o texto (p.22).

Essa submissão do masculino contraria uma característica da sociedade ocidental que via e ainda vê a mulher como um sexo frágil, tanto é certo que a palavra final da narrativa é assumida pelo masculino, mas, ao mesmo tempo, dar a palavra final é ter que assumir a narração de uma história profana, de uma história que ao ser contada pode causar escândalo e surpresa.

Marina Colasanti, em palestra, referiu-se aos temas “da moda” dos quais escritores se apossam até torná-los gastos, como bem diria um narrador de Machado (1884)⁷: “É assunto gasto”, ou seja, a relação desse tipo é antiga, inúmeros são os relatos em que *ninfas* são assediadas por velhos sátiros na floresta, em uma ambientação mítico-bucólica, assim como inúmeras foram as relações entre meninas e homens mais velhos, a diferença é de como essa situação fora abordada pelos tempos.

Portanto, compreende-se a pluralidade de referências míticas explícitas ou implícitas, temáticas ou pontuais que permeiam a ficção de Marina Colasanti, propondo, pelo discurso revisitado, nova tomada de consciência do homem sobre sua condição existencial, apaziguando, por meio da literatura, conflitos gerados pela condição humana. Dessa maneira, o personagem, sem nome, que pode ser chamado de “o velho” ou o “porteiro da Lua” dialoga com as figuras míticas dos sátiros, seres que compartilhavam o ambiente da floresta com as *ninfas* e também eram divinos, mas não imortais, e mantinham relações sexuais frequentes com elas, principalmente quando ambos juntavam-se no cortejo a Dionísio, para os gregos; e Baco para os Romanos, deus dos prazeres carnavais, do êxtase, do entusiasmo e do vinho.

A última grandiosa e flamejante celebração da Ninfa se encontra em Lolita, a história de um nymphóleptos, o professor Humbert Humbert, “o caçador encantado” que entra no reino das ninfas seguindo um par de meias brancas e uns óculos em forma de coração. Nabokov (1955), que em seus livros revelava segredos óbvios e evidentes mas que ninguém os via [...] (CALASSO, 2004, p.29).

As *ninfas* são mensageiras e, longe de querer atrelar a elas um caráter demoníaco, bem como às demais meninas de sua idade; tenha visto que a mulher já carrega, do mundo cristão, toda uma culpa do pecado primordial, Eva seria a culpada dos pecados da humanidade, e à *Lilith* dar-se-ia a patente de primeira mulher demoníaca que fugira e abandonara Adão. As *ninfas* possuem, obviamente, um caráter funesto, justamente por serem estas nascidas das águas e progenitoras de heróis; coube a elas, por conseguinte, toda uma simbologia sendo:

Divindades das águas: Nereidas, Náíades, Oceânidas, irmãs de Tétis. Engendram e educam heróis. Vivem também nas cavernas, em lugares úmidos: daí advém um certo aspecto ctônico, temível, todo nascimento tendo relação com a morte e vice-versa. No desenvolvimento da personalidade, representam uma expressão dos aspectos femininos do inconsciente. Divindades do nascimento, e principalmente do nascimento de heróis, não deixam de suscitar uma veneração de medo (CHEVALIER, 2008, p.636).

⁷ Deus conversando com o Diabo, ambos personagens do conto “A igreja do diabo” de Machado de Assis.

A narradora onisciente ou “dona da história” deixa clara sua vontade de também caracterizar a personagem como a “doce-aranha”, e enfatiza o desejo de ser a menina quem comanda a coita amorosa daí a associação dela com determinados animais que simbolizam a metáfora do domínio feminino sobre o gênero masculino: a aranha, o cavalo por conta de seu movimento de galopar remeter ao movimento sexual, típico das posições sexuais femininas em que as mulheres direcionam o ato sexual. Outra figura que simbolizaria essa referência mítica seriam as melusinas, híbridos femininos, parte mulher e parte outro animal, como serpente, cabra e peixe originando respectivamente entidades mitológicas como a “Dama do pé cabra” e as “Sereias”; competindo a estes seres forças sobrenaturais também de caráter funesto, ou seja, ao mesmo tempo dão a vida e amam incondicionalmente os entes amados, e podem causar dor e destruição. Mas não se pretende extrapolar aqui a análise da protagonista da narrativa, a ligação da protagonista com a figura da *ninfa*, que é relacionada por meio dos elementos que compõem sua personagem, sua ambientação:

O carmim do batom pesa nos lábios, mas os seios ainda não são seios, e a cintura no alto espera crescimento. Por que tem uma máscara vermelha levantada sobre a testa, se o carnaval já passou? a tela encerada, recortada em folhas, esmaga mechas úmidas, e como uma borboleta pousada ao acaso, se contrapõe ao rasgado dos olhos. Não parece sentir frio, exposta na malha curta. Olha levantada sobre a ponta dos pés, o corpo todo encostado à superfície curva, as coxas nuas coladas contra a bolha, enquanto a boca se abre amolecida de vontade.” (p.19).

Os elementos que compõem a figura da “menina de vermelho” ou “carmim” remetem a um ambiente mítico, espaço campestre, bucólico, reduto das ninfas como já dito. A forma como são descritos os cabelos com “mechas úmidas”, a forma travessa de menina, mas com a consciência de mulher lembra a figura secular das *ninfas*, a máscara levantada no alto da cabeça em coroa remetendo a uma borboleta, a um símbolo da metamorfose.

Quanto às demais personagens, a mãe, narradora-personagem e as duas meninas, essas lembram as figuras de Deméter e Perséfone, a primeira mãe zelosa e as outras, as filhas, ingênuas e submissas a ela. Já a menina de vermelho pode-se também remetê-la à figura arquetípica de Afrodite que seria a deusa que não se encaixaria dentre os arquétipos, nem de filha, nem de mãe, mas de uma mulher que sabe o que quer e que desfruta dos prazeres da vida.

As personagens não têm nomes, aliás, nenhuma personagem dos contos elencados tem nome, exceto em “As regras do jogo” – mas salvaguardando que as

personagens mentem seus nomes – e isto demonstra a generalidade das situações quanto representativos são as personagens da contemporaneidade. As situações, portanto, que se apresentam, não são um privilégio do tempo presente, mas sim de todos os tempos, pois enlaçam a existência humana.

A relação da menina com o “cavalo”, ao ser descrita fazendo movimentos que acusam a metamorfose de seu desejo ou de sua idade, dá margem a outras relações com a figura equina, pois a simbologia em torno do cavalo é muito vasta. As *ninfas* trazem um aspecto ctoniano, como afirmam Chevalier & Gheerbrant (2008), ou seja, que remete ao aspecto sombrio, assim como o símbolo do cavalo que remete à morte. Ambos são tidos, em algumas possibilidades de interpretações, como videntes e mensageiros de outros entes, cada qual em sua condição espacial. A característica de mensageiros é compartilhada também com os sátiros, “[...] as ninfas, os sátiros ou quaisquer outros mensageiros.” (CALASSO, 2004, p.27):

Os pés em trote, volteia lentamente ao compasso gritante, cavalinho mais gracioso do que aqueles enfeitados de espelhos, que o carrossel já teve em dias melhores. Mas não demora muito. Seu corpo tem urgências, tempos mais rápidos que o um-dois-três da valsa. Corre, debanda, sacode a leve crina. E, olhando a Lua de longe, se abaixa, cata uma lata de pau esquecida e a atira com violência contra o muro.” Isso, ela está mordendo o freio. O corpo dela relincha, se empina, se estica. Ela galopa ao redor, preparando-se. E logo, abaixada a cabeça, manso o passo, vem buscar sua grama mais verde. “E a pressinto de volta, trazida devagar pelo desejo, chegando-se em rodeios, como se por acaso. Pôs o rosto mais manso, o olhar lavado, fez infantil o queixo.” (p.20).

A animalização da menina não está contida apenas na imagem do cavalo, mas também na do gato e da aranha. Colasanti trabalha muito em suas narrativas, que são tanto direcionadas ao público adulto quanto para o infantil e juvenil, a discussão da problemática da sexualidade feminina, evidenciando a delicada natureza da singularidade da mulher, dando voz às personagens femininas que aparecem ser princesas, fadas, camponesas, meninas, mulheres jovens, mulheres adultas, donas de casa, bordadeiras, tecelãs, fiandeiras de seus próprios destinos.

Desse modo, ao se analisar os textos de Colasanti, pode-se ouvir ecos de vozes femininas silenciadas que, impedidas ou proibidas, por vários anos de repressão, manifestam-se e expõem seus desejos, seus medos, seus anseios e suas paixões que traduzem, de maneira singular, a figura feminina, por meio de suas personagens em várias fases de suas vidas. Assim, a “doce aranha” fia o seu destino mesmo que por intermédio de um narrador

masculino que se rebela contra a direção feminina, assumindo o desfecho da história “[...] sua figura vermelha sangra no ar.” (p.25).

2.3 O mito da mulher viril em “O leopardo é um animal delicado”

São mais violentos que os leopardos nossos recônditos desejos.
Sosígenes Costa

Em muitos dos contos da obra *O leopardo é um animal delicado*, Marina Colasanti retrata a figura feminina, destecendo a imagem pela qual as mulheres foram vistas por séculos. Em nove, dos vinte e cinco contos da obra, a autora enfoca as relações entre homens e mulheres, destacando a personagem feminina e sua relação com a casa, o marido, o amante, os filhos, a sua emancipação social, os trabalhos domésticos, enfim, em todos os espaços sociais e emocionais que as mulheres permeiam. Vê-se, em alguns contos, a instituição do casamento, muitas vezes, falida, com um dos parceiros descontente com a relação, como nos contos “É a alma, não é?” (p.7-10) e “Um dia, afinal”(p.62-72), já em outros contos constata-se nova forma de pensar o casamento como em “Amor e morte na página dezessete” (p.141-150), conto em que a mulher deixa claro o seu amor pelo marido e pelo amante: “[...] surpreendia-se quase de que (*sic*) não vivessem todos juntos na mesma casa, partilhando a mesa além da cama.” (p.143), mas sabendo da impossibilidade disso ocorrer por conta dos valores morais e sociais.

Em “Lacoonte em negra água” (p.34-36), a recorrência é ao mito grego de Laocoonte. O mito o ataque sofrido por este sacerdote e seus dois filhos, por duas serpentes de Tênedos enviadas por Apolo, que mataram Antiphantes, Thymbraeus e o próprio Laocoonte. Na narrativa de Colasanti, que atualiza esse episódio da mitologia grega, a serpente que aparece para a personagem “Lacoonte”, este habitante de uma palafita, é a memória de sua mulher adúltera, flagrada com o amante e morta pelo marido, ou seja, ele mesmo. Como seu corpo fora jogado no rio, em épocas de cheia, o marido assassino via-se envolto pela presença funesta da melusina. No conto “Porque a pena” (p.57-61), dedicado a Clarice Lispector, nela Colasanti remete à doença terminal e fatal que acometeu Clarice, a “pena” seria uma ambiguidade entre as visões que tinha a protagonista e a situação de fraqueza emocional em que se encontrava. Sozinha e frágil a personagem adoecida encontra forças e esperanças ao visitar o médico e uma cartomante, a narrativa sugere que a personagem não sabia da gravidade de sua doença – assim como

Clarice Lispector que morreu sem saber que possuía uma doença terminal. A personagem de Colasanti sabe na alma que sua vida se esvai, mas, com toda sutileza, não explicita a fragilidade de seu destino final.

A história de Cristo sofre uma inversão em “Maria, Maria” (p.73-77) quando sabe-se que o novo Messias é uma menina e não um menino, diferente do que narra a mitologia cristã. A loucura é trazida à tona no conto “Na funda escuridão” (p.115-118), em que uma mulher, ao sofrer um trauma, quando menininha, vê-se presa na escuridão de seu incosciente, até que o pai lhe tira a vida por amor; e, enfim, “Menina de vermelho a caminho da Lua” e “O leopardo é um animal delicado”, são contos que apresentam protagonistas femininas, donas de seu desejo com todas as consequências que esse direcionamento lhes pode causar.

Assim, no conto “O leopardo é um animal delicado”, Marina Colasanti propõe novamente um repensar sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea, propiciando, por meio de um fato cotidiano, o ressurgimento de um mito. Como a maioria dos contos que compõem a obra, este também começa com uma situação corriqueira:

Lavava louças quando os primeiros caminhões entraram na cidade. Viu pelo basculante acima da pia. Eu vou, pensou antes mesmo de saber se era circo como parecia, ou se algum parquinho de diversões. Ela ia, no que fosse. Haveria música. E gente. E movimento. Isso já lhe bastava (p. 82).

Por meio da fala da personagem, é notado o seu estado de descontentamento com sua rotina, pois deseja algo novo, seja o que for, deseja que algo aconteça. Assim, ela esperava ansiosa para saber o que havia chegado. Ficou sabendo, assim como as demais pessoas, o que era no dia em que colocaram o letreiro: “*Erotika Tour*”. A mulher sem nome se preparou e, no dia da inauguração, lá estava ela “no meio de tudo”. No espaço da “feira dos prazeres”, ela encontra várias barracas que remetem a nomes míticos: “Universo do Prazer, A Cidade das Mulheres, Túnel do Amor, A Massagem do desejo, Sacerdotisas do Sexo” (p.84). Assim, a composição da personagem e o espaço dialogam com elementos míticos.

No decorrer da narrativa, há um corpo feminino que é atraído pelas comidas afrodisíacas, e, ao passo em que se escolhem as atrações oferecidas pela “feira”, a personagem materializa o seu próprio desejo, da sensualidade, da erotização feminina referenciados pelos vocábulos escolhidos para descrever a cena da escolha de um prato com especiarias:

Sim, era quente, pensou respirando fundo para aliviar a ardência e sentindo que na boca o céu se abria, permitindo que perfumes e sabores lhe invadissem a cabeça. Era fogo sobre a língua. E a língua se inundou para recebê-lo. O fino

punhal da pimenta rasgou-lhe o nariz. A cor o aroma a quentura daquela comida deslizaram garganta abaixo abrasando-lhe o corpo (p. 85).

Em outra passagem do texto, o processo de erotização da mulher torna-se cada vez mais evidente bem como a animalização:

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

Neste trecho do conto, os vocábulos “lambeu”, “boca”, “dedos”, “meteu” e outros não deixam dúvidas sobre o desejo sexual da personagem, que aqui é descrita como se fosse um animal que se lambe, remetendo à figura de um felino.

Em seguida, a personagem vê que não havia ninguém na fila do Túnel do Amor e se lança para a bilheteria. Ao entrar, nota que o cenário remete a uma floresta artificial “[...] os sons ali eram outros, sussurrantes, de água ou vento, de floresta. Grasnados, pequenos guinchos, um pássaro e, de repente, um rosnado ou talvez um miado, som que saía de alguma goela escura e deslizava em língua áspera.” (p.86). A protagonista vê algo se movendo e descobre que é um homem de cabelos compridos. Assim começa o enlace erótico entre ela e esse primeiro homem que lhe toca. Ela também o toca e sente seu braço nu na “camiseta decotada, na camiseta cavada que mal lhe cobria o peito, na camiseta aveludada como couro de onça, couro de fera, leopardo” (p. 87). Apesar de seus trajes de leopardo, verifica-se, pela suavidade de seus gestos, que esse primeiro homem/rapaz nada tem de leopardo, ou seja, falta-lhe a agressividade, a ferocidade da espécie.

A protagonista, que já havia iniciado seu processo de erotização, agora com os toques deste homem/rapaz, excita-se mais. Decorridas algumas carícias, a mulher percebe que “um outro homem a enlaçava por trás” (p. 87). Então, começa novo jogo erótico entre os três que dura alguns minutos. O primeiro homem vai embora e

Agora eram só os dois, ela e esse novo homem rapaz macho (sic) esse leopardo sem fúria que a beijava e acariciava delicado, a mão levantando a saia devagar, pousando-se sobre a coxa, alisando a pele, mão mais macia do que a seda, mais quente, mão que ela queria sentir deslizar para o lado de dentro da coxa, para o lado secreto, e que ao contrário se retirava [...] (p. 88).

Como já dito, a figura do leopardo, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1989, p. 544), “O leopardo é o símbolo de altivez [...] simboliza a ferocidade,

ao mesmo tempo que a habilidade e a força”. No entanto, o que se tem no conto são homens/leopardos delicados, esquivos, ariscos, fugidios.

A mulher é entregue a outro homem, seus sentidos e desejos já foram aguçados ao máximo, para ela, não importa mais com quem ela faz esse jogo erótico, ela quer a realização, a concretização do seu desejo:

Um homem, outro homem, que diferença isso fazia agora? As mesmas mãos, bocas molhadas, as mesmas sungas de fera. Mas a pele, o cheiro o gosto do suor, outro e outro ardendo sobre a língua, ali estava a diferença, ali estava o querer. E aquele ou outro soprou de leve para refrescar-lhe o rosto, e aquele ou outro incendiou-lhe o corpo com carícias, o beijo daquele percorreu-lhe a orelha, os dedos do outro dobraram-lhe os joelhos, e aquele ou outro aquele ou outro aquele ou outro. Este! Exigiu de repente seu corpo exasperado. Este, agora! (p. 88).

Ao final da narrativa, Marina Colasanti eufemiza, mas não omite, nem mascara o desejo latente da protagonista, manifestado pelo seu corpo feminino desejoso que ataca o último homem para satisfazer sua pulsão sexual. A autora descreve, sem preâmbulos, o ato sexual entre a personagem e o homem/rapaz/leopardo:

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

Há uma inversão, neste conto, dos papéis no ritual erótico, pois usualmente ao homem cabe a condução do ato sexual, cabendo à mulher manter-se submissa em todo o ato sexual do casal. Como confirma Beauvoir (1980, p. 460),

[...] Muitas vezes, ele considera o leito como o terreno em que deve afirmar sua agressiva superioridade. Ele quer possuir e não receber, não trocar mas arrebatar. Procura possuir a mulher além do que ela lhe dá; exige que o consentimento dela seja uma derrota, as confissões que lhe arranca, as palavras que ela murmura; admitindo seu próprio prazer, ela reconhece sua escravidão.

No entanto, nessa narrativa, a condução é oposta, porque o mais “natural”, então, é que os homens/machos/leopardos “atacassem” a mulher, pois “[o] simples fato de não pertencer à casta masculina surge como condição *a priori* para a contínua supressão e interdição dos desejos e direitos femininos” (BORGES, 1999, f. 11). Contrariando esse paradigma, é o instinto sexual da personagem feminina que “eclode”, fazendo-a atacar o homem e, conseqüentemente, a conduzi-lo ao ato sexual. É bom

esclarecer que aqui a ligação entre a narrativa de Colasanti e o mito da mulher viril, ou seja, somente uma mulher atípica, e com uma força “biológica” equivalente à de um homem poderia dominar um e subjugar-lo a uma relação sexual “forçada”.

O ar estava fresco lá fora quando saiu [...] Sentiu as unhas viscosas, olhou os dedos tingidos de vermelho, podia ser sangue podia ser a luz, pensou olhando para o letreiro. Limpou os dedos no vestido, ajeitou os cabelos com as costas da mão. Só então percebeu que tinha esquecido as sandálias (p. 89).

A personagem não demonstra nenhum tipo de pudor, nem de vergonha, encontrando-se saciada em sua vontade. Assim liga-se a protagonista às figuras mitológicas das Amazonas, mulheres que transgrediam as regras sociais e viviam isoladas, independentes dos homens: “Para os gregos, as Amazonas eram, antes de tudo, “bárbaras”, no sentido que emprestavam a essa palavra: elas ignoravam o que constitui a qualidade preeminente da pólis, ou melhor, elas transgrediam as suas leis.” (BRUNEL, 2005, p.744). Os dedos tingidos de vermelho confirmam o ato sexual. Além disso, percebe-se também, neste conto, a progressiva metamorfose da mulher em leopardo. No decorrer da narrativa, seus instintos animalizados ficam cada vez mais aflorados. O ápice dessas transformações coincide com o ritual erótico em que ela assume o papel de condutora da relação e domina o homem/leopardo:

Na verdade, o lado agressivo da questão foi sempre privilegiado: mulheres homens quer dizer, em primeira análise, mulheres “anti-homens”, que procuram eliminar o macho ou reduzi-lo a estados inofensivos, ou não subalternos (BRUNEL, 2005, p.745).

Em seus contos, Marina Colasanti também revela, com perícia, os anseios, os sentimentos e a condição da mulher na sociedade contemporânea. Na maioria dos contos tradicionais, as personagens femininas alcançam sua realização somente após a união estável homem-mulher. Assim, a instituição do casamento é delineada como a única possível maneira de concretização pessoal/existencial, como se pode constatar nos contos como o de *A Branca de Neve*, *A Bela Adormecida*, *Cinderela*, entre outros mais. No entanto, Marina subverte esse modelo dos contos tradicionais, já que suas personagens femininas por vezes não serão “felizes para sempre” ao se casarem. A ligação mais uma vez dá-se a “mulher viril”, dá-se no conto por meio de uma mulher que pode ser feliz, sim, sem um companheiro, autônoma, como explica Brunel (2005, p.746):

Os gregos – estamos sempre voltando a eles – concluíam de tudo isso que a Amazona é a Mulher como expressão da animalidade. Se ela é matadora de homens, segundo Heródoto, é em virtude desse princípio. Mas o autor das *Histórias* percebe muito bem que há duas maneiras de aniquilar o macho: pelo gládio, obviamente, mas também pela sedução, ou melhor, pela sujeição. E, aqui, a mulher-homem se transforma em *mulher-de-muitos-homens*, [...] de Medeia ou de Fedra a Naná, de Cibele ou de Freyja à mulher fatal de nossos romances modernos, esse tema jamais conheceu um momento de eclipse.

Dessa forma, são por meio das ressurgências, tanto das Amazonas quanto das Valquírias, que o mito da mulher viril se estabelece na contemporaneidade por meio da mulher fatal, a grande sedutora que domina o homem por meio de sua sedução implacável. Assim ambas desempenham bem esse papel, pois são nas Valquírias, por exemplo, que sua figura é representada como a matadora de homens e como mensageiras de Odin, executantes de suas sentenças; assim esclarece Brunel (Ibid.):

[...] mas é, ao mesmo tempo, uma sedutora: não há quem resista a seus encantos propriamente mágicos. Os nomes que recebe são muitas vezes eloquentes nesse sentido: ela é aquela que encadeia, acorrenta, amarra (...), que, no campo de batalha ou fora dele, passa o laço mortal no pescoço de sua vítima.

A personagem de Colasanti, a protagonista que não tem nome, demonstra essas características no momento em que ela adentra a floresta artificial e, atenta aos movimentos, aguardando o inesperado “Avançou devagar, as mãos tensas, prontas a agarrar ou defender.” (p.87). Como dito, e possivelmente, será repetido, a partir daqui, a presença de simbologias e mitos ressurgidos são muito recorrentes na escrita de Colasanti e essa característica sempre foi assumida por ela. Não que a autora tivesse intencionalmente esse objetivo em sua obra, ou seja, buscar, na mitologia universal, temas que fossem utilizados em suas narrativas, mas o gênero conto, forma que ela utiliza em grande parte de sua obra composicional, permite ao seu autor uma espécie de epifania a um inconsciente mítico proveniente do patrimônio universal. Assim, Marina atesta a sua relação distinta ao produzir contos (de fadas) e os demais gêneros narrativos:

[...] faço muito trabalho antecedendo as narrativas, mesmo os contos de fadas. Eu sempre separo pelo seguinte, os contos de fadas, pelo menos para mim, são o único gênero narrativo que não precisa da razão, eles não são ditados pela razão, são ditados pelo inconsciente. E acredito firmemente que a sobrevivência do patrimônio narrativo universal dos contos de fadas se deve ao fato de que eles são originados por inconscientes dos contos que são anônimos e, na grande maioria, estavam muito ligados ao inconsciente coletivo ou, como você preferir, ou queira, para não utilizar uma expressão junguiana. É isso que dá força ao conto de fadas, porque no conto de fadas, você pode voltar à conversa de sempre da *sustention this believe* e tudo aquilo, mas o conto de fadas vive de um tranco que você leva na alma, ninguém sabe por que você gosta deste ou daquele, mas você lê um livro inteiro e tem um que te pega pelo pé que você “se acaba”. Como se chorasse por dentro ou por fora ou como queira, é porque o inconsciente do autor daquele conto encostou no teu, então

são contos que vivem dessa comunhão de inconscientes, dessa identificação de inconscientes, então eles ficam, para mim, só ficam bons quando a razão está ausente. A razão entra na poesia, a razão entra na ficção, a razão entra nos ensaios, eu sou muito racional já deu para perceber que eu sou muito racional, mas, nos contos de fadas, ela não pode entrar (COLASANTI: ANEXO 5, 2008, p.90-91).

Em *Mulher e Deusa: a construção do feminino em Fireworks de Angela Carter*, Rapucci (2011) aborda a figura da “Lua” como um princípio feminino que tem o elemento simbólico reconhecido em várias culturas.

O arquétipo da deusa Afrodite encontra-se também na protagonista de “O leopardo é um animal delicado”, uma mulher que trilha sua conduta pelas pautas do prazer, que está presente na representação que vai desde a cor vermelha do esmalte e o vestido de seda que acariciava as coxas, até a ida da personagem à feira dos prazeres *Erotika Tour*, onde ela prova as comidas afrodisíacas, aguçando os sentidos, e que em uma gradação de fatos e descrições vão elevando a protagonista a um estágio de êxtase, de excitação.

A protagonista desfila pelo ambiente como uma gata lânguida, desejosa. Tanto que os movimentos que ela faz ao lambear os dedos, ao cheirar, ao manter as unhas sempre impecáveis, demonstram uma recorrência ao bestiário mítico. As características do cavalo também estão presentes, tanto em “O leopardo é um animal delicado” quanto em “Menina de vermelho a caminho da Lua”, pois a ambas protagonistas são conferidas características equinas que remetem à “crina”, ao “galopar”, ao “montar”, ao “morder as rédeas”, e ao “frear”. É interessante apreender que as figuras das protagonistas dialogam com animais que conhecem os dois lados, ou seja, a vida e a morte; vivem nessa zona de fronteira entre o visto e o não visto; dessa forma, o gato e o cavalo têm relação com o além, possuindo a capacidade de serem mensageiros justamente pela natureza de permearem zonas de fronteiras em que os sentidos devem ser aguçados, além de também carregarem uma carga simbólica erótica.

Um contraponto que se pode fazer entre “O leopardo é um animal delicado” e “Sem que seja de joelhos” é que ambos os protagonistas se deixam levar pelas situações, mas apresentam formas distintas de acontecer. No primeiro, a protagonista vai sendo empurrada para uma determinada situação como visto acima, já no segundo conto, o protagonista vai em busca de uma situação que ele próprio gerou e que se constata na análise do próximo conto.

2.3. A permanência do andrógino em “As regras do jogo”

A palavra “andrógino”, *grosso modo* define, dentre suas muitas possibilidades de sentido, “aquele que apresenta características, traços ou comportamento imprecisos entre masculino e feminino, ou que tem, notavelmente, características do sexo oposto”^{iv}. Dessa forma, quando a definição ultrapassa a exteriorização, ou seja, quando transcende a referência à aparência física de indivíduos com determinada característica, tende também a se relacionar como sinônimo de bissexualidade, ou até mesmo de hermafroditismo. Conforme a versão mais conhecida de mitos relacionados a esses seres, ou seja, o *mito dos andróginos* relatado na obra *O Banquete* de Platão, sua origem inicialmente remete a completude de um ser e depois a sua incompletude por conta da cisão de seu corpo no qual coabitavam o masculino e o feminino. Essa relação, que é feita do significante “andrógino”, com o significado descrito acima, se fundamenta de uma memória ancestral proveniente dos mitos que se referem a esses seres característicos e aos castigos sofridos por terem desafiado, de forma direta ou não, alguma divindade. Miguet (2005, p.26) clarifica quais são os principais mitos que permeiam uma memória coletiva a partir de uma origem remota desaguando assim na contemporaneidade:

São inumeráveis, em todas as culturas, os mitos que apresentam divindades andróginas, fundamentam as origens do mundo da idéia de um caos ou de um ovo primordial contendo, unidos, os princípios do masculino e do feminino, e dotam de bissexualidade os ancestrais da humanidade. Falaremos de três mitos de fundação entre os quais pode ter havido trocas e interferências: o mito de um Adão andrógino – o dos andróginos de Platão – o de Hermafrodito e o de Sálmacis, tal como Ovídio o fixou em *Metamorfoses*. Todos os três têm um aspecto cosmogônico, ainda que no último isto não apareça claramente. Todos os três são etiológicos, quer dizer, relatam sofrimentos e aspirações que sem eles seriam inexplicáveis. Todos os três foram censurados ou deformados no correr de sua transmissão, como se sua revelação audaciosa demais inspirasse um certo pavor. Finalmente, todos os três tiveram uma posteridade considerável na literatura ocidental.

Miguet (2005) ainda explica que, em várias culturas, existem mitos que se referem a seres andróginos que fundaram a raça humana e que passaram por algum sofrimento, além das influências trocadas entre essas narrativas, existem também os mitos que deram origem a outros mitos como é o caso do *mito dos andróginos* de Platão (429 A.C-347 A.C) que engendrou o “mito da alma gêmea”. Este mito transmite a ideia de que o amor perfeito existe e que, para desfrutá-lo, basta encontrar a alma gêmea que complementará o outro; pois, segundo a narrativa mítica, no universo, cada um tem a sua cara metade, ou seja, cada pessoa possui outro ser que está destinado a ela. Essa versão

surgiu a partir d'*O banquete* justamente pelo desenrolar da interpretação platônica que foi dada à agonia em que os seres primordiais da raça humana unidos fisicamente sofreram na cisão de seus corpos.

Esses elementos dos três mitos citados são identificados na narrativa de Marina Colasanti, especialmente no conto “As regras do jogo”. Aqui, portanto, trataremos desse conto em particular, no qual a recorrência está implícita; e é sob o prisma do *mito dos andróginos* que o texto literário será aqui analisado compreendendo que o conto (de fadas) e os demais contos da obra encontram um ponto temático comum: a ressurgência de um mito, que se apresenta para tratar da afetividade dos seres, no âmbito erótico /amoroso.

Dessa maneira, não se recorrerá à ideia de “dividir”, contemporaneamente falando, classificando o ser humano entre *homo* e *hetero*, mas sim como um ser livre em sua relação consigo mesmo e com seus sentimentos. Outrossim, não será utilizado aqui o termo “homossexual” para designar amor, desejo ou qualquer tipo de relação entre pessoas do mesmo sexo, por se entender que esse foi um termo pautado em uma noção de desvio de conduta, tachado pelos estudos científicos do século XIX, conforme Foucault (1998, p.44) mesmo alega:

A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. A sodomia era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie.

Assim, não considerando as relações amorosas entre pessoas do mesmo sexo como sendo algum tipo de desvio, o termo “homossexual” não será aqui utilizado. No caso do termo “gênero”, há de se compreendê-lo como uma construção social entendendo por essa palavra como uma designação determinista do desejo do sujeito, isto é, atribuindo ao sujeito um engessamento de seu desejo a partir da sua condição biológica de masculino ou feminino. Dessa maneira, ao se classificar alguém como sendo do gênero feminino ou masculino, imbui-se todo um sentido relacionado à sexualidade dos indivíduos, provocando assim uma lógica binária que, na verdade, não existe. O que ocorre, de fato, é uma imposição cultural de poder. Butler (2004), por exemplo, desqualifica essa classificação e alega não haver uma binariedade do desejo, ou seja, o desejo apenas pelo oposto, visto que, segundo a autora, a heterossexualidade é tida como compulsória, ou seja, a sua ideia estabelecida faz com que a sociedade a tenha como a única possibilidade de identidade dos sujeitos e tudo que fugir a essa marca é entendido como desviante, transgressor. Assim Butler (2004, p.48) afirma “não há identidade de gênero por trás das

expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados.” Dessa forma, não há como crer em uma binariedade de gênero, que conduza o desejo do outro, pautada em relações de poder calcadas em uma cultura determinista.

Dito isso, em “As regras do jogo” o *mito dos andróginos* ressurge; no conto, o protagonista é um homem contemporâneo casado, de vida “comum”, possuidor de várias amantes eventuais com as quais mantinha encontros no fim do expediente ou na hora do almoço. Pode-se encontrar a extensão dos mitos acima citados, além de uma correlação das características da busca pelo amor perfeito ou o então conhecido mito da alma gêmea, que são variantes do *mito do andróginos*.

A narrativa de Colasanti (1998) inicia-se com uma cena cotidiana, contemporânea, como já fora apregoadado anteriormente na análise de “O leopardo é um animal delicado”, típica das narrativas dessa obra. O protagonista, certo dia, encontra, por acaso, uma mulher na *internet* em um *chat* de relacionamentos, como já encontrara tantas outras, mas em esquinas de ruas por onde passava, dirigindo o seu carro após o expediente. A situação é muito comum em uma contemporaneidade em que frequentadores masculinos e femininos da rede virtual ou do *cyber* espaço, ambiente típico de um labirinto contemporâneo (ou rizoma), encontram estranhos que logo se tornam seus cúmplices na possibilidade de um novo desejo. Possuidores de identidades, sabidamente falsas, assumem apelidos no lugar de nomes oficiais, nomes virtuais assumidos pelos internautas que exigem nova identidade: “Encontrou com ela numa esquina da Internet, como a encontraria no Centro, à espera de condução em fim de expediente. Uma mulher, e um tempo para ela. Ofereceu carona. Sim, ela escreveu.” (p.94)

O espaço no conto acontece por dois vieses: o espaço da narração e o espaço da narrativa. Conforme Borges (2008, p.341),

Aqui, tomaremos o termo narração como o ato de narrar e narrativa como aquilo que foi narrado. A narração será feita sempre em primeira pessoa (aqui) ou em terceira pessoa (algures). Dessa maneira, teremos sempre um espaço que diz respeito a essa instância de criação do texto literário, considerado o ponto a partir do qual se cria a espacialidade da narrativa. Muitas vezes, teremos uma projeção do espaço da narração dentro da narrativa, outras vezes esse espaço só será pressuposto, pois quem narra narra sempre de algum lugar.

Dessa forma, o espaço da narração do conto é um espaço desconhecido, visto que o narrador, em terceira pessoa, conta sobre um lugar não sabido, mas profere a história: “Nesse ponto, fosse no carro, ele avaliaria os joelhos, as coxas sobre o assento,

daria um tempo, sem olhar para a cara dela. E estenderia a mão. [...]”(p.94). Por outro lado, o espaço da narrativa, isto é, “aquilo que foi narrado” está bem marcado pelo *cyber* espaço, um espaço virtual, mas que possui sua fronteira, e, por lugares como a casa (quarto), a rua (esquina) ou o motel, pois, segundo Borges (2008, p.343) “Muitos efeitos de sentido são criados a partir dessas possibilidades e seria um erro não nos atentarmos a elas.” Assim, o espaço da narrativa aparece, mas, o espaço da narração, não. Ao estabelecer um relacionamento virtual com uma desconhecida em um *chat* na *internet* e um “real” com sua esposa tendo na casa um espaço consolidado a narrativa promove uma zona de fronteira espacial. Conforme Borges (2008, p.5), ao se trabalhar com o conceito de “fronteira”, na construção do espaço literário, o autor atenta para a conotação que a palavra traz consigo, ou seja, “como a fronteira é aquilo que divide, a idéia de algo belicoso já se apresenta à nossa visão.” Assim o personagem vive em uma zona fronteira em que a tensão entre a sua vida cotidiana, real, estabelece uma linha imaginária com a sua vida virtual podendo ser contextualizado com os trechos em que a esposa chama o protagonista para dormir, ou então o questiona até que horas ele ficou no computador:

Vem dormir, dizia a esposa parando diante da porta, larga esse computador, que mania. Vai indo que eu já vou, respondia ele desejando apenas que o deixasse em paz, desejando mesmo que ela fosse dormir logo e o deixasse sozinho, sozinho com a outra. (p.97)

Dessa maneira, o protagonista passa a desenvolver com “ela” – a amiga virtual - uma relação virtual que, aos poucos, ganha um teor de “real”, mesmo sem vê-la pessoalmente. Ambos os personagens têm experiências táteis, através de uma conversa imagética e erótica, e a paixão se torna inevitável até que o desejo de encontrá-la surge como o esperado, pois o narrador, o observador, sugere que aquele “jogo” de desejo que ambos partilhavam só daria a um caminho: a paixão. Nos jogos que ambos dispunham, nessa relação, as rédeas estavam “nas mãos” da personagem feminina que se chama virtualmente “Marcia”: “[...] Marcia, taí, gostei, [...]” (p.94), uma vez que as identidades eram resguardadas sob máscaras virtuais, o protagonista também simulou o seu *nick*: “[...] e você? eu o quê? o teu nome, João, nome de homem. Também tinha inventado.” (p.94). A marca linguística que garante às personagens os “gêneros” masculino e feminino e, por conseguinte, a opção sexual dos dois, são os seus nomes virtuais, bem como o desejo que expressam, caracterizando assim uma identidade virtual sendo, por consequência, uma máscara social que por ora confundia-se com a realidade de cada um: “Fosse como fosse, as regras do jogo permitiam esconder-se.” (p.95). Louro (2004) alega que a confusão feita

entre “sexo-gênero-desejo” é tida como uma verdade que a sociedade segue cegamente, ou seja, o desejo não necessariamente tem relação com um binarismo de gênero:

Certa premissa, bastante consagrada, costuma afirmar que determinado sexo (entendido, neste caso, em termos de características biológicas) indica determinado gênero e este gênero, por sua vez, indica o desejo ou induz a ele. Essa sequência supõe e institui uma coerência e uma continuidade entre sexo-gênero-sexualidade. Ela supõe e institui uma consequência, ela afirma e repete uma norma, apostando numa lógica binária pela qual o corpo, identificado como macho ou como fêmea, determina o gênero (um de dois gêneros possíveis: masculino e feminino) e leva a uma forma de desejo (especificamente dirigida ao sexo/gênero oposto) (LOURO, 2004, p.80).

As conversas prolongaram-se, e, como já dito, a necessidade dos encontros virtuais foi se perpetuando. “João” se via realizado na figura da amante virtual,

Nunca tinha tido uma amante capaz de desvendá-lo dessa maneira. As mulheres tantas que haviam passado entre suas coxas deixando-o intoxicado, água de rio entre pilares de ponte, confundiam-se agora na mesmice. Vencidas pela ausência de mistério, perdiam seu recorte os perfis sobre os travesseiros, desvaneciam os reflexos dos corpos nos espelhos dos motéis. E só ela aflorava, nítida e sem forma, no pulsante lençol da tela (p.98).

O não ver a “outra”, que só estava no espaço da tela, fazia com que esse homem casado a desejasse mais ainda, pois ela incitava o prazer nele como ninguém nunca o fizera estando fisicamente perto dele. A possibilidade de não ver essa mulher, de lidar com algo desconhecido excitava-o justamente porque ela sabia conduzi-lo de uma maneira nunca antes feita por mulher alguma, pois, mesmo à distância, ela “Sabia bem o que podia obter de uma mão de homem. E sabia, ah! como sabia, o que podia lhe dar com a sua.” (p.98), de fato não havia rotina apesar de “João” sentir que ela o conhecia como ninguém. Dessa maneira, os jogos de sedução que “Marcia” empreendia o deixavam suspenso, “Ele sentia-se cego, tateando nas trilhas traçadas pela mulher.” (p.97). A figura do rosto desconhecido aparece de outra forma para o protagonista de Colasanti, ou seja, para ele, o protagonista do conto, o rosto estranho apresenta-se em ausência de um rosto; rosto que nunca apareceu para “João”, “A interlocutora, que não tinha rosto, materializava-se no escuro.” (p.98). A materialização do seu desejo era o que o protagonista almejava e isso só ocorreria se encontrasse com “Marcia”, mas as regras do jogo não permitiam essa opção. Nunca foi declarado por ela que um encontro faria parte do acordo, no entanto, não havia um acordo formal, e não havendo nenhum em que constassem a assinatura de ambos, “João” insistiu veementemente em encontrá-la:

Era por ela que ansiava. Por aquela pele que durante meses iludira-se de possuir, por aqueles seios que não podiam mais ser apenas um traço dentro do decote, pelo cheiro prometido, pelos beijos, por toda a umidade transudada, com e sem agá. (p.100)

Aquele ser parecia tão bem completá-lo, despertando nele um desejo amoroso intenso, que seria como que saído dele próprio, assim como no mito do *Adão andrógino*, em que Adão deu a vida a Eva, ou seja, gerou uma mulher a partir dele mesmo, por meio de sua própria costela, e isso só foi possível pois nele continha o masculino e o feminino. Dessa maneira, “Marcia” sabia como conduzi-lo, como satisfazê-lo sem nunca terem se visto, sem nunca terem se tocado. No entanto, o desejo dele esbarrou no limite dela, pois havia uma fronteira entre os dois que o protagonista não compreendia, mas “Marcia”, vendo-se encurralada diante da insistência do outro, declarou:

Sou homem. [...] Hetero, casado. Começara assim, por começar, brincadeira ou molecagem, está certo, molecagem, mas não pretendia levar adiante, não pretendia nada, era para ser uma vez só, na noite, no escuro, um jogo, como carmim e sutiã com enchimento no carnaval. Surpreendido naquele primeiro encontro pela aceitação da sua fantasia, tudo se tornara inesperado. (p.101)

Ao afirmar ela/e que era “Hetero, casado.” “Marcia” quis negar inutilmente que participava do “grupo” dos que não eram heterossexuais, mas em vão tenta negar para o protagonista o quanto se envolveu com “João”:

[...] por que não continuar, só mais uma noite? e outra. Noite após noite, o jogo. E a sedução do risco transformada em vício do qual não conseguia ou não queria sair. Risco não de ser descoberto, mas de não o ser. Quantas vezes havia pensado em dizer e sumir ou nem dizer, desaparecer atrás da esquina com a mesma facilidade com que havia aparecido. Mas adiava, atraído pela possibilidade de avançar mais um passo, de adentrar-se no terreno antes proibido, que agora via aberto à sua frente. Até que tinham chegado àquele ponto em que só mais um passo era possível. Tudo, tinha feito tudo para evitá-lo. (p.102)

A personagem “Marcia” tinha menos medo de ser descoberta do que não o ser, pois o seu desejo nada tem a ver com o seu “gênero”, já que o sentimento que havia nutrido por “João” já não levava mais tão em conta a representatividade social do masculino e do feminino, mas sim toda uma carga erótico/amorosa da qual os dois dispunham além de uma cumplicidade e sintonia de seus desejos. Assim, revelar a sua identidade ao outro, tornou-se secundário diante de tudo que haviam vivido até então:

Não se pretende, com isso, negar a materialidade dos corpos, mas o que se enfatiza são os processos e as práticas discursivas que fazem com que aspectos dos corpos se convertam em definidores de gênero e de sexualidade e, como consequência, acabem por se converter em definidores dos sujeitos. (LOURO, 2004, p.80)

O silêncio imperou após o desabafo angustiado de “Marcia”, que explicou ininterruptamente que jamais iria ao encontro marcado por “João”, e as tantas palavras que antes foram repletas de imaginação e emoção que os acompanharam desde que se conheceram, na cumplicidade do desejo, diante da confissão dela se ausentaram:

Pensara tudo. Pensara nada. Até o último momento deixando uma oportunidade, para o quê, não sabia, talvez para o não sabido. E no último momento soube, com clareza e sofrimento, que jamais iria. Não havia desculpas a pedir. Eram ambos perdedores. Fim de jogo. Silêncio. (p.102)

O protagonista então, diante da revelação de sua amante virtual, se viu atônito, mas apesar do jogo ter terminado para ele a fronteira foi ultrapassada, houve uma passagem que irrompida, não haveria mais volta mesmo que ele não falasse mais com “Marcia”, pois algo já havia mudado:

Pegou o carro na garagem. Ia precisar dele. Dirigiu sem ligar o rádio, as duas mãos quase juntas no volante. Árvores lançavam sombras sobre a calçada. Nos intervalos de luz, debaixo dos postes, o comércio da noite mostrava seus produtos. Perdedores, murmurou ele entre dentes. Diminuiu, seguindo devagar junto ao meio-fio. Viu uma silhueta à frente, aproximou-se para ver melhor. Freou. Antes mesmo que o travesti se debruçasse na janela para combinar o serviço, abriu a porta. (p.103)

O protagonista “João” era um ser em trânsito, ou seja, até a revelação de “Marcia”, ele transitava entre dois espaços, dois mundos, mas agora ele se transpõe a um terceiro, que seria uma zona a que talvez ele nunca tenha imaginado ir. Como já havia passado a fronteira entre a vida cotidiana, regular, oficial, normativa, com suas amantes adventícias para uma vida de fantasia virtual, repleta de jogos excitantes, agora o protagonista adentra a outro espaço de normas deslocadas, dessa maneira Louro (2004, p.16), ao se dirigir aos sujeitos que assumem espaços não reconhecidos socialmente por infringirem a regularização social argumenta sobre a tomada de decisão: “Tal como numa viagem, pode ser instigante sair da rota e experimentar as surpresas do incerto e do inesperado. Arriscar-se por caminhos não traçados. Viver perigosamente.” a máscara

assumida pelo personagem “João” e sua cara metade “Marcia”, no conto de Colasanti (1998), fazem ressurgir, por meio do mito do andrógino, o tema do homoerotismo. Na obra *O leopardo é um animal delicado*, “As regras do jogo” é o único conto que apresenta, como características, um relacionamento homoafetivo que não se consuma fisicamente, mas consuma-se na alma das personagens “João” e “Marcia” diante da revelação da segunda sobre seu sexo.

Segundo Eliade (p.91), “O iniciado não é apenas um “recém-nascido” ou um “ressuscitado”: é um homem que sabe, que conhece os mistérios, que teve revelações de ordem metafísica.” Aquela estrangeira transmitia a ele uma sedução e um estranhamento, como se fosse tão longe, mas tão perto, como se já existisse nele e, só agora, tomava consciência daquele novo ser que nascia dele, pois Marcia também foi uma construção do desejo de João. Outro ponto a ser ressaltado é a relação do feminino com o masculino, a mistura, o processo que ocorre a partir do ritual sofrido por Marcia. O feminino e o masculino estão no mesmo corpo, confundem-se; o personagem Marcia como homem vê crescer em si um novo ser, feminino, afirmando uma fusão de gêneros que remete ao mito dos andróginos como afirma Platão:

Havia, a princípio, três espécies de homens e não duas, como atualmente: macho e fêmea. O terceiro gênero era formado dos dois primeiros. Extinta a espécie, só o nome lhe sobreviveu. Chamavam-se Andróginos, porque pelo aspecto e pelo nome lembravam o macho e a fêmea (PLATÃO, p. 39).

Esses seres, aos quais Platão se refere, não são filhos do Sol, como os homens, tampouco da Terra, como as mulheres, mas filhos da Lua, que participam da natureza de ambos. Ao contrário do que ocorre nos contos de fadas tradicionais em que os amantes terminam felizes, os andróginos, na versão platônica que fixou o mito literário, não foram felizes para sempre, uma vez que, escalando o Olimpo para fazerem guerra aos deuses, receberam de Zeus um cruel castigo, amargando, através de um raio, uma separação irreversível dos corpos. No caso do personagem Marcia ocorreu o inverso dos seres andróginos, em Marcia houve um movimento não de cisão como os seres descritos na obra de Platão, mas de uma fusão como no mito de Hermafrodito. Não coincidentemente o nome de Hermafrodito é a fusão dos nomes de seus pais Hermes e Afrodite, que, segundo o mito, era um jovem deus de beleza notável que foi se banhar em um lago sendo assediado por uma ninfa que o possuiu violentamente, ocorrendo assim a fusão mágica dos dois seres divinos transformando-os em um único ser, um hermafrodita. Uma curiosidade quanto ao mito são as características tanto da ninfa Sálmacis quanto de

Hermafrodito, ambos possuíam atributos sutis do sexo oposto, Hermafrodito apresentava uma aparência delicada e se mostrava frágil, já a ninfa é tida como a única ninfa que violentou um ser de outro gênero, pois normalmente as ninfas sempre eram possuídas e não o contrário. Assim, o diálogo entre o “mito dos andróginos” e o “mito de Hermafrodito” se encontram. Sustentando as a relação afetiva dos personagens do conto de Colasanti, pois tanto “Marcia” quanto “João” possuem elementos andróginos, a primeira ao iniciar um jogo erótico assumindo um discurso feminino com um desconhecido e o segundo ao se envolver com uma “mulher”, perceptivelmente para ele, tão diferente das outras.

Assim, no processo significativo da narração, ambos personagens demonstram o avanço que sua relação teve perante os limites da fronteira social ao assumiram que se envolveram profundamente sem caracterizar esse envolvimento como sendo um erro. O que ocorreu a partir da revelação de Marcia foi a cumplicidade de um desabafo no silêncio do outro, João ao silenciar diante das palavras de Marcia não negou nem inutilizou o discurso desta, ele apenas constatou que o que acontecera entre os dois não teria mais volta, era fato consumado.

CAPÍTULO III

O ESPAÇO LABIRÍNTICO NOS CONTOS DE MARINA COLASANTI

Do alto, um labirinto não tem mistérios. O mistério é uma questão de perspectiva. Marina Colasanti
Perdi-me dentro de mim/ Porque eu era labirinto, /E hoje quando me sinto, /É com saudades de mim. Mário de Sá-Carneiro

Nos quatro contos elencados, o espaço labiríntico (ou o mitema do labirinto, como alguns estudiosos preferem denominar), está presente na forma de um parque de diversões, ou em um circo dos prazeres, ou ainda no *cyberespaço* onde a personagem se perde pelos caminhos virtuais, nutrindo um sentimento amoroso por alguém que mal conhece, ou não conhece. No entanto, o único conto que faz referência explícita e direta ao labirinto é “Sem que seja de joelhos” (108 a 114).

Nesse conto, identifica-se uma relação com o mitema do labirinto, que, para Vilas-Boas (2003, p.245), é “um dos mitos mais tratados ao longo dos tempos, quer no seu todo, quer em ligação com alguns dos seus mitemas constituintes”, ou seja,

[...] os elementos não naturais, mágicos e absurdos do ponto de vista da lógica e da vivência quotidiana. Estes elementos, que os etnólogos chamam de MITEMAS, podem ser tanto acontecimentos quanto cenários, personagens (humanas, divinas, animais, vegetais ou híbridos de toda espécie) cuja significação deve ser procurada no seu valor simbólico. (VIERNE, nº 13, p.3)

No mito em questão, o mitema de instância do conto em mote é, obviamente, o de Teseu, bastante conhecido na mitologia grega por ser o semideus que derrotou o Minotauro, o prisioneiro, a criatura híbrida, considerada terrível e que proporcionou, como ainda o faz, a muitos estudiosos, abordagens sobre sua figura, muitas traçando teorias a partir do inevitável jogo de opostos, ou seja, enquanto Teseu era considerado o bem e o que fora iluminado pelo fio de Ariadne, aquele era as trevas e o animalesco. Conforme Chevalier (2008, p.611), “O mito do Minotauro simboliza, em seu conjunto, o *combate espiritual contra o recalque*”.

A metáfora do labirinto, ancestral e mítica, aplica-se aqui a uma personagem contemporânea, obviamente, como são as dos demais contos. Em “Sem que seja de joelhos” tem como enredo um homem contemporâneo, solitário, abastado que adquire uma mansão restaurada do século XVIII. A mansão comprada possuía o que o protagonista chama de “sonho de infância” que é um jardim secreto típico de propriedades

da época. Ao andar pela propriedade, este homem adentra a um jardim secreto e descobre que se trata de um labirinto, a partir daí o protagonista insurge em uma andança pelo espaço labiríntico. No entanto, na narrativa em questão, a personagem, ao se auto intitular de Teseu, como se observa no trecho: “Na pior das hipóteses, disse para si mesmo rindo, puxo um fio do suéter, amarro num galho e dou uma de Teseu.” (p.109), estabelece uma ligação entre o antes e o agora, ou seja, entre um antepassado mítico e a contemporaneidade. Dois tempos são unidos *a priori* por meio de duas narrativas distintas, “O labirinto mítico” e “Sem que seja de joelhos”, não pelo simples fato de a personagem se referir a Teseu, mas por toda a significância a que esse espaço remete nesse conto, demonstrando a evidente ressurgência do mito nos contos de Marina Colasanti; aqui vemos o espaço do jardim transformar-se em um espaço labiríntico por sua grandeza e semelhança também com a atitude exploradora da personagem/Teseu. Mesmo sem precisar matar o Minotauro, a personagem carrega a semelhança com a ousadia do herói mítico. No entanto, a vivência existencial “humana” ressurge intacta, ou seja, o conflito do homem sozinho (ou o mito clássico do herói) apresenta-se mais uma vez, apenas com o cenário distinto, mas com o mesmo mitema. Mesmo Teseu sendo um semideus, a sua parte humana o acompanha, assim é possível fazer a ponte entre os sentimentos humanos que acometiam Teseu e o homem contemporâneo.

Assim, o espaço mítico do labirinto, espaço amplamente trabalhado quando o objetivo é abordar o conflito, o começo e o fim, a busca, o jogo etc., comporta a intriga de um homem contemporâneo (o protagonista de “Sem que seja de joelhos”) e abastado que, ao comprar uma “mansão do século XVIII restaurada”, vê-se surpreso ao identificar o que antes fora apenas um desejo de criança, e que agora se realiza:

Um jardim secreto. Desde menino, quando se escondia nas espessas moitas de louros na casa de campo tentava recortar ali um espaço só para si, um espaço em que estando livre fosse invisível aos outros, sonhava em possuir o seu jardim secreto. Comprá-lo, pareceu-lhe o cumprimento de um destino. (p.108)

Naquele momento, na vida adulta e com a chave da propriedade em mãos, a personagem adentrou em outro espaço, que a levou a outro tempo, a um labirinto interno, ou, como Ceserani (2006) denomina, “passagem de limite e de fronteira”:

Meteu a chave na fechadura, rodou lentamente. Eu deveria dizer que a chave era enferrujada, mas poderia parecer um lugar-comum. Digo apenas que era pesada. Mais que ranger, o portão estremeceu ao abrir-se, como se retido em sua posição por alguma raiz ou pelo tempo. O homem empurrou, depois abaixou de leve a cabeça, embora não fosse baixo. E entrou. (p.108.).

Tal como a chave, a folha de louro também é um elemento simbólico não empregado gratuitamente na narrativa. O louro, segundo Chevalier (2008, p.561), “[...] está ligado, como todas as plantas, que permanecem verdes no inverno, ao simbolismo da imortalidade;” e, segundo o mesmo autor (p.233), “o simbolismo da chave está, evidentemente, relacionado com o seu duplo papel de *abertura e fechamento*” assim, como as chaves de Jano, deus romano, considerado “o guia das almas, donde seus dois rostos, um voltado para a terra e o outro para o céu. Com um bastão na mão direita, uma chave na mão esquerda, ele guarda todas as portas e governa todos os caminhos.” (Ibid., p.233).

A chave é um objeto que atualiza, na narrativa de Colasanti, a condição de iniciação do personagem a adentrar em um espaço que até então ele não podia; tanto que a ele só foi dada a possibilidade de entrar naquele ambiente quando o corretor disponibilizou a chave, ou seja, ele não tinha permissão para explorar o desconhecido: “A chave fora pedida posteriormente e entregue juntamente com os papéis. Só agora, entretanto, dono legal de tudo, o homem sentia-se no direito [...] de abrir [...] e entrar.” (p.108). Dessa forma, todo um ritual fora empenhado, a inclinação da cabeça para baixo como se fosse uma reverência ao “novo espaço” (lugar sagrado) que pisava; a chave enferrujada como se fosse ou sendo um “objeto mediador”; o portão retido pelo tempo e a referência à raiz, que simboliza o profundo, configura elementos que auxiliam na construção do insólito na narrativa. Essa relação com o sobrenatural, o não humano, o misterioso, o não pertencente a este mundo configura o fantástico neste conto; pois, “No plano esotérico, possuir a chave significa ter sido iniciado. Indica não só a entrada num lugar, cidade ou casa, mas acesso a um estado, morada espiritual, ou grau iniciático”. (*Idem.*).

Remo Ceserani (2006) como acima citado, refere-se a dois “procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico” claramente presentes neste conto. Há a “passagem de limite e fronteira” e o “objeto mediador”. Quanto ao primeiro,

Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, o da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas [...] (CESERANI, 2006, p.73).

O segundo procedimento, ainda conforme o autor (*Idem*),

É preciso pensar que o objeto mediador desempenha a sua função específica dentro do conto fantástico pelo fato de que se trata de um conto em que *há um desnivelamento de planos de realidade*, o qual *não está previsto* pelo código e *por isso vem marcado* por um forte efeito de limite, e no qual o *objeto mediador atesta uma verdade equívoca* porque inexplicável e *inacreditável*, posto que *inepta* (sic).

Assim, a fronteira estabelecida ocorre não só pelos limites do labirinto, mas também pela chave que promove um entre lugar do que é considerado sólito com o não explicável, ou mesmo, estranho.

A gradação (“terras ajardinadas”; “jardins”; “jardim secreto”) percebida pela personagem, descrita pelo narrador, como um espaço não sabido, como dito na análise do conto anterior de “algures”, na progressão daquele espaço; o inicialmente “jardim secreto” desdobra-se em um “jardim que não era um jardim, secreto, porém, mais que se o fosse”, e, ao adentrar naquele espaço, “Além do portão que o homem já fechava às suas costas, erguia-se escuro e severo um labirinto” (p.109).

O símbolo do portão remonta ao deus Juno, considerado o “Porteiro celestial”, o “Deus das portas”, o que olha para o passado e para o futuro. Por isso, a personagem, detentora da chave, ao passar pelo portão, transmite a sensação de passar por mais de um portão (portal ou porta), reverenciando o novo ciclo. Nesse lugar, o personagem inclina sutilmente a cabeça, mas não se ajoelha, pois ao joelho, para alguns povos, confere-se o significado de “nó do bastão da cabeça”, um símbolo de autoridade do homem perante à sociedade; isto é, o seu poder social, por isso “se ajoelhar” pode conferir ao homem, em certas situações, um gesto de humilhação ou mesmo de submissão, mas é igualmente sabido que, em outros casos, pode ser de reverência, respeito.

Enfim, no que diz respeito ao protagonista deste conto em análise, um novo tempo está por vir, e assim é preciso caminhar. Segundo Vax (s/n, p.45), “Um dos temas mais empregados é o jardim abandonado.” e prossegue: “Uma quantidade de histórias fantásticas desenrolam-se no quadro duma vegetação regressada ao estado selvagem” (VAX, s/n). A severidade da vegetação do labirinto confere ao Teseu contemporâneo a passagem para outro espaço,

[...] Erguia-se, era bem a palavra, porque as sebes de ciprestes que o constituíam, antes aparadas e certamente mais baixas permitindo até que o olhar espraiasse e diminuindo o perigo do jogo, esgalhavam-se agora, altas e

densas, escondendo os caminhos indecifráveis. Sequer distinguia-se qualquer árvore ou alteração marcando o centro a alcançar. (p.109)

A dificuldade de se distinguir o “centro” confere um estado de desnorreamento, de confusão. A figura de Teseu, do herói clássico, por sua vez, precisa do fio de Ariadne para retornar do labirinto, uma vez que, sem esse fio norteador e iluminador, não há como retornar. Ainda que se vença o ser híbrido (O Minotauro), não há como se livrar do monstro-labiríntico, espaço que poderia lhe conferir a perdição do retorno. Tanto que o homem hesitava, diante daquele espaço como se a situação fosse estranha, uma sensação não real, atemporal, “Pareceu ao homem que havia começado a ventar. Mas os ramos permaneciam parados.” (p.109). Como se os sentimentos do protagonista não correspondessem ao que ele via, há uma alteração na causalidade, do tempo e do espaço, uma sensação não real, conforme se verifica no texto:

Hesitava. Atraído por aquele caminho verde que logo adiante desapareceria em quina, dizia-se que talvez fosse melhor voltar outro dia com alguém. Mas era cedo, havia acabado de olhar o relógio. E justamente a solidão silenciosa o chamava, em desafio. Na pior das hipóteses, disse para si mesmo rindo (o riso), puxo um fio da suéter, amarro num galho e dou uma de Teseu.” (p.109).

O riso tem várias facetas, no caso do Teseu contemporâneo, que não tem nome, “calça mocassins, com meias. Veste Jeans.” (p.109) e carrega uma “barra de chocolate no bolso” (p.109), não há nenhum “monstro cruel” a combater, mas há a característica da solidão contemporânea. O riso irônico da personagem demonstra um medo, ou seja, o riso perante o medo não é o mesmo perante o cômico, há um parentesco secreto (ou nem tão secreto assim) entre o riso e o medo.

Quanto à hesitação da personagem, segundo Todorov (1981), para haver o fantástico tem de haver a hesitação. O leitor e/ou a personagem tem que hesitar diante de um fato, assim configurando-se o insólito. Para Felipe Furtado (1980), o que Todorov nomeia como hesitação, é a ambiguidade, e chama de sobrenatural aquilo que quebra o ritmo do cotidiano, aquilo que irá apresentar outro lado, o desconhecido.

Existe a possibilidade das duas teorias, pois ambas cabem na narrativa, visto que as duas ocorrências são identificadas no conto. Ainda sobre Todorov, segundo Felipe Furtado (1980), para o fantástico ser puro, é necessária essa hesitação que não pode ser quebrada. Para Furtado, o fantástico puro seria a permanência da ambiguidade. Pode-se identificar também, na narrativa, a ocorrência da “hesitação”, defendida por Todorov, que caracteriza o texto fantástico. É sabido que isso não é um preceito, ou seja, não há uma condição obrigatória, pré-determinante de haver a hesitação para que haja o fantástico.

No entanto, no conto analisado, esse recurso apresenta-se, pois o protagonista, ao se deparar com o labirinto e se ver sem saída, hesita algumas vezes diante da situação insólita, da estranheza, em que se encontra. Ele passa da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para o inexplicável, o perturbador; da passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo ou da loucura:

Finalmente, só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, em princípio, impossível. A ambiguidade resultante desta presença simultânea de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a conservar (FURTADO, 1980, p.36).

Dessa maneira, Furtado (1980), ao se referir à “ocorrência meta-empírica”, isto é, ficções com manifestações do insólito no gênero fantástico, esclarece que, apesar de a natureza do insólito e de o real sugerirem uma oposição no texto literário, ambas devem ser levadas até ao fim da narrativa sem o real excluir o insólito e vice-versa, pois há uma cumplicidade entre ambos. O narrador indica quais são os sentimentos com que o protagonista entra no labirinto: “É um homem rico e isso lhe dá segurança. Sente-se firme na sela da vida. É com esses sentimentos que entra no labirinto.” e continua “[...] mas conta com a habilidade que o trouxe até aqui na vida, para achar o caminho que o conduzirá ao centro, e tornar a sair.” (p.110). A princípio, a certeza de que o caminho seria fácil toma o protagonista; entretanto, ao avançar no labirinto “O homem sabe que os labirintos têm um segredo.” (p. 110). O narrador ainda se refere à sensação passada pelo protagonista:

Até aqui está alegre. Diverte-o desafiar aquilo que certamente começou apenas como um desenho de jardineiro ou de arquiteto e que o uso transformou em algo mais. Pensa que a dona primeira desse labirinto recolhia-se ao centro, tão difícil de alcançar, em busca de secreta solidão ou na esperança de que um cavaleiro vencesse os intrincados caminhos, para encontrá-la. E compraz-se em ser esse cavaleiro, ainda que com séculos de atraso (p. 110).

O jogo quase infantil em que o homem emprega no labirinto doméstico funciona como o sinal de uma insurgência de elementos lúdicos que compuseram as narrativas de contos de fadas por tempos. A referência ao mitema de Dédalo, o construtor, arquiteto que construíra o labirinto minoico; a referência a uma Dona e seu possível cavaleiro, que poderia ser ele próprio, demonstra o uso da memória e as zonas de

fronteiras em que o protagonista se encontra. A partir daqui, sua memória funciona como um labirinto, neste ponto da narrativa, olha as horas do próprio relógio, mas elas não contam como antes. Essa questão revela que a ambiguidade se apresenta nas variadas situações como a de qual é o tempo em que a personagem se encontra. O real e o irreal se misturam, as fronteiras se cruzam: “Já caminhou bastante. Olharia o relógio se algo não lhe dissesse que suas horas não valem, que o tempo dos labirintos é outro”. (p.111). Agora, este protagonista passa para um tempo circular, há, portanto, um tempo mítico, ou seja, o tempo dos deuses é outro, e o labirinto caracteriza essa situação,

Um modelo abstrato da conjectura é o labirinto. Mas existem três tipos de labirinto. Um é o grego, o do Teseu. Esse labirinto não permite que ninguém se perca: da entrada para o centro, e depois do centro para a saída. É por isso que ao centro está o Minotauro, pois do contrário a história não teria sabor, seria um simples passeio. O terror, nesse caso, nasce do fato de não se saber aonde se chegará e o que fará o Minotauro. Mas quem percorrer o labirinto clássico encontrará um fio, o fio de Ariadne. O labirinto clássico é tão-somente o fio de Ariadne (ECO, 1985, p.46).

Eco (1985), ainda faz referência ao labirinto maneirista e à rede, ou rizoma; contudo, apesar de se referenciar ao herói clássico Teseu e ser mais adequado a esse protagonista, o labirinto grego, no caso deste conto, é o rizoma, visto que não há um centro no labirinto em que esse homem contemporâneo se encontra, justamente por ser contemporâneo. A solidão (marca da contemporaneidade) que o acompanha demonstra que a rede a que ele adentrou não apresenta um começo nem um fim, bem como não há uma solução para o emaranhado. A viagem que o homem faz é interna, atemporal e a sua iniciação é circular. Ao recordar lembranças de um tempo, sua memória retorna há tempos pelos os quais nunca passou, mas que, certamente, percorreu. Amiens, a dama que o acompanha à peregrinação, é elemento que demonstra a não necessidade de se estar em um local fisicamente para que se esteja nesse local afinal.

Conforme Vax (s/n, p. 44), assim como o motivo da regressão, ligada ao jardim abandonado, identifica-se nesse conto; da mesma forma se identifica a recorrência das “alterações da causalidade, do espaço e do tempo” e “Os jogos do visível e do invisível”, ou seja, o desejo da personagem de, quando criança, ter “um espaço em que, estando livre, fosse invisível aos outros” (p.108) demonstra a introspecção ao ponto de não querer ser visto, o que não seria possível pelo viés do real, mas sim do sobrenatural. Quanto às “alterações das causalidades do espaço e do tempo”, Vax (s/n, p.42) diz “Ora, o fantástico não quer o impossível porque ele é terrificante, quer-o porquê (sic.) ele é impossível”. O tempo fantástico, sendo retilíneo, mantém-se reversível, podendo também

ser circular, tornando-se um tempo mítico, que retoma algo perdido, já passado, em virtude disso, “À causalidade racional substitui-se uma causalidade mística” (VAX, s/n, p.44).

Esse espaço e a inserção desse sujeito nele é um acontecimento que foge a lógica, pois o labirinto é uma zona de fronteira entre o real e o irreal. Ou seja, esse labirinto externo, percorrido pelo homem, é, ao mesmo tempo, interno, visto que a imagem do labirinto não está relacionada só com uma procura física da saída, mas também lhe é cara a procura interior, “Um labirinto perdido nele, que talvez nunca mais achasse se não tivesse metido a chave na fechadura e entrado de cabeça baixa.” (p.111).

Apesar dos elementos gregos presentes no labirinto e identificados na narrativa, como o herói Teseu, o fio de Ariadne (o fio iluminador), a procura do centro, o labirinto que se encontra no conto é o que Humberto Eco (1985, p.47), citando Deleuze e Guatarri, chama de “rizoma”:

Finalmente existe a rede, ou seja, aquilo que Deleuze e Guatarri chamam de rizoma. O rizoma é feito de modo que cada caminho possa ligar-se com qualquer outro. Não tem centro, não tem periferia, não tem saída, porque é potencialmente infinito. O espaço da conjectura é um espaço do rizoma.

Nesse espaço, ressurgem a contradição humana e seu eterno conflito interior, resignificando o mito grego do labirinto e do herói que, ao se encaminhar ao centro mortal de um labirinto, que continha uma criatura medonha, retorna à saída, pois fora iluminado. No nosso personagem, não há esse retorno linear, mas sim um retorno cíclico, pois o tempo já não é mais contável, racional. O tempo agora é atemporal e perde-se dentro do labirinto que há dentro do homem. Sobre isso, assim explica Cortázar (2006, p.179):

[...] o verdadeiro fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel nas mãos.

Dessa forma, a narrativa de Marina Colasanti é marcada e reconhecida por explorar a universalidade e a intemporalidade do mito⁸, bem como sua conexão com o contemporâneo. A resignificação de mitos, por meio de situações atuais, tratando

⁸ Aspectos destacados por Bachelard em *O ar e os sonhos* (1943).

questões do homem moderno, são as mesmas questões que assaltam a humanidade há tempos e faz com que a autora toque em questionamentos primordiais do homem por meio da linguagem simbólica, tratando, dessa forma, da alma humana e de seus conflitos por meio do diálogo com o mítico.

A revelação de um fato ou um segredo constitui, nos contos “As regras do jogo” e “Sem que seja de joelhos” que compõem o *corpus* dessa pesquisa o ato primordial para que se efetue a passagem de uma condição a outra. Dessa forma a palavra que expressa melhor o elemento que constitui o ritual, nesses contos, é o “jogo”. Embora o jogo possua como característica a liberdade, não sendo vida corrente nem vida real, distinguindo-se assim da existência comum tanto pelo lugar quanto pela ocupação que toma, mesmo assim o jogo dialoga com o real, promovendo uma representação e um exercício deste real via imaginário. Assim,

O jogo é fundamentalmente um símbolo de luta, luta contra a morte (jogos funerários), contra os elementos (jogos agrários), contra as forças hostis (jogos guerreiros), contra si mesmo (contra o medo, a fraqueza, as dúvidas etc). Mesmo quando são puro divertimento, incluem gritos de vitória, pelo menos do lado do ganhador. Combate, sorte, simulacro ou vertigem, o jogo é por si só um universo, no qual, através de oportunidades e riscos, cada qual precisa achar o seu lugar. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p.518)

Dessa maneira, o jogo se relaciona nos contos, pois dispõe de regras e simulacros que cogitam serem a vida real em um exercício de faz de conta que se confunde com o ordinário. Tendo como espaço nas narrativas, ambientes que promovem semelhança ao *labirinto*, espaço grego propício a jogos ancestrais e que se atualiza, por exemplo, em jogos infantis contemporâneos como na “[...] amarelinha[...]” que “[...] representava provavelmente o labirinto, onde o iniciado se perdia no primeiro instante [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p.519). Não raro, sendo trazido, no conto “As regras do jogo”, o espaço labiríntico por meio do *cyberespaço* e, em “Sem que seja de joelhos” por meio de um labirinto contemporâneo que acessa ao ancestral localizado em um jardim secreto adquirido por um homem moderno, ambos protagonistas masculinos que se encontram participantes de um jogo.

Os jogos têm um caráter encantatório e dispõem de regras e sequências que confluem em ritos, assim em sociedades femininas e masculinas, os ritos empregados se diferenciavam por conta dos “gêneros”, mas a função iniciática e cíclica se daria com a mesma dinâmica, pois o “mito”, o “rito” e o “jogo” se relacionam via uma raiz lúdica, mas não mentirosa, pois ela é representativa da realidade, ou seja, faz com que a junção

dos dois primeiros engendrem o terceiro, isto é, o jogo é um produto cultural, embora sendo anterior ao homem, de substância lúdica, mas que representa a realidade em uma encenação dela mesma.

Os jogos ainda são a representação da realidade, em certa medida, e não se pode alegar que eles não sejam sérios, desqualificando assim a sua função dando a eles um caráter pejorativo. “É lícito dizer que o jogo é a não-seriedade, [...]” (HUIZINGA, 2000, p.4), mas esta afirmação não exclui a possibilidade de ser extremamente sério. Dessa maneira, os protagonistas dos contos *jogam*, pois fazem parte de um simulacro, que, na verdade, abriga a realização de passagens de uma condição a outra da existência de ambos, que talvez se tentassem fazer, via realidade, não conseguiriam, pois o jogo é uma opção de realização diante da fraqueza humana.

CONCLUSÃO

Marina Colasanti, em sua trajetória como escritora, demonstrou sua sensibilidade perante a vida em suas narrativas. A delicadeza de sua produção textual, acompanhada de uma firmeza de caráter que lhe é intrínseca, fazem com que sua escrita percorra gerações e gêneros diversos, valendo-se de uma linguagem universal que fala a todos, sem restrições. Em *O leopardo é um animal*, a autora demonstrou sua condição feminina de mulher engajada, feminista, mas que, acima de tudo, tem como seu tema a vida.

E é dessa vida “de todos” que Marina trata com carinho e prudência como quem pede emprestado algo a alguém com a promessa de cuidar bem. Trata sem pudor das dores, dos amores de homens e de mulheres e de suas fragilidades; pois mesmo sendo uma feminista, antes de tudo, Colasanti é uma “fêmea da sua espécie, uma mulher com todos os atributos e todas as cargas das mulheres. Só que intensamente crítica.” (MICHELLI, 2011, p.47 *apud* COLASANTI, 2005, p.1) na forma mais completa que se pode ser, isto é, assumindo a necessidade de uma emancipação mais franca do gênero feminino, mas de um feminino não excludente do outro e proponente quanto a sua ascensão histórica, de uma vida, um questionamento de vida e da busca eterna do homem pela felicidade.

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

Simples, mas com propriedade no uso das palavras, a autora averigua, observa, alerta e suspende o leitor. Suspensão que vai ao inconsciente, vai à alma e deixa, no outro, a certeza de que não é só isso, de que a vida não é pouca coisa e que, em cada vida, há muito, há tudo, há o *cosmo* e nele há o *caos* e que, na eterna busca do “eu”, é que o ser humano encontra os outros e assim se faz o dia, ou seja, um processo novo se inicia, porque a vida é cíclica e, são nas buscas e nas descobertas que o ser humano vai ao encontro do que lhe falta:

A primeira analogia do dia é a de uma sucessão regular: nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida.” Assim como “A Lua, no seu curso

mensal, parece imitar o dia: ela cresce, chega à sua plenitude, diminui, e passa por uma fase de obscuridade, [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p.336).

Nos contos elencados, as personagens submeteram-se, de forma passiva ou ativa, não só seus corpos, mas também suas almas a um processo metamórfico de passagem e ressurgência. Todos envolvidos dispuseram de medos, desejos, paixões, fantasias para realizarem o que lhes faltavam. Todas as personagens foram corajosas e descobriram o segredo que continha em cada processo, e ultrapassaram a zona de fronteira contida em suas vidas, mas que acompanha ancestralmente a existência humana.

Assim, através desta pesquisa, viu-se a oportunidade de mais uma vez, com a escrita de Marina Colasanti, analisar a presença de elementos míticos da cultura universal que, por meio de uma narrativa contemporânea, sensível e engajada, e em total sintonia com um patrimônio mítico literário universal, traz à tona ritos de passagem com uma roupagem contemporânea.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Elogio da profanação. _____. In: *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, pp. 65-80.
- _____. O que é o contemporâneo In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, Mário de. Contos e contistas (13/09/ 1938). In: _____. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo, Martins; Brasília-INL, 1972. p. 5-8.
- ASSIS, Machado de. A igreja do diabo. _____. In: *Histórias sem data*. Obra Completa, de Machado de Assis, vol. II, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994. Publicado originalmente pela Editora Garnier, Rio de Janeiro, 1884.
- ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1973, v. 3. p. 806.
- BACHELARD, Gaston. *L'air et les Songes*. Paris, Corti, 1943.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1985.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELLIN, Greicy Pinto. Edgar Allan Poe e o surgimento do conto enquanto gênero de ficção. Universidade Federal do Paraná. *Anuário de Literatura*, ISSN: 2175-7917, vol. 16, n. 2, p. 41-53, 2011.
- BORGES, Oziris F. *A questão da fronteira na construção do espaço da obra literária*. Rtice Versa, Assis, V.2, n.1, maio-out. 2008.
- _____. *O espaço da narração e o espaço da narrativa*. Estudos linguísticos, São Paulo, set.- dez. 2008.
- BOWRA, C.M. *A experiência grega*. Lisboa, Editora Arcádia limitada, 1967.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind [et al]. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BUTLER, Judith P. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*; tradução Renato Aguiar. – 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CANTON, Katia. Do moderno ao contemporâneo. In: _____. *Temas da arte contemporânea*. São Paulo: editora WMF Martins fontes, 2009.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Tradução J. Guinsburg e M. Shnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno: modos e versões*. 3.ed.. São Paulo. Iluminuras, 1996.

COLASSANTI, Marina. Araxá, Minas Gerais. 10 nov. 2008. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha e Fernanda Pina dos Reis Faccin.

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

CORTÁZAR, Júlio. Do sentimento do fantástico. In: _____. *Válise de cronópio*. [Trad. Davi Arrigueri Jr. e João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arrigueri Jr.] São Paulo: Perspectiva, 2006. p.175-179.

_____. *Valise de Cronópio*. [Tradução Davi Arrigueri Jr. E João Alexandre Barbosa; organização Haroldo de Campos e Davi Arrigueri Jr.] – São Paulo: Perspectiva, 2006. – (Debates;104/ dirigida por J. Guinsbrurg).

CUNHA, Betina R.R. *Um tecelão ancestral: Guimaraes Rosa e o discurso mítico*. São Paulo: Anablume. Belo Horizonte, FAPEMIG; Araxá, UNIARAXÁ, 2009.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. O regime noturno da imagem. In: _____. *Estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução Hélder Godinho. – 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. – (Coleção Biblioteca Universal).

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 45-47.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAZETA DO POVO. Corte radical: Entrevista com Marina Colasanti, autora de Minha guerra alheia. Fev. de 2011. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/corte-radical/>

GIARDINELLI, Mempo. *Pequeno manual do conto para iniciantes: história e teoria*. Disponível em <http://www.portatgeobrasil.org/colab/artigos/contohistoriaeteor.pdf>. Acesso em 04. nov. 2011.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo, Ática, 2006. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/30890030/Nadia-Battella-Gotlib-Teoria-do-Conto>. Acesso em: 13.jan. 2012.

HOUAISS, Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.05ª, 2002.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOURO, Guacira L. Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. 4ed. São Paulo. Editora Perspectiva, 2000.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Mito e literatura: prosa e poesia. _____. In. *Poesia e imaginário*, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, pp. 25-43.

MICHELLI, Regina Silva. Marina Colasanti: configurações Arquetípicas do masculino e do feminino em Laços de amor. In. *Literatura infantil e juvenil hoje: Múltiplos olhares, diversas leituras*, Orgs. José Nicolau Gregorin Filho Patrícia Kátia da Costa MICHELLI, Pina Regina Silva. Dialogarts Publicações, Rio de Janeiro, 2011, p.47-89. Disponível em: http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/a_literatura_infantil_e_juvenil_hoje.pdf . Acesso em: 05. fev. 2012.

MIGUET-OLLAGNIER, Marie. *Andróginos*. In. BRUNEL. Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind [et al]; prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenko; [capa e ilustrações Victor Burton}. - 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

MIRCEA, Eliade. *Mefistófeles e o andrógino*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. – São Paulo: Martins Fontes, 1992. – (Tópicos).

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto; Novas teses sobre o conto. In: *Formas breves*. Trad. José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. Albertino Pinheiro (1975).

POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. _____. In. *Poemas e Ensaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). 3. ed. São Paulo: Globo, Revista. 1999.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução Jasna Paravich. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2010.

RAPUCCI, Cleide A. *Mulher e deusa: a construção do feminino em Fireworks de Angela Carter*. Maringá: Eduem, 2011.

REMO, Ceserani. Procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico. In: _____. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: ed. UFPR, 2006. p.67-88.

RUTHVEN, K.K. *O mito*. Tradução de Esther Eva Horivitz. – São Paulo: Perspectiva, 2010 (Debates).

SIMONE, Vienne. *Mitocrítica e mitoanálise*. In. ÍRIS, n.13, P. 43-56. Universidade STENDHAL de Grenoble, França. Disponível em: w3.u-grenoble3.fr/cri/portugais/Artigo-SIMONE-VIERNE.pdf. Acesso em: 20.jul. 2010.

STIGAR, Robson. *Mito e mitologia nas aulas de ensino religioso*. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/ENSINO_RELIGIOSO/artigos2/mito_e_mitologia.pdf. Acesso em: 10 set. 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VAX, Louis. O fantástico. In: _____. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa: Ed. Arcádia, S/N. p.7-47.

VERONEZI GARCIA, Rodrigo. *Rodrigo Veronezi e a conspiração*. Disponível em: <http://www.rodrigoenok.blog.br/2009/10/o-mito-do-androgeno.html>. Acesso em: 12 out. 2012.

VILAS-BOAS, G. “O minotauro e os labirintos contemporâneos”, in *Cadernos de Literatura e Identidades*, Orgs. Ana Luísa Amaral, Gonçalo Vilas-Boas, Marinela Freitas, Rosa Maria Martelo. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Llosa, 2003. pp.245-271.

ANEXOS

ANEXO 1: MENINA DE VERMELHO A CAMINHO DA LUA

Esta é uma história que não quero contar, uma pequena história sem fatos, espessa como um mênstruo, que não pretendo assumir. Tentei livrar-me dela, afunda-la e ao fastio que me causa. Não consegui. Desnecessária como é, ainda assim insiste em existir. Foi por isso que botei um anúncio no jornal. Dizia: Procura-se narrador. Exigem-se modéstia e prazer descritivo. Pagamento a combinar. Procurar... endereço... etcetera.

Só um apresentou-se. Teria preferido, me caberia melhor, fosse mulher. Mas não tive escolha, fiquei com ele. Homem e um pouco inexperiente, me vi obrigada a insistir na minha vontade, concisão de estilo e docilidade nos rumos. E a vesti-lo com nova roupagem. É assim, pois, de saia rosa e lenço nos cabelos, que o apresento: mãe de duas filhas pequenas que pouco irão agir, levando-as para brincar num parquinho de diversões, sábado à tarde, naquela exata tarde, naquele exato momento em que a história quer acontecer, e onde ele se torna, por contrato e escolha, seu responsável.

O parque, instruo meu sócio, é pequeno, nem se poderia a rigor chama-lo de diversões, porque lhe faltam cores e aquela mínima alegria necessária ao divertir. Tem poucos jogos. Um carrossel movido a hélice, espécie de ventilador gigante instalado ao alto em armação precária. E a grande bolha de plástico. Não quero que descreva como a luminosidade batia, se de chapa ou de lado, e não precisa perder-se em considerações românticas sobre a decadência dos parques. Quero apenas que dê a entender, através da hélice, talvez, a pobreza algo sórdido do lugar. E por favor, não comece com referências temporais.

“Pena ter vindo de sandálias de salto alto, pensei sentindo a poeira infiltrar-se entre os dedos, viscosa pasta de suor sobre a sola. E inutilmente sacudi o pé. As meninas corriam adiante, indecisas entre os brinquedos, prontas para pedir um e outro, excitadas com a possibilidade de ganhar mais do que o previsto. Não havia muito na verdade. No espaço espremido entre dois muros, terreno baldio que aos cantos abrigava capim e cheiro de urina, girava um carrossel sem cavalos tocando, a hélice, assentos de caixote. Canoas, pêndulo de correntes, cortavam o ar em foice. No stand de tiro, os alvos picotados lembravam fome de ratos. E, ao redor de um cercado, caniços com barbante esperavam pescadores da sorte para fisgar chaveiros e canecas de plástico. Ao fundo, porém, a grande bolha inflada era atração que valia seus três reais.”

Não valorize demais a bolha. Ela é velha e suja como tudo mais ali, visivelmente comprada já gasta, de outro parque maior. E cuidado com os lugares-comuns, “cortar o ar” não é bom, você poderia ter usado uma forma mais nova. Nem precisa de tanta delicadeza. É melhor dizer mijo do que urina, sobretudo nesta história. Mas vamos em frente. Você, a mãe, quer pagar para que as filhas possam entrar na bolha e pular, é para isso que a bolha serve. Procura, não vê bilheteria, chama, bate palmas. Vem um homem. Eu sei que você gostaria de descrevê-lo, um velho, ou um homem assim e assado, de olhar meio enviesado, e baixinho. Mas eu não quero. Por enquanto permito apenas que diga que tinha as calças amarradas por corda. É o quanto basta.

“Branca e amarela, com visores transparentes. Ou sujamente branca, com remendos. Assim seria a superfície lunar, imenso colchão inflado onde a perna afunda, debaixo da redoma de uma bolha. Porque assim estava escrito: “Pise na Lua por R\$3,00.” E eu, querendo pagar a viagem das minhas duas astronautas, procurei a bilheteria, falso quiosque no meio daquele nada, e não encontrando ninguém voltei tentando atrair a atenção pela simples presença. Havia tão pouca gente no parque. Pensei em chamar, bater palmas, mas constrangida com a ideia⁹ do meu próprio alarido fiquei ali parada junto às meninas, olhando em volta com ar que pretendia autoritário mas que sabia apenas desamparado. Seria do parque o homem que vinha sem me olhar, mais preocupado em segurar as calças?

Não sei por que você omitiu o detalhe da corda. É forte, marca bem a personagem. Esse seu “segurar as calças” diz pouco. Dilui. E não se alongue tanto. O leitor quer clima, pressão. Esqueça as descrições. Vamos, agora ponha suas filhas na bolha.

“Cabeça enviesada como um ovo no ninho dos ombros, recebeu meu dinheiro sem sorrir. E empurrando um plástico...” Pára, pára, não o quero sério. De jeito nenhum, troque isso. É fundamental. O homem sorri, ri estranhamente o tempo todo, de uma forma edulcorada. E matreiro, ou talvez servil, escolha você a palavra melhor, mas sorri sempre, com falsa bonomia. “cabeça enviesada como um ovo no ninho dos ombros, estendeu a mão sorrindo em busca do dinheiro. Levantou um plástico mais solto, branca língua sobreposta, e forçando com os braços abriu o talho da bolha.”

“Bufido, siroco pesado de suor. Este era o hálito da lua. Escapava pelos lábios exangues da fenda, encobria em uivo as palavras que o homem dizia gesticulando,

⁹ Algumas palavras foram transcritas concordando com as regras da nova ortografia. Mas a edição utilizada para este trabalho não fora revisada segundo as novas regras.

expondo a boca, nariz encrespado. Queria as horas? Apontei para o relógio. E estava aos berros tentando responder naquele corredor de vento, quando a mão, seca, agarrou de repente o braço da minha menina.”

Muito bem. Gostei dessa mão introduzindo o desejo. Só não sei o que você vai fazer com ela, o que ela pretende, resolva. Mas lembre-se de que suas filhas não são personagens. “Menina que já entrava. E puxando-a de volta deslizou para a perna, fechou-se no joelho, a outra mão já pronta em garra alcançando o tornozelo. É para tirar os sapatos – ouvi enfim enquanto ele desafivelava as sandálias, e empurrando a pequena para dentro vedava talho e vento – só pode entrar descalça, senão rasga o plástico.”

Ótimo, as duas estão afinal brincando, isoladas na bolha, seguras. Pode deixá-las lá, por enquanto. Não vamos precisar delas. Mas atenção, você não tinha reparado, a seu lado, olhando pelo visor as suas filhas que pulam, está uma menina. De vermelho, um tom carmim, vestida com uma malha, descalça.

E dentes cariados. Tem dez anos. Cuidado com essa idade, porque o olhar dela tem mais. Pequenos seios. Ela quer entrar na bolha. Quer muito. E não tem dinheiro. Mas quer, e vai ter que pagar de outro jeito. Ela sabe disso. Você, não.

“Rolam, afundam rindo as duas na pouca gravidade do colchão ondeante, braços abertos, passos embriagados, gritos presos em curva na redoma. Mas não sou só eu, mãos espalmadas sobre o visor fosco, que acompanho a viagem das meninas. A meu lado ela também olha gulosa.”

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

Está ali ao seu lado, e vocês duas não tem a nada a ver uma com a outra. Mas é uma criança. Não esqueça disso, ela será criança o tempo todo, apesar do que ainda vai acontecer. E como criança se aproxima da mãe que você é, procura apoio, ou quem sabe, uma possibilidade de conseguir dinheiro. “Uma menina, como as minhas, me olha e sorri corada, ou maquilada? dizendo pequenas coisas sem peso, coisas a que respondo mais

com a atenção do que com as palavras, porque não temos muito a nos dizer. Uma menina que não é minha, e que logo abandono à carência de assunto, caladas as duas, prolongando o sorriso e desviando aos poucos a cabeça, fingindo que já não nos olhamos mais.” Você não a olha diretamente para não se envolver, para não ter que incluí-la no seu sábado, elemento estranho, fora das previsões. Mas também não a larga. Debruçada sobre a esquina do seu próprio olho, sorradeira e voraz, você a acompanha sorvendo aos poucos, em lento entendimento, a metamorfose sem saltos em que um novo jogo se inicia.

Comece a movimentá-la. Afaste-a, traga-a de volta. Não a deixe ficar parada. Menina, ela vai ao espaço do parque, ao encontro dos brinquedos. Mulher, vem para junto do seu desejo, forjando a chave que irá satisfazê-lo.

“Eu a vejo, porém, quando esquecida da bolha, corre breve. Vai ao carrossel, que gira sem crianças. E, não podendo entrar, o acompanha por fora, mão encostada apenas no rendado da cerca, rosto erguido em perfil. Os pés em trote, volteia lentamente ao compasso gritante, cavalinho mais gracioso do que aqueles enfeitados de espelhos, que o carrossel já teve em dias melhores. Mas não demora muito. Seu corpo tem urgências, tempos mais rápidos que o um-dois-três da valsa. Corre, debanda, sacode a leve crina. E, olhando a Lua de longe, se abaixa, cata uma tala de pau esquecida e a atira com violência contra o muro.” Isso, ela está mordendo o freio. O corpo dela relincha, se empina, se estica. Ela galopa ao redor, preparando-se. E logo, abaixada a cabeça, manso o passo, vem buscar sua grama mais verde. “E a pressinto de volta, trazida devagar pelo desejo, chegando-se em rodeios, como se por acaso. Pôs o rosto mais manso, o olhar lavado, fez infantil o queixo.”

“Vem ao visor primeiro. Como antes, levanta o corpo sobre a curva dos pés, e só agora percebo que não é necessário, é baixo o olho transparente que devassa o interior da bolha. Mas encostada assim, tão debruçada, não se interessa pelo jogo infantil das duas meninas. Olha através, de lado, para o homem.” É a hora da primeira tentativa. Ela não tem muita esperança de conseguir, mas vai tentar. É a maneira de testar o velho, de dizer que quero. Invente um diálogo. Breve, porque não é com palavras que eles se entendem. Mas o quanto baste para marcar o primeiro toque. “E logo, lenta, fingindo indiferença, enroscando nas pernas cada avanço, se aproxima da entrada. A mão se esgueira por baixo da língua de plástico” Se esgueira não, se enfia, se mete, se introduz.” A mão se enfia por baixo da língua de plástico, a coxa avança devagar trazendo os quadris, o corpo todo força disfarçado as beiras do talho, tentativa de varar.”

“- Não pode – diz o homem em voz baixa, sem sair do lugar. E ela se sobressalta estendendo-lhe um riso.”

“- Só no próximo giro – diz ele, e mostra dentes. – Depois das outras duas que estão lá dentro.”

Tudo é muito tênue ainda, muito impreciso. É difícil ver aquilo que, por proibido, se esconde. Mas aos poucos, seduzida, você vê. Na maneira que eles têm de quase não se olharem; no jeito espiralado dela, você vê. Seja bem claro agora. Não é hora de ficar rebordando estilo. A coisa é simples: um homem e uma menina enovelando um desejo. Empine os dois, dê linha a eles. Têm bem com que se enrolar. Mas trabalhe mais a menina. Quero que seja ela a primeira, a mais forte, a doce aranha.

“Vem a menina em passos lentos, fiando ao redor do homem a seda com que prendera seu olhar. Pára, estica uma perna, arqueia a linha descalça do pé, e, com unhas de esmalte, traça espirais na poeira do chão. Fincada como um compasso, a outra perna é eixo macio. Não o encara. Ajeita a máscara com dedos em ponta, afofa cachos inexistentes. Depois, num repente, baixa a viseira rubra sobre o rosto, e entre frestas conduz o brilho verde dos olhos até cravar o alvo, atenção do homem que a ela se ata. É agora, bem segura a ponta da meada, que ela desce o queixo no peito marcando de leve um sorriso, e lentamente começa a girar.” Não, não era você que eu queria para contar essa história. Quisesse assim tão delicada, eu mesma escrevia. Procurei, porque precisava de alguém que quisesse fermentar esterco, adubar um fato vil. E vem você aí com essa tapeçaria medieval, se esgueirando entre palavras, mascarando a realidade com imagens. É vergonha? É incompetência? O que é isso que você tem? Um narrador profissional com medo de uma menina. Mas a menina está seduzindo um velho porque quer pisar na Lua. Vê se põe isso na sua cabeça. E se passa isso para o texto. “Firme, desenhando seu próprio movimento em vinco fundo no chão, roda sobre si mesma e fecha o círculo. Até dar-lhe as costas.”

“É de costas, empinados quadris, que espera a gula dele depositar-se em visgo nas pernas. Não tem pressa. Chupa o dedo, finge roer as unhas, quati de dentinhos cariados. Deixa que ele lhe estude bem a pele, que afunde o olhar na concha rosa, reverso do joelho, que suba denso, palmilhando as coxas, que se embrenhe um instante. Só então, súbita e recatada, puxa para baixo o cós vermelho da malha, em defesa de pudores. E levantando a cabeça sorri, rostinho aberto.”

Pronto, agora você pode ficar com vergonha. A mãe está vendo, e não faz nada. Poderia chamar a menina, conversar, pagar a entrada dela. Mas isso seria reconhecer

que sabe o que está passando, que o tempo todo, enquanto ela se jogava no perigo, você desenhava atenta os detalhes, afiava a ponta do seu lápis na linha dos olhos, na pose do pé, mais interessante em roubar o fato que em evitá-lo. Agora ela sorri para você, bem criança. Não quer lhe agradar. Quer seu álibi. Sorrindo de volta você está assinando seu atestado de inocência, afirmando que sim, ela é uma criança igual às outras, uma boa menina que merece meu carinho. E nada do que você viu aconteceu. E você, sem forças, sorri. “Uma menina como as minhas, brincando sábado à tarde no parque de diversões. Uma menina de coxas gordas que pede o meu sorriso. É isso que estou vendo, só isso. Não há razão para esta secura na boca, este anotar.” Ela não está com secura. Está úmida, seivando secreta ao sol do parque, presa com o homem na teia viscosa. Sua nas axilas. Ponha isso, esta palavra axilas, não melhor sovacos, que você odeia ainda mais, que acha tão óbvia. Eu sei que você não quer escrever como eu mando, que já se acha dono da história. Mas o fato, quem tem o fato sou eu. E sem mim você não tem nada para contar, sem mim, você não existe. “Este anotar desenhado de máscaras e pés. Nada, não há nada sobre o que fantasiar. Nenhum gesto concreto. Só uma malha vermelha esticada de leve sobre seios, e duas flores de pano amarradas ao pulso com um fita. Pulso que o homem agora segura, sem forçar, firme apenas, debruçando-se sobre o ouvido encoberto pelas mechas. E que ela lhe entrega, dócil por momentos, logo puxando o braço e o corpo em riso de recusa, sacudindo do ouvido suas palavras, mas trazendo no gesto a mão escura que, rápida, se encaixa na curva da cintura.”

Leve-a embora, não a deixe ficar muito tempo junto dele. É por etapas que se insinua, avançando um pouco mais a cada vez, quase não concedendo, mas deixando crer. Ele não. Fica parado. É o centro, o poder. Não se move, não se apressa. Sabe que ela vai voltar até conseguir o que quer. E tem seu preço.

“Um momento, e ela já se afasta dançante, coçando na nuca o cabelo louro, vincado pela auréola do elástico. No stand de tiro, o único cliente encostou a carabina, e concentra sua atenção no alvo moreno da moça do parque, encarregada das armas. É para lá que ela vai. Eu a olho quando se aproxima, e agatanhada se dirige ao rapaz. Não sei o que dizem. Vejo que o rapaz a segura debaixo dos braços, levantando-as devagar por trás. Até que ela, espremida entre o corpo dele e o balcão, alcance a carabina, e encostando-a no ombro possa dar seu tiro.”

“Percebe o homem? Não parece. Sem virar a cabeça sem procurá-la no olhar, move seus passos achatados recebendo dinheiro dos pais que aos poucos chegam,

desafivela sandálias sorrindo, bondoso porteiro daquela Lua que ela quer acima de todos os brinquedos do parque, e que, ele sabe, a trará de volta.”

“De volta vem ela, cortando em diagonal a distância. Traz na corrida outra menina, que a segue, que a segura um instante e logo foge, perseguida também. Não vão longe. No espaço junto à bolha, que agora com pais e crianças ficou subitamente apertado, se procuram em voltas, se oferecem torcendo o corpo para escapar à mão que avança, se tocam entre gritos, tentando vencer na garantia do pique. E esbarram e tropeçam tumultuando a ordem da pequena fila já formada, até que o homem abandona seu posto junto à entrada e, exercendo publicamente seu papel de bom guardião, expulsa a brincadeira.”

“Afasta-se a outra menina, enquanto ela, serena e quieta, entra, como se de direito, entre as crianças descalças que, bilhete na mão, esperam bem comportadas a vez de penetrar no cosmos. Não pede, não olha para ele. Balança de leve a cabeça acompanhando a música do parque. Depois, se aquieta, a máscara vermelha já levantada em coroa. E, devagar, chamando por ele em silencioso silvo, o brilho da língua descola os lábios, hesita no canto e segue acariciante lambendo restos de batom, passando, forçando, insistindo, sugando em seu próprio sumo escamas de carmim.”

“Esgotou-se o tempo lunar das minhas meninas, que paridas entre ventos pelo talho vem a mim afogueadas. Avança ordenada a fila. Entre as outras crianças que, cabeça à frente, mergulham no bafo quente, o homem deixará enfim que ela entre. Mas será a última, retida até o fim, para que ele possa meter o braço na fenda fingindo ajuda, e alcançá-la entre plásticos. Depois deixará que pule seus vinte minutos no macio da bolha, grito afogado, sem querer olhar no visor.”

Agora saia você do parque. Mãe de dever cumprido, a caminho de casa, com as filhas pela mão. A menina vai sozinha. Para ela também o sábado acabou. Voltará no domingo, para colher mais onde plantou.

Acabou, seu eu quiser. Aguentei até aqui calado, engolindo seus desaforos. Mas o fim chegou, dono da história. E não é mais uma história, é um conto. O que é que você tinha? Um fato? Mas fato todo mundo tem, acontece a toda hora na cara da gente. O que você não tem é voz para contar. E isso quem tem sou eu, está aí seu fato, como viu ou inventou. Mas agora é meu conto, história das minhas palavras, que eu acabo como quiser.

“É tarde quando saio, levando minhas filhas pela mão. Ela fica. Lá longe, na canoa que sobe esticando correntes, sua figura vermelha sangra no ar.”

ANEXO 2: O LEOPARDO É UM ANIMAL DELICADO

Lavava louça quando os primeiros caminhões entraram na cidade. Viu pelo basculhante¹⁰ acima da pia. Eu vou, pensou antes mesmo de saber se era circo como parecia, ou se algum parquinho de diversões. Ela ia, no que fosse. Haveria música. E gente. E movimento. Isso já lhe bastava. Sentiu o filete da água entrando pelo furo da luva, espalhando-se entre a pele e a borracha. Tinha nojo da água suja dos pratos. Agora a luva ficaria cheirando a azedo, mas não podia comprar uma luva a cada furo, já bastava o luxo da luva, e era melhor o cheiro que unhas encardidas. Acabou de lavar a louça, limpou a pia, tirou as luvas, cheirou as mãos, as unhas estavam limpas.

No dia seguinte o circo ou que fosse ainda não estava montado. Passou por lá para ver. Martelavam, esticavam, erguiam. Circo não era. E, sem roda gigante, nem parquinho. Tinha mais jeito de feira, com aquele galpão grande que ia aparecendo, as barraquinhas já prontas, umas estruturas que começavam a ser armadas. Ia demorar mais um dia, pensou. E o pensamento deslizou sem ruptura para o seu armário, escolhendo mentalmente a roupa que ia usar, o vestido vermelho de bolinhas, porque tinha um jeito de seda e uma saia godê que lhe acariciaria as coxas quando andasse sobre os saltos altos em meio aos sons e à gente toda. Soube o que era, antes da inauguração. Todos souberam. Assim que o letreiro foi pregado sobe o grande arco da entrada os poucos curiosos que ali estavam saíram espalhando. No letreiro lia-se: Erotika Tour.

A música só começou à noite. Tão alta que ela ouviu de casa enquanto acabava de se pintar diante do espelho do banheiro. Música qualquer, nada erótica, constatou desapontada. Esperava um som romântico, qualquer coisa chamativa que a fizesse mover o corpo dançante, ali mesmo, sozinha no banheiro. Olhou o relógio, não queria ir cedo, hora de movimento fraco. Melhor esperar, ainda que estivesse pronta. Aproveitou para passar esmalte nas unhas, de pé sob a luz forte do espelho. E ficou ali abanando as mãos e soprando nas unhas vermelho-escura, enquanto a música chamava. O que haveria no Erotika Tour? perguntou-se num arrepio restando suas próprias respostas, negando-se a ouvi-las porque certamente não, não haveria de ser isso, eles não iam, ali na cidade, mas o nome, hoje em dia, a gente nunca sabe.

Demorou mais um pouco em casa, dividida entre a curiosidade e a vontade de chegar no auge, quando bastaria ultrapassar a entrada para estar cercada em plena festa. E uma vez na rua, fez bem em esperar, disse para si mesma andando entre as outras

¹⁰ A grafia é esta.

peessoas que caminhavam, todas na mesma direção, todas atraídas como ela. Certamente agora estaria cheio.

Erotika Tour, leu no letreiro adiante. O desejo de alegria que sentia nos lábios, acendeu-se quando passou debaixo do arco luminoso, e as cores das lâmpadas, dos tubos de néon, as cores todas daquelas letras, daqueles raios e círculos despejam-se piscando em cima dela.

Ultrapassou a roleta da entrada olhando para trás em defesa contra os que a empurravam. E de repente virou a cabeça, e ali estava, solta no meio de tudo, sem saber exatamente o que fazer ou escolher. Parou hesitante. Uma praça de mentira, um laguinho forrado de plástico azul e já manchado de papéis flutuantes, plantas artificiais na beira, alguns bancos. E ao redor, ao redor da praça e ao redor dela, nas fachadas, nas barracas, aqueles letreiros: Universo do Prazer, A Cidade das Mulheres, Túnel do Amor, A Massagem do Desejo, Sacerdotisas do Sexo.

Filas já estavam formadas diante de quase todos os pavilhões, embora nada nas fachadas, além dos letreiros, desse a entender o que se passava lá dentro. Não havia fotos, cartazes, chamarizes, nenhuma mulher seminua, nenhum homem musculoso. As paredes de madeira pintadas de claro estavam limpas. As entradas com anteparos impediam que se visse o interior. Perguntar aos que saíam pareceu-lhe inadequado. Resolveu começar pelas barraquinhas.

A de Filtros do Amor tinha um ar absolutamente inocente. Parecia coisa de ecologista, com produtos naturais. Feixes de ervas secas em cestos de vime, vidros cheios de pétalas, algumas raízes estranhas, e tantas garrafinhas de vidro escuro, algumas tão pequenas que vinham penduradas em correntinhas para pôr no pescoço. “Ando precisando me apaixonar”. Disse indicando uma garrafinha para a moça atrás do balcão, quase uma menina. – “Será que isso serve?” E riu. Não era nem caro. Comprou uma garrafinha para si, outra, das pequenas, para dar a alguma amiga. Deus poucos passos, tirou o lacre da sua garrafinha com a unha cuidando de não descascar o esmalte e, de costas para a vendedora, bebeu. Tinha gosto de flor.

Havia de tudo para comprar. Incensos, pequenos aparelhos de madeira de massagem, esteiras coloridas, perfumes. Passou por uma barraca que vendia símbolos sexuais em prata, seios de mulher e pênis alados. Desejou comprar um, um pênis de prata para pendurar, pendurar onde? perguntou-se sem conseguir imaginar-se com ele pendente da fivela do relógio ou da pulseirinha do tornozelo. Guardar numa gaveta, que

desperdício. Ainda assim continuava querendo-o, volto aqui depois, disse para si mesma para contornar o impasse. E forçando-se: “Agora estou com fome”, murmurou.

As Comidas Afrodisíacas estavam lá adiante. Caminhou macia, sem pressa. Homens cruzavam com ela. E a saia godê acariciando. Os saltos afundavam de leve no saibro, de leve, só o suficiente para acolchoar-lhe os passos, fazê-la mais ondulante. Ela se apoiava languida no movimento dos próprios quadris. Os cantos dos olhos procuravam os homens.

Que perfume o daquelas comidas! Vermelhas, amarelas, reluzentes. Que raras especiarias terão posto aí dentro? perguntou-se tentando analisar o perfume. E para o rapaz de roupa meio indiana que servia: “É muito quente?”! Levou seu prato de plástico para um canto, os bancos lá na pracinha estavam cheios, e começou a comer. Sim, era quente, pensou respirando fundo para aliviar a ardência e sentindo que na boca o céu se abria, permitindo que perfumes e sabores lhe invadissem a cabeça. Era fogo sobre a língua. E a língua se inundou para recebê-lo. O fino punhal da pimenta rasgou-lhe o nariz. A cor o aroma a quentura daquela comida deslizaram garganta abaixo abrasando-lhe o corpo.

Duas mulheres saíram do barracão da Massagem. Estavam enlaçadas pela cintura e riam, riam. Os que esperavam na fila alguns acompanhados, olharam para elas. Um casal entrou. O homem que havia estado atrás do casal deu um passo para a frente, conferiu o relógio. Se estivesse acompanhada seria mais fácil, pensou ela sentindo a hesitação retesando a pele. E entrou na fila.

Não sabia que cara fazer. Apoiou-se numa perna. Na outra. Passou um dedo no salto da sandália para verificar se havia descascado com o saibro. Depois olhou em volta, tentando encobrir debaixo do jeito distraído seus pensamentos deslizantes em óleos, presos aos dedos ágeis e voluntariosos que lhe trabalhariam a carne, que espalhariam seu suor. Sentiu o rubor subindo pelo colo. Abaixou o rosto antes que a denunciasse. Abriu a bolsa, fingiu procurar alguma coisa. Saiu da fila.

Talvez não devesse mesmo começar pela massagem, disse para se tranquilizar, havia outras opções e afinal massagem é coisa que se pode fazer a qualquer hora em qualquer lugar, não teria sido preciso vir até ali para isso. Mas alguma coisa lhe havia sido tomada, alguma coisa que era preciso repor.

Beber, essa era uma boa ideia, garantiu-se vendo tantos que bebiam, alguns carregando latinhas outros de copo de papelão na mão. Cerveja não, não queria nada de muito frio muito agitado. Apesar da sede, sentiu um desejo repentino e intenso de algo

doce, a tomar em sorvos pequenos. “Hidromel - respondeu-lhe o homem atrás do balcão – a bebida dos deuses.” E encheu o copinho com um licor dourado. Tomou dois embora fosse quase enjoativo, era tão pequeno o copo. Sentiu os lábios pegajosos, lambeu com vagar aquele gosto de mel, lambeu demorando-se nos cantos, depois levou à boca os dedos com que havia segurado o copo, meteu dois entre os lábios, lambeu-os devagar, contornando cada dedo com a língua sem saber ao certo se o gosto de mel era deles ou da boca mas lambendo, lambendo, lambendo assim mesmo. Tirou os dedos da boca lentamente e molhados e doces os deixou deslizar sobre os lábios.

Olhou em volta com preguiça, como se a lassidão que a tomava dispensasse outras tentativas ou riscos. E então um sinal de alerta disparou rompendo a falsa calma: não havia fila no Túnel do Amor. Apressando-se, correndo quase para que ninguém lhe tomasse a frente, lançou-se para a bilheteria, comprou seu ingresso. E entrou.

A luz não era intensa como lá fora, precisaria acostumar o olhar. Nem lhe chegava a música que a havia atraído, os sons ali eram outros, sussurrantes, de água ou vento, de floresta. Grasnados, pequenos guinchos, um pássaro e, de repente, um rosnado ou talvez um miado, som que saía de alguma goela escura e deslizava em língua áspera. Manteve-se parada esperando ver alguma coisa. Aos poucos distinguiu uma espécie de corredor abobadado que se desdobrava em curvas, reentrâncias. E alguns troncos, falsas bananeiras, folhagens. Avançou devagar, as mãos tensas, prontas a agarrar ou defender. Algo se moveu. Um homem saiu das sombras e logo estava ao seu lado, um homem, ela registrou como se fosse a coisa mais importante, de cabelos compridos.

Virou-se para ele, sentiu seu hálito morno sobre os olhos. Levantou o rosto. O dele encoberto pela sombra dos cabelos, mal se via. Sentiu a mão que lhe tomava a cintura. Levantou sua própria mão para tocar-lhe o braço, o braço nu, acompanhá-lo até o ombro, o ombro nu na camiseta decotada, na camiseta cavada que mal lhe cobria o peito, na camiseta aveludada como couro de onça, couro de fera, leopardo.

A mão dele desceu para os quadris, acariciante, deslizando sobre a seda da saia. O rosto aproximou-se. Sentiu os cabelos sobre seu próprio rosto, a boca roçou-lhe o pescoço, pousou na garganta demorando-se como se quisesse beber-lhe a respiração. Ela jogou a cabeça para trás ofegante esperando que a boca descesse mais, acompanhasse o decote. Mas o homem – seria rapaz? – lentamente ajoelhou-se abraçando-lhe as pernas, beijou o lado de dentro dos joelhos, depois desceu com as mãos para os tornozelos, e com cuidado desafivelou-lhe as sandálias.

Ela liberou os pés das tiras como se estivesse tirando a roupa. Livre dos saltos altos, pés no chão naquele chão que percebia agora coberto de tapete espesso, pensou, ele é alto. O homem entregou-lhe as sandálias. Passou-lhe o braço pelos ombros e assim quase abraçado, como se dançasse, andou com ela alguns passos. Ela fechou os olhos. O homem murmurou ao seu ouvido algo que ela não conseguiu entender. E já ia pedir que repetisse quando percebeu uma nova presença. Um outro homem a enlaçava por trás.

Durante alguns minutos foram dois a roçar-lhe o rosto com os lábios, lábios ligeiros que ela em vão tentava deter com os seus. Virou a cabeça buscando a boca do homem que não via, virou aos poucos o corpo, sentiu o abraço dele fazer-se mais forte, sentiu que as outras mãos sobre seus ombros a deixavam. Silencioso como tinha vindo, o homem dos cabelos compridos se foi. Agora eram só os dois, ela e esse novo homem rapaz macho esse leopardo sem fúria que a beijava e acariciava delicado, a mão levantando a saia devagar, pousando-se na coxa, alisando a pele, mão mais macia do que a seda, mais quente, mão que ela queria sentir deslizar para o lado de dentro da coxa, para o lado secreto, e que ao contrário se retirava, subia deixando escorrer a saia, atardava-se na cintura, nas costas. Ela arfava. Ele abriu-lhe os dois primeiros botões do decote. Ela sentiu-se desfalecer. Ele beijou-lhe o colo. Ela o abraçou pela cintura porque parecia-lhe não aguentar-se de pé. Ele lhe disse alguma coisa. Ela balbuciou. Ele desfez o abraço, a tomou pela mão, andou com ela. Ela o seguiu tonta, deixando-se levar. Ele a entregou adiante, a outro homem.

Um homem, outro homem, que diferença isso fazia agora? As mesmas mãos, bocas molhadas, as mesmas sungas de fera. Mas a pele, o cheiro o gosto do suor, outro e outro ardendo sobre a língua, ali estava a diferença, ali estava o querer. E aquele ou outro soprou de leve para refrescar-lhe o rosto, e aquele ou outro incendiou-lhe o corpo com caricias, o beijo daquele percorreu-lhe a orelha, os dedos do outro dobraram-lhe os joelhos, e aquele ou outro aquele ou outro aquele ou outro. Este! Exigiu de repente seu corpo exasperado. Este, agora! Passou as mãos no peito de pelos, no peito de músculos, sentiu sua própria roupa empapada encostada na camiseta dele, seu seio quase exposto contra o tecido macio, abaixou o rosto, lambeu o peito do homem, sugou a pele até alcançar com os lábios o decote da camiseta. Rasgou o decote com os dentes e as unhas, de um tranco. O homem sobressaltou-se. E ali estava o ventre marcando com pelos ásperos a beira da sunga. Ela deixou-se deslizar. O homem a segurou por baixo das axilas puxando-a para cima, o seio dela saiu do vestido, roçou quase magoando-se no corpo dele. Ela beijou-lhe o queixo, procurou a boca, ele esquivava-se, tentava conte-la. Ela

desceu a boca para o pescoço, babava, sugava, acariciando-lhe as costas com a mão, descendo, sentindo o aveludado da sunga, procurando o aveludado da pele. Ele puxou a sunga para cima com a mão. Ela cravou-lhe as unhas na nádega. Ele urrou ou ela. Ela afundou-lhe os dentes no pescoço. Ele agarrou-lhe os cabelos tentando afastar sua cabeça. Ela meteu-lhe o joelho com força na virilha. Ele soltou os cabelos, dobrou-se sobre o tapete. Ela caiu por cima dele, mordeu-lhe a boca, mordeu-lhe a língua, enfiou a mão na sunga. E o cavalgou, o cavalgou desatinada.

O ar estava fresco lá fora quando saiu. Demorou ainda alguns momentos antes de ouvir a música, como se estivesse surda. Sentiu as unhas viscosas, olhou os dedos tingidos de vermelho, podia ser sangue podia ser a luz, pensou olhando para o letreiro. Limpou os dedos no vestido, ajeitou os cabelos com as costas da mão. Só então percebeu que tinha esquecido as sandálias.

ANEXO 3: AS REGRAS DO JOGO

Encontrou com ela numa esquina da Internet, como a encontraria no Centro, à espera de condução em fim de expediente. Uma mulher, e um tempo para ela. Ofereceu carona. Sim, ela escreveu.

Assim começaram. Com pequenos toques, alô, como vai, como é seu nome, meu nome não digo, bobagem, bobagem nada, deixa disso vai, então vou inventar um nome, inventa que eu topo, Marcia, tai gostei, e você? eu o quê? O teu nome, João nome de homem. Também tinha inventado.

Nesse, ponto, fosse no carro, ele avaliaria os joelhos, as coxas sobre o assento, daria um tempo, sem olhar para a cara dela. E estenderia a mão. Na tela do computador, os tempos teriam que ser outros. Perguntou qual a cor dos cabelos. Não faria diferença, era apenas uma maneira de tocar a conversa e traçar retrato.

Sou loura, veio a resposta. Mas não toda.

Vulgar. Porem de um salto tomava a dianteira. Era ela que estendia a mão.

Meus braços, escreveu ela ainda, têm uma penugem. Que eu clareio. Meus braços também são louros. Os sovacos não. Mas eu raspo.

Uma mulher dourada e afunda concha escura das suas axilas cresceram no cômodo pequeno.

Que desodorante você usa? perguntou o homem querendo um perfume barato para misturar ao cheiro da pele.

Anotou no papel o nome que apareceu na tela, procuraria depois para cheirar. Não era barato.

Quieto, as mãos paradas junto ao teclado, esperou que ela desse o próximo passo. Que comandasse, já que parecia gostar disso. Nenhuma mensagem aflorou do fundo insondável da tela. Teria desistido? Ou estaria, ela também, as mãos em repouso mas prontas, deixando o espaço livre para que ele desse as diretrizes?

Esperou mais um pouco. Depois, não fosse ela crer que ele havia ido embora, digitou: e a virilha, você raspa?

Arrependeu-se ao ver que não vinha resposta. Tinha dado um passo em falso. Ela era vulgar, mas assim mesmo... talvez tivesse saltado da conversa antes mesmo da pergunta, nem estava mais ali, nem havia lido. Ou estava, postada diante da tela, rindo dele, enganado pela sua invisível presença. Fosse como fosse, as regras do jogo permitiam esconder-se. Ele ainda circulou um pouco sem ela pela rede, parou aqui e ali com aquela

sensação preguiçosa de quem dirige com uma mão só, percebeu-se entediado, deu o comando e desligou-se.

Passou pela mesma esquina na noite seguinte. Ela estava lá, talvez esperasse. Como é que você está vestida? digitou.

Um traço apareceu no canto superior esquerdo, desceu até o meio na beirada inferior da tela, subiu para o canto direito.

Gostou? perguntou ela. Por um instante ele quis que aquele vértice desenhasse o púbis.

É o meu decote, veio em seguida. Pode encher, vamos ver se tem boa imaginação.

Ele foi generoso, encurvou os traços retos, desenhou a linha dos seios subindo pelo meio do vértice.

É por aí, apareceu escrito no alto.

E a saia? digitou ele.

A saia deixa pra amanhã. Hoje estou com pressa.

Um rabisco surgiu no fundo do decote, seguiu em curva, ele perguntando-se o que seria, o traço continuava movendo-se, fazendo mais curvas, é uma flor, ele identificou num relance. Quando o traço parou, havia uma espécie de margarida carnuda, quase uma rosa, bem entre os seios.

A flor é para você, mandou ela. Para enfeitar seus sonhos. Ponha atrás da orelha. E vá dormir.

Ele agradeceu, duvidando da utilidade do gesto. É disso que ela gosta, pensou em seguida, de me deixar, pendurado, inseguro, sem saber se já se foi ou se me espreita.

Na dúvida, não apagou a flor. Nem os seios. A maneira melhor de dormir com eles era mantê-los guardados na memória, dele e do computador, para reencontrá-los no dia seguinte. Nem foi dormir. Deixou-se ficar, sentindo o desejo de aumentar com a curiosidade, perguntando-se se amanhã ela lhe diria da saia, se era curta, mas talvez estivesse de calças compridas, justas. E disse a si mesmo que a promessa da saia havia sido só um truque para fazer-lhe saber que o encontraria no dia seguinte. Mai suma vez ela o comandava.

Agora era fácil encontrá-la. Bastava procurá-la à mesma hora. Uma hora que ele esperava com ansiedade crescente. Será que ela iria com outro se este passasse antes, surpreendeu-se pensando com desgosto. Será que ia com outros em outras horas?

O primeiro beijo apareceu quase sem querer, automaticamente, digitado por ele ao finalizar um contato. Ela reagiu na hora.

Recolha seu beijo, escreveu. Ainda não é hora. Nem esse é o beijo que me sirva. Você vai fazer coisa melhor quando chegarmos lá.

Naquela noite ele foi dormir pensando com que ela lhe acenava.

Mas ela mão pretendia chegar aos beijos tão cedo. Cheiros, exigiu na noite seguinte. Você se lembra da flor que mandei? Tinha o cheiro dos meus seios. Vamos conhecer nossos cheiros.

Uma demora. Teria ido embora? Ele não ousava interferir. Ansioso alisou o ventre, deslizou a mão por dentro das calças, cheirou a mão.

Já levantei os cabelos sobre a nuca, apareceu na tela. Vem.

Ele sentia-se cego, Tateando nas trilhas traçadas pela mulher.

Está sentindo o meu perfume? perguntou ela. É patchuli, tem almíscar. Olhe almíscar no dicionário, eu espero.

Patchuli já era palavra suficientemente perfumada para ele. Ainda assim, foi olhar no dicionário.

Mas é almíscar misturado com o cheiro do meu próprio corpo, advertiu ela quando ele já acreditava sentir o travo apenas amargo do perfume.

Desça com o rosto, veio a ordem. Aqui, entre os seios. Pare, percebe como é mais quente o cheiro? Não, não se mova, quieto, quietinho, cheire, apenas. Agora, sem tocar em mim, desça ao longo do meu braço, eu disse sem tocar. Aflore somente, com o nariz. Pode parar assim, do lado interno do cotovelo. Passei perfume aí, antes de ligar o computador para te encontrar, mas o meu calor já lambeu o perfume.

A língua daquele calor percorreu-lhe a pele. Mas naquela noite ela o deixou ir além.

E na noite seguinte foi a vez dela cheirá-lo. Embora pedindo para ser conduzida, era evidente que continuava no comando, desabotoando-lhe a camisa, desafivelando o cinto, ordenando que abrisse a mão e lhe entregasse o cheiro guardado na palma, farejando-o fundamentalmente como um animal fareja a presa.

Alongavam-se os encontros. Nem ele haveria de faltar uma noite sequer. Vem dormir, dizia a esposa parando diante da porta, larga esse computador, que mania. Vai indo que eu já vou, desejando mesmo que ela fosse dormir logo e o deixasse sozinho, sozinho com a outra. Ia para a cama de madrugada no quarto a já cheirando a sono. Excitado, procurava a mulher sem conseguir porém desfazer-se do desejo. As noites

povoavam-se de lembranças. A interlocutora, que não tinha rosto, materializava-se no escuro.

Ainda não estava certo de tê-la recolhido, na tarde em que o desenho de uma mão aberta apareceu na tela. Os dedos moveram-se como se acenassem. Vamos brincar com as mãos, mandou ela, carícias alongam a vida. E começou.

Sabia bem o que podia obter de uma mão de homem. E sabia, ah! como sabia, o que podia lhe dar com a sua.

Não era com mãos praticas que visitava seu corpo. Não iam direto ao ponto onde queriam chegar. Nem havia esse ponto. E o prazer ela o fazia surgir no inesperado, no onde nunca antes, fundindo-o com a surpresa, com a fina alegria da descoberta, transformado o homem em um *continuum* de fruição e gozo.

Nunca tinha tido uma amante capaz de desvendá-lo dessa maneira. As mulheres tantas que haviam passado entre suas coxas deixando-o intocado, água de rio entre pilares de ponte, confundiam-se agora na mesmice. Vencidos pela ausência de mistério, perdiam seu recorte os perfis sobre os travesseiros, desvaneciam os reflexos dos corpos nos espelhos dos motéis. E só ela afloravam, nítida e sem forma, no pulsante lençol da tela.

Húmido tem agá? veio a pergunta dela. E era de madrugada.

A esposa já não parava na porta chamando-o para ir dormir. Inquiria às vezes, de manhã, a que horas. Mas sem empenho na resposta, que ele eludia. Nunca mais havia ido deitar-se cedo. Frequente, clareava o dia quando desligava o computador.

Não porque a outra se alongasse sempre nos encontros. Podia bastar-lhe uma nova maneira de deslizar palavras sobre a pele dele, a revelação de uma fantasia inesperada, e logo alegava algum motivo ou motivo algum e partia. Quantas vezes, sem se explicar.

Ele ficava. Não lhe cabia romper o contato, nem nunca o havia desejado. Chegava a implorar para que ela não se fosse, embora sabendo de antemão a inutilidade do seu pedido. Mas, porque uma ou duas vezes ela havia voltado súbita, quando já a considerava partida, atardava-se à espera de vê-la surgir mesmo quando em seu íntimo a sabia, há muito, distante. Já não eram só as palavras que o prendiam, era a esperança de palavras.

Aos poucos, sem que a princípio quisesse aceitá-lo, a ausência dela começou a pesar. O dia, as horas que se interpunham entre ele e a esquina onde a encontraria, perdiam a fluidez, faziam-se desconforto, equívoco. Toda a sua vida tensionava-se, ponte

para aquele momento exato em que, o computador inutilmente ligado há tempo, a veria surgir no imperioso desenho da escrita.

E uma noite, cedendo a si mesmo, quero um retrato de verdade, digitou. Uma fotografia, para te ter durante o dia.

Quero. Que palavra mais feia! veio a reação. A palavra certa é desejo.

Desejo, desejo, desejo, desejo, desejo, desejo, desejo, desejo, digitou ele transbordando de uma linha para a outra até encher toda a tela. E ao pé, como se assinasse: a foto, pelo correio.

Aliás, quem disse que você me tem à noite? leu em resposta. E mais não leu daquela vez, porque nada mais foi escrito.

Ela havia se irritado, ele sabia disso. Um acordo tácito tinha sido rompido. Por ele que, afinal, não havia assinado nada, e mesmo que tivesse assinado riscava agora, rasgava, desfazia o empenho nunca assumido, ditava uma nova regra, estabelecia um novo querer.

Temeu que ela nunca mais voltasse. Durante dias o deixou de castigo, ausentou-se. Quando voltou, não fez qualquer referência ao acontecido. Marcava assim o interdito.

Mas ele, que tão bem entendia silêncio e fala, sabedor da temeridade de qualquer insistência, já não podia recuar. Pois se o não rosto havia vivificado antes cada frase, tornava-se agora impedimento ao prazer. A busca do gozo havia sido substituída pelo desejo de um corpo.

Nem mesmo o retrato que solicitara como solução primeira, e que ela lhe negara, seria agora suficiente. Talvez se o tivesse tido naquela ocasião. Mas, sem ele, passara a outra esfera de necessidade e parecia-lhe risível sequer tê-lo desejado. Era por ela que ansiava. Por aquela pele que durante meses iludira-se de possuir, por aqueles seios que não podiam mais ser apenas um traço dentro do decote, pelo cheiro prometido, pelos beijos, por toda a umidade transudada, com e sem agá.

Meu bem, pedia, não nos torture.

Fazia-se doce, persuasivo. Um encontro, suplicava, somente um. Depois, prometo, será como você quiser. Amainava seu pedido durante dias, restando-se para não exagerar reações. Depois voltava à carga. Estou enlouquecendo, já não durmo. Só você pode me ajudar.

Os jogos em que se haviam feito companheiros não bastavam mais para uni-los. De um lado e de outro esticava-se a corda. Ela defendia-se, alegava impossibilidades. Nada é impossível, retrucava ele. Nada, quando se quer.

Uma noite, se supetão. Sou feia, escreveu ela.

Era isso então? O coração dele sorriu vencedor. Pouco me importa, respondeu. Eu nunca te disse que era bonito. Te quero de qualquer maneira.

A corda tornou-se mais tensa.

Dias de duelo.

Afinal, ela cedeu.

Marcaram o encontro – amanhã não posso, de jeito nenhum. Seria dali a dois dias, depois do almoço. Na noite seguinte ela não estava na esquina quando ele passou para buscá-la.

Nem apareceu no motel na hora e dia marcados. Ele esperou, com a mesma sensação de inútil esperança com que tantas vezes havia esperado diante da tela iluminada e vazia, no silêncio do seu escritório. Escureceu. Ele pediu um sanduiche. Limpou com cuidado os farelos de cima da colcha, caso ela chegasse. Esperou ainda. Depois saiu, deixando para trás as flores que havia levado. O vinho bebeu no carro, a caminho de casa, no gargalo.

Quando ligou o computador e lançou a rede, ela o esperava no lugar se sempre. Ele teve vontade de odiá-la, não conseguiu, mais forte era o medo de que não estivesse sequer ali. O vinho o amaciava. Ela alegou motivos, correu-lhe os lábios suaves pelo peito. Ele murmurou patchuli. E navegaram juntos noite a dentro.

A alegria do reencontro bastou por alguns dias. Ele temia perdê-la. Mas como perder o que não se tem? perguntava-se. E recomeçou a insistir.

Agora era para isso que a buscava. Fingia acariciá-la, dizia-se excitado, não era verdade. Como um espião por trás das palavras, busca o momento propício para dar o bote e arrancá-la da invisibilidade. Só nisso pensava. Não nela.

A corda vibrava tensa, ameaçadora.

E foi ela quem, como no início, avançou a mão. Desta vez, armada de punhal. Não sou loura, escreveu. E antes que ele entendesse o porquê da revelação, nem sou morena, acrescentou. Sou homem.

Sem esperar resposta, porque já não haveria resposta que quisesse ouvir, entregou-lhe muito mais do que ele havia querido saber. Hetero, casado. Começara assim, por começar, brincadeira ou molecagem, está certo, molecagem, mas não pretendia levar

adiante, não pretendia nada, era para ser uma vez só, na noite, no escuro, um jogo, como carmim e sutiã com enchimento no carnaval. Surpreendido naquele primeiro encontro pela aceitação da sua fantasia, tudo se tornara inesperado. Tão mais denso e mais perigoso para ele do que para o outro. E por que não continuar, só mais uma noite? e outra. Noite após noite, o jogo. E a sedução do risco transformada em vício do qual não conseguia ou não queria sair. Risco não de ser descoberto, mas de não o ser. Quantas vezes havia pensado em dizer e sumir ou nem dizer, desaparecer atrás da esquina com a mesma facilidade com que havia aparecido. Mas adiava, atraído pela possibilidade de avançar mais um passo, de adentrar-se no terreno antes proibido, que agora via aberto à sua frente. Até que tinham chegado àquele ponto em que só apenas mais um passo era possível. Tudo, tinha feito tudo para evitá-lo. Mas não. Quis porque quis os lucros todos para si, forçou o encontro. Soubesse então: havia marcado certo de não ir. Por isso pedira mais um dia, para se acostumar com a ideia, para fortalecer-se. Depois pensara em esconder-se no carro estacionado do lado de fora do motel, para vê-lo entrar. E odiara seu pensamento que o colocava como um ladrão, tentando impedi-lo de ver-se, a si mesmo, entrando. Pensara tudo. Pensara nada. Até o último momento deixando uma oportunidade, para o quê, não sabia, talvez para o não sabido. E no último momento soube, com clareza e sofrimento, que jamais iria. Não havia desculpas a pedir. Eram ambos perdedores. Fim do jogo.

Silêncio. Ele esperou, sabendo que nada mais viria. A corda havia sido cortada.

Perdedores, leu seguidas vezes. Sentiu a palavra pulsando nas têmporas. Deletou o resto da mensagem. Deixou a palavra, só ela na tela branca. Aumentou a tipologia, centralizou. Continuou lendo. Vem dormir, ouviu a mulher dizer do fundo do corredor. Não respondeu. Ouviu os passos dela, os ruídos com que se preparava para noite, o leve estalo do interruptor do quarto. Depois, mais nada. Deixou passar um tempo. Desligou o computador. Levantou-se. Apalpou o bolso para certificar-se de estava com a carteira. Saiu.

Pegou o carro na garagem. Ia precisar dele. Dirigiu sem ligar o rádio, as duas mãos quase juntas no volante. Árvores lançavam sombras sobre a calçada. Nos intervalos de luz, debaixo dos postes, o comércio da noite mostrava seus produtos. Perdedores, murmurou ele entre dentes. Diminuiu, seguindo devagar junto ao meio-fio. Viu uma silhueta à frente, aproximou-se para ver melhor. Freou. Antes mesmo que o travesti se debruçasse na janela para combinar o serviço, abriu a porta.

ANEXO 4: SEM QUE SEJA DE JOELHOS

Meteu a chave na fechadura, rodou lentamente. Eu deveria dizer que a chave era enferrujada, mas poderia parecer um lugar-comum. Digo apenas que era pesada. Mais que ranger, o portão estremeceu ao abrir-se, como se retido em sua posição por alguma raiz ou pelo tempo. O homem empurrou, depois abaixou de leve a cabeça, embora o portão não fosse baixo. E entrou.

Para isso havia comprado a casa. Mansão do séc. XVIII restaurada. Não das mais imponentes, mas uma bela moradia, e rodeada de amplas terras ajardinadas. Nos jardins, justamente aquilo que mais queria. Desde a primeira visita com o corretor, reparou no alto muro que preservava uma área, e se sentira atraído. Jardim fechado, dissera o corretor, acreditava-se tivesse sido em origem privativo da dona da mansão, ah! o romanticismo, esquecera-se porém, de pedir a chave ao proprietário.

Um jardim secreto. Desde menino, quando se escondia nas espessas moitas de louros na casa de campo tentando recortar ali dentro um espaço só para si, um espaço em que estando livre fosse invisível aos outros, sonhava em possuir o seu jardim secreto. Comprá-lo, pareceu-lhe o cumprimento de um destino.

A chave fora pedida posteriormente e entregue junto com os papeis. Só agora, entretanto, dono legal de tudo, o homem sentia-se no direito, como um distante senhor de peruca empoadada, de abrir com ela o portãozinho e entrar.

Mas não era a satisfação de um desejo antigo que o esperava. À sua frente, surpreso, via um jardim que não era um jardim, secreto, porém, mais que se o fosse. Nada de canteiros de rosas ou pérgulas de glicínias, nada de arbustos de magnólia invadidos pelo mato, nada da clássica fonte e dos bancos de pedra. Além do portão que o homem já fechava às suas costas, erguia-se escuro e severo um labirinto.

Erguia-se era bem a palavra, porque as sebes de ciprestes que o constituíam, antes aparadas e certamente mais baixas permitindo até que o olhar espraiasse e diminuindo o perigo do jogo, esgalhavam-se agora, altas e densas, escondendo os caminhos indecifráveis. Sequer distinguia-se qualquer árvore ou alteração marcando o centro a alcançar.

Pareceu ao homem que havia começado a ventar. Mas os ramos permaneciam parados. Olhou o relógio, era cedo ainda. Talvez por isso, o frio. O sol estava baixo, esquentaria mais tarde. Cruzou sobre o peito as mangas da suéter que trazia nos ombros,

não quis vesti-la. Hesitava. Atraído por aquele caminho verde que logo adiante desaparecia em quina, dizia-se que talvez fosse melhor voltar outro dia, com alguém. Mas era cedo, havia acabado de olhar o relógio. E justamente a solidão silenciosa o chamava, em desafio. Na pior das hipóteses, disse para si mesmo rindo, puxo um fio da suéter, amarro num galho e dou uma de Teseu. Antes mesmo de terminar o pensamento havia começado a avançar.

Muito bem. O homem calça mocassins, com meias. Veste jeans. É sábado. Antes de pegar a chave enferrujada – já disse, tanto vale repetir – na gaveta onde estão todas as outras chaves da mansão, tomou um desjejum farto, leu os jornais, meteu uma barra de chocolate no bolso e saiu para explorar sua nova propriedade. Está com a alma leve, e um certo espírito aventureiro próprio dos fins de semana. É um homem rico e isso lhe dá segurança na sela da vida. É com esses sentimentos que entra no labirinto.

Os mocassins rangem nas pedrinhas do chão. O som lhe agrada. Dobra na primeira esquina – que ainda não lhe deixa escolha, é apenas uma virada no caminho – esforçando-se para gravar detalhes. Os índios, pensa ao dobrar a segunda esquina, não se perdem na floresta porque prestam atenção a tudo. Tenta olhar com intensidade maior os ciprestes por que passa, distingui-los uns dos outros, marca-los na memória. Olha para o chão procurando qualquer diversidade. Sabe que lhe falta treino para esse tipo de observação, mas conta a habilidade que o trouxe até aqui na vida, para achar o caminho que o conduzirá ao centro, e tornar a sair. Anda mais um pouco, pára diante de uma bifurcação. Direita ou esquerda? interroga-se em voz alta, como se perguntasse ao próprio enigma. E ainda em voz alta, debochando de si mesmo, responde ideologia não vale, segue à direita vencendo seu desejo de ir pela esquerda. Às vezes, pensa, contrariar o próprio desejo é uma forma de intuição, o desejo pode não ser o caminho do destino, mas apenas do hábito.

Até aqui está alegre. Diverte-o desafiar aquilo que certamente começou apenas como um desenho de jardinagem ou de arquiteto e que o uso transformou em algo mais. Pensa que a dona primeira desse labirinto recolhia-se ao centro, tão difícil de alcançar, em busca de secreta solidão ou na esperança de que um cavalheiro vencesse os intrincados caminhos, para encontrá-la. E compraz-se em ser esse cavalheiro, ainda que com séculos de atraso.

O homem sabe que os labirintos têm um segredo, escolher sempre o mesmo lado, ou escolher ora um ora outro, seguir duas vezes pela direita e depois sempre à esquerda. Mas ignora qual seja o segredo que anula essa teia. Então vai em frente,

traçando seu rumo aleatoriamente. Às vezes, depois de dobrar para um lado e para o outro, depois de andar por um longo trecho, satisfeito pelo percurso que acredita certo, a vereda revela-se cega. Então ele volta sobre seus passos, cuidando de reconhecer o ponto em que o erro começou, e de manter a direção anterior, para não retroceder em vez de avançar.

Já caminhou bastante. Olharia o relógio se algo não lhe dissesse que suas horas não valem, que o tempo dos labirintos é outro. Ou, mais simplesmente, se não tivesse a sensação de ter olhado há pouco, e a certeza de que controlar o relógio de dois em dois minutos só iria servir para estabelecer um nervosismo desnecessário.

Quem havia de dizer que eu invejaria um inseto, monologa silencioso o homem parado por um instante na observação de um besouro que pousa de galho em galho e desaparece ao lato. A vista, lá de cima, facilitaria bem as coisas. Do alto, um labirinto não tem mistérios. O mistério é uma questão de perspectiva. Mas ele já viu um labirinto de cima, lembra-se de repente. Onde foi? pergunta-se evocando aquele desenho geométrico, azul recortando o branco, que aos poucos extrai do esquecimento. Um labirinto perdido nele, que talvez nunca mais achasse se não tivesse metido a chave na fechadura e entrado de cabeça baixa. E súbito, como as partes de um caleidoscópio que se juntam, ali está na sua memória o octógono perfeito e ele se lembra daquela tarde em Amiens, e ao redor do octógono estão agora as paredes da catedral, a luz que entra pela enorme rosácea, e o cheiro, é o lado externo da catedral com suas torres severas, é acidade, a mulher que estava com ele, o vinho que tomaram depois no bistrô junto às antigas muralhas.

Amiens se alastra no pensamento do homem, ocupa os seus sentidos. Ele volta a caminhar, ausente porém. Afasta com os braços galhos que se intrometem no caminho, ouve o ruído ritmado dos passos, mas são duas as paisagens que atravessa, tão intensa aquela que até poucos momentos atrás já não existia, a ponto de sobrepor-se a essa com sua urgência.

Talvez por isso, chegado diante de uma bifurcação, se sente incapaz de decidir. Nada lhe diz é por aqui, suas vozes estão empenhadas em outro diálogo. Escolher o arrancaria de Amiens, de onde não quer se afastar. O homem procura no bolso de trás das calças, encontra o que quer. As moedas também servem para convocar o destino, pensa atirando a moeda para ao alto, e que a dama não me veja, paladinos não decidem sua sorte na porrinha. Cara ou coroa, a moeda gira no ar. E basta acompanhá-la com o olhar para que Amiens, como a cena que desaparece quando se apagam os refletores, volte à escuridão. A moeda é amparada não ao. A escolha está feita.

De que tamanho será esse labirinto? Quando viu o muro por fora, com o corretor, meio por preguiça, meio por pudor, não o percorreu inteiro. Nem lhe observou o feitio. Tinha achado o que queria, faria o reconhecimento depois, longe do olhar do intruso, ao qual não desejaria revelar seu entusiasmo. Um erro. Qualquer desculpa teria servido para o corretor, tomar as medidas para uma futura pista hípica ou um horto. O que o homem queria era vender. Mas para ele, uma noção mais clara dos espaços faria agora toda a diferença.

O homem está cansado. Já não está alegre. Tampouco está irritado. O espírito de aventura quase juvenil que o animava antes foi substituído por um desejo sem sorrisos, desejo fundo de encontrar o miolo daquele casulo que ele a impressão de estar fiando com seus próprios passos. O homem tornou-se tão denso quando o labirinto.

Três vezes seguidas tomou o caminho da esquerda. Tomar a mesma decisão a cada vez que o enigma lhe é proposto parece-lhe de repente uma maneira de impor sua vontade, de não submeter-se ao aleatório não será devorado, ainda que não acerte a resposta, ainda que o centro se mantenha tão oculto quanto no momento em que partiu à sua procura. Estará apenas obrigando sua esfinge a repetir a pergunta.

Já não sabe quantas vezes tomou o caminho da esquerda. Nem lhe parece importante saber. Calcula, pelo tempo, quanto teria andado se fosse em linha reta. Tenta dobrar mentalmente esse percurso em tantas quinas e esquinas. Estivesse acertando o caminho, e o labirinto teria que ser enorme, bem maior do que a mancha clara do muro entrevista em meio às árvores do parque.

O homem pensa nisso, tentando apropriar-se da situação através de cálculos, quando sua atenção encharcada de tanto verde, confusa por tantos galhos, por tantos e sempre o mesmo caminho, é convocada. Alguma coisa mudou. Alguma coisa lhe ordena o alerta.

O homem olha para trás, anda mais alguns passos. E antes mesmo que tenha tempo de perceber que a diferença é apenas uma mínima sensação de reconhecimento, eis que está diante do portão.

Um sorriso leve volta ao rosto do homem. O homem sorri de si mesmo, da sensação de ridículo que o toma por ter voltado ao ponto de partida. O homem sorri ao primeiro ponto e segurança com que se depara há horas. O homem sorri e alívio, afinal não se perdeu se ali está uma das pontas da meada. O homem sorri para o portão como se tivesse encontrado um dos seus empregados, de pura gratidão. O homem sorri de desalento.

Em seguida senta-se, encostado num dos pilares de pedra. Do lado de dentro. Não do lado de fora. Entreaberto o portão, ainda assim não saiu. O homem tira um mocassim, sacode-o emborcado, uma pedrinha cai. Ele ainda passa a mão por dentro do sapato, por garantia, ajeita a meia branca, calça o mocassim. Depois encosta a cabeça no pilar, fecha os olhos.

Está começando a fazer frio. Ele se deixa ficar, com o frio metendo-se por baixo da camisa, tornando-o consciente da pele. Em algum ponto um pássaro canta. O homem se pergunta onde estaria aquele pássaro, que não havia cantado antes. O mundo para lá do muro lhe parece distante e improvável. O homem suspira fundo, estica as pernas. Está com fome. Nos labirintos, havia dito àquela tarde em Amiens a mulher que estava com ele, os crentes que não podiam ir à Terra Santa concentravam-se, percorriam o percurso na imaginação e chegavam a Jerusalém, sem sair do lugar. Mas não tinha chegado a Jerusalém. A mulher, é claro, referia-se aos labirintos inscritos nos pisos. Este também seria um labirinto inscrito no piso se apenas ele fosse um besouro ou aquele pássaro que ainda agora havia cantado.

No meio do labirinto, em algum ponto exato marcado por pedra ou árvore, em algum ponto que existia agora dentro dele mesmo como o caroço dentro da fruta, a terra santa o esperava. Peregrinos, nas catedrais, faziam o percurso de joelhos. Ainda não se exigia tanto dele.

Vestiu a suéter, sentiu no bolso da camisa a barra de chocolate. Pensou que a comeria depois, quando tivesse orvalho para molhar a boca. Olhou o céu, as pontas dos ciprestes ondulavam rosadas. Breve escureceria. Talvez a dama o esperasse acordada, para devolvê-lo somente com a luz da manhã. Ajeitou a outra meia. Depois, sem esforço, levantou-se. E começou a caminhar.

ANEXO 5: ENTREVISTA

Entrevista feita por Prof.^a Dr.^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha¹¹ e Fernanda Pina dos Reis Faccin¹² em 10 de novembro de 2008 com a autora Marina Colasanti na instituição UNIARAXÁ¹³ no encontro “Sempre um papo”.

1ª parte

BETINA – Marina, em uma de suas idas a Uberlândia, em 2003 presenciei você contando uma história e fiquei tão seduzida por sua narrativa que lembro-me de tê-la chamado de Sherazade moderna ou Sherazade da modernidade. A partir disso, resolvi trabalhar e compartilhar seus contos com meus alunos, inclusive em orientações de Pós-Graduação, além de ter promovido uma conferência na Universidade Federal de Goiás. Por esse motivo, hoje eu elenquei algumas perguntas a você.

MARINA- Fico feliz por isso. Há uma semana eu estive em Goiana para uma palestra sobre *O leopardo é um animal delicado* que será adotado no vestibular da Universidade Federal de Goiás. Todos os anos, a Universidade promove o encontro com os autores dos livros adotados para auxiliar os jovens em um melhor entendimento da obra selecionada e, na minha palestra, estavam presentes setecentos alunos. Fiquei muito feliz com o resultado do encontro.

BETINA – Eu entendo que esse encontro com os autores desvela um pouco o universo mágico que se cria em torno da obra e também da figura do autor. Mas enfim, eu fiz algumas perguntas e, na medida do possível, você me responderá.

BETINA – Dentro da proposta de narrativa curta, com a qual você trabalha, eu teço a seguinte pergunta: o seu texto tem destino, ou seja, no processo de construção da narrativa, no processo de construção ficcional, existe um endereço, ou melhor, dizendo, esse gênero narrativo que você usa, em grande parte de sua produção, é para ser contado oralmente ou é para ser apenas lido? E se, essa ambiguidade, no momento da produção, existe?

¹¹À época orientadora de Fernanda Pina dos Reis Faccin no Centro Universitário do Planalto de Araxá (UNIARAXÁ) e atualmente docente da Universidade Federal de Uberlândia.

¹² À época orientanda de Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, atualmente aluna de pós-graduação do Programa de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia.

¹³ Centro Universitário do Planalto de Araxá

MARINA- Você está se referindo aos minicontos, que são textos realmente curtos ou se você está se referindo aos contos de fada. Pois o processo dos dois é completamente diferente. Com relação ao minicontos são três livros: *Zoilógico*, *A morada do ser* e *Contos de amor rasgado*.

BETINA – E nesses contos, você os considera narrativas para serem falados, ou seja, para serem contadas, se podemos denominar assim, ou para serem lidos?

MARINA - Essa não é uma preocupação que tenho e, mesmo que fosse, eu não trabalharia com a oralidade, pois não gosto de trabalhar com a oralidade. Eu só trabalho com texto literário, mesmo que ele seja para ser contado. Os meus contos de fadas, que eu própria conto e que são muito contados pelos contadores são a linguagem literária. Os contadores decoram para contar tal e qual. Eu não estou interessada em imitar ou aproximar-me da oralidade, eu quero o texto literário porque eu acho que a beleza do texto, a riqueza do texto em si já é um produto de arte. Então, você acopla as duas coisas: uma história e a maneira de contar. É claro que a oralidade também tem um valor, pois a oralidade pode ser muito bonita, mas eu tenho a impressão de que até pela formação, pelo tipo da minha vida, pela minha história eu deva ser pouco oral. Algumas pessoas brincam comigo que eu falo organizado como se eu estivesse escrevendo, eu sempre fui muito voltada para a forma, se eu me propusesse a fazer oralidade, eu teria que fazer uma imitação, um esforço, e isso eu não faria. A oralidade, raras vezes, é muito bonita, por exemplo, eu gosto muito da oralidade dos irmãos Grimm, mas a deles, não as das adaptações que se fizeram, pois as tornaram pobre. Já a tradução dos Grimm é fascinante porque a linguagem é muito rica, se trata de uma oralidade rica o que não é próprio da oralidade. Eles colheram diretamente da voz do povo.

BETINA – E na verdade se observa que um trabalho, que apresenta uma harmonia formal, acaba sendo emprestada a oralidade. E isso fica muito claro dependendo de quem conta, dependendo de como se conta e da sensibilidade implícita no contador de história, porque a nossa leitura é muito solitária, quanto ao contador de história, ele coparticipa sensibilidade ou não com outros.

MARINA- São nos meus contos de fadas que a linguagem, podemos dizer, é mais rica porque no miniconto há um compromisso com a concisão, pois é mais a busca da exatidão. Mas, os contos de fadas, eles até precisam dessa linguagem mais rica, porque eles vivem muito do não dito, do insinuado, do por trás do texto. E isso a gente não pode

fazer com uma linguagem “pão pão, queijo queijo” que a linguagem “pão pão, queijo queijo” te diz exatamente tudo, te entrega o sanduíche pronto e o que me interessa é não entregar pronto.

BETINA- Seria fazer crescer outras interpretações. Nesse sentido então, o que eu vejo é que, na verdade, existe uma incorporação de rapidez, leveza e profundidade dentro dessa proposta dos minicontos e a gente lembra que isso é moderno, mas é uma experiência de reconhecimento de si próprio. Você enxerga dessa forma?

MARINA – Fica cabotino¹⁴ se eu disser que sim, porque você colocou vários adjetivos, não posso eu dizer que sim, não me fica bem.

BETINA- Mas são os adjetivos na verdade do Ítalo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*.

MARINA – Mas, ele pode, eu não (risos). Vou tentar explicitar de maneira não cabotina. Os minicontos são uma exigência de gênero, muitas vezes, não respeitada, mas que, para mim, é a graça do fazer literário. Ele vive de precisão, tem que ser muito preciso porque se condensa demais a linguagem, ela “fica trancada”, e não deixa o leitor “entrar”. O leitor perde a compreensão, fica muito seco. Então, às vezes, eu podo, podo, podo, olho e digo “não, não tem porta para o leitor” e aí eu começo a pingar, “vamos pingar um pouco de água nesse deserto”. Você começa botar mais uma palavra, abre um pouco o texto para criar um espaço de respiração por onde o leitor vai entrar e vai se apoderar do texto, senão ele fica expulso, se for muito condensado, ele leva tempo demais para compreender o que você está dizendo e ele tem que compreender à medida em que ele lê progressivamente. Você não pode condená-lo a só compreender o fim.

FERNANDA - Quais as linhas temáticas que você usa na sua narrativa?

MARINA – O que você quer dizer com linha temática?

FERNANDA – O que você enxerga nas suas narrativas?

¹⁴Palavra derivada de *Cabotin*, ator francês do séc. XVII. Pessoa que procura chamar sobre si a atenção alheia; pessoa que gaba vaidosamente, exagerando-as, suas próprias qualidades; exibicionista.

MARINA- Eu não tenho que enxergar nada nas minhas narrativas, eu tenho que criá-las, mas eu não faço análise *a posteriori*, faço muito trabalho antecedendo as narrativas, mesmo os contos de fadas. Eu sempre separo pelo seguinte, os contos de fadas, pelo menos para mim, são o único gênero narrativo que não precisa da razão, eles não são ditados pela razão, são ditados pelo inconsciente. E acredito firmemente que a sobrevivência do patrimônio narrativo universal dos contos de fadas se deve ao fato de que eles são originados por inconscientes dos contos que são anônimos e, na grande maioria, estavam muito ligados ao inconsciente coletivo ou, como você preferir, ou queira, para não utilizar uma expressão junguiana. É isso que dá força ao conto de fadas, porque no conto de fadas, você pode voltar à conversa de sempre da *sustention this believe* e tudo aquilo, mas o conto de fadas vive de um tranco que você leva na alma, ninguém sabe por que você gosta deste ou daquele, mas você lê um livro inteiro e tem um que te pega pelo pé que você “se acaba”. Como se chorasse por dentro ou por fora ou como queira, é porque o inconsciente do autor daquele conto encostou no teu, então são contos que vivem dessa comunhão de inconscientes, dessa identificação de inconscientes, então eles ficam, para mim, só ficam bons quando a razão está ausente. A razão entra na poesia, a razão entra na ficção, a razão entra nos ensaios, eu sou muito racional já deu para perceber que eu sou muito racional, mas, nos contos de fadas, ela não pode entrar.

HERMES – Sua explicação sobre os minicontos e sobre os contos de fadas demonstra que você tem uma preocupação com o leitor ao falar da leveza nos minicontos, para que o leitor não se sinta perdido, e também ao falar do inconsciente e da razão dos contos de fadas. Você partilha da ideia de que a literatura é um instrumento de luta social, de luta política?

MARINA – É uma conversa complexa, porque eu tenho que dividir por partes. Vou tentar começar do fim sem esquecer o começo. A minha preocupação com o leitor é uma preocupação profissional, eu não estou escrevendo para o leitor. A escrita vive de ser lida, eu quero ser entendida, então a preocupação com a legibilidade do texto, com a penetração do texto, com a exatidão do texto. O texto é o veículo que faz parte do meu trabalho. Agora, hoje em dia se estabeleceu, hoje em dia não, há muito tempo, em que há autores que tem um tipo de preocupação com o leitor que - eu não estou dizendo isso de uma maneira negativa, são opções que um escritor faz - é mercadológico. Hoje mesmo, eu estava olhando a loja do aeroporto, na bancada principal, aquela com a qual se depara quando se entra, onde as editoras pagam para expor determinados livros, aquele espaço é

pago. Pois então, tinham quatro ou cinco livros tratando sobre cachorro. O cachorro vem desde antes do Egito, vem desde quando o ser humano deixou de ser nômade, de repente desandamos a amar o cachorro loucamente, por quê? Porque o cachorro está na moda, porque todo mundo tem *pet*, cão, então, de repente, nos descobrimos amantes dos cães, então há uma explosão de autores que escrevem sobre cães. Há uma preocupação de certos autores com o mercado, autores que farejam o que está na moda. O que está na moda? Anjos? “Vou escrever um livro de anjo”. O que está na moda, bissexualidade? “Vamos desinformar um livro sobre bissexualidade”. Essa não é a minha escolha e não é a minha forma de trabalhar, eu me preocupo com o leitor só na medida em que ele faz parte do meu trabalho. Eu faço questão de frisar isso porque, sobretudo, na área infanto-juvenil, onde eu trabalho, há toda uma faixa muito grande e isso é uma questão que estamos discutindo há anos, da qual se fala há muitos anos, enfim, há toda uma corrente que acha que o livro, e isso desde o século XIX, e até antes, século XVIII, é um instrumento, ou seja, os livros para crianças e jovens são um veículo de ensinamentos. As histórias têm que ser feitas para ensinar coisas para ao jovem e ao menino. Eu não faço parte dessa corrente. Eu acho que a literatura em si, a arte em si são formadoras, a literatura é formadora, a literatura ensina sem querer ensinar. Quando você lê um livro de literatura você aprende através da ação e reação das personagens e através da penetração que o autor tem na alma das personagens e que te entrega. Você percebe os mecanismos da alma humana como se fizessem parte de um grupo de análise, como se fossem uma análise de grupo. Você está lendo e não está se dando conta de que você empreende uma viagem de ação e reação, de emoção frente à outra emoção porque são os conflitos e encontro das personagens que o autor te revela. E isso é um aprendizado incrível. E, ao mesmo tempo, você está dando forma à necessidade de narrar, o ser humano precisa narrar, é uma necessidade de sobrevivência do ser humano. E nem todos somos narradores plenos, todos somos narradores, porque contamos um caso, contamos uma história, mas, quando você lê literatura, você se apropria da capacidade narrativa do autor e completa, alimenta sua própria necessidade narrativa. Então, tem uma função importante junto ao eu. Dessa maneira, eu não sou dos autores que acham que tem que fazer mensagem, recado, aliás eu tenho horror a isso. Então, minha preocupação com o leitor é relativa. A forma é outra necessidade do ser humano, o ser humano precisa de organização, o ser humano vive mal na desordem, porque na desordem ele se sente sem o mínimo controle. Observemos essa sala, a mesa é quadrada, é simétrica (descreve a organização da sala) isso é feito inconscientemente para gerar uma sensação de bem estar e harmonia em que

vamos discutir certo? Agora imaginemos a desordem da sala e façamos uma reunião assim, ou seja, a forma é necessária, a ordem é necessária. A literatura alia a forma e a narrativa, satisfazendo com isso duas necessidades profundas do ser humano.

2ª parte (palestra)

Trecho da fala de Marina Colasanti ao se referir ao conto de fadas *Chapeuzinho Vermelho* (gravação feita por Fernanda Pina dos Reis Faccin no encontro chamado “Sempre um papo”, novembro de 2008, UNIARAXÁ). Aqui, Marina apresenta sua análise dos contos que vão além da mais difundida, a de cunho sexual. A autora considera outro rito de passagem além da passagem da iniciação à vida sexual.

[...] Vai para a casa ou para a cama com o Lobo, que é a sua segunda afirmação da sua vida adulta, mas tem mais um elemento, o que é que a Chapeuzinho está levando para a casa da Vovó, ela está indo com uma finalidade, não é isso? O que ela leva? Uma cesta com o quê? Com comida, não é isso? Ela está levando bolo e outras comidas para a avó. O que isso significa? O jovem, quando chega à hora de tomar o lugar do velho, ele chega com elementos de renovação, ele chega com alimento, ele chega com coisas novas para vivificar aquele lugar que era um lugar já decadente, já vivido. Ele chega com novos elementos para ocupar aquela posição. Então, o conto do *Chapeuzinho Vermelho* é muito mais que uma historinha sexual, é uma metáfora linda do ciclo de vida do ser humano, de juventude e envelhecimento. De vida e de morte e de troca dos lugares e do significado, do rito bonito que a morte tem e que teimamos em ocultar. A morte tem um lado muito bonito porque é o abrir espaço para novas vidas. E todo mundo se agarra à morte como se ela fosse só uma “eliminação”, ela é uma eliminação para cada um, mas dentro do conjunto da existência, ela é uma sessão de direitos a nova vida, à renovação da vida e, nesse sentido, *Chapeuzinho Vermelho* é um conto perfeito. É um conto formador que diz ao jovem o que vai acontecer com ele. É extremamente eloquente. Agora o conto fala por metáfora, fala por símbolos, fala ao inconsciente. De quem as crianças gostam mais? Do lobo. Porque é ao encontro do lobo que as crianças estão indo, é ao encontro do lobo que as crianças irão para fazer o seu rito de passagem.

ⁱ Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.05ª, 2002.

ⁱⁱ Este artigo estava disponível em site que não se consegue acessar mais. Não há como identificar o autor nem a data que fora publicado. www.artistasgauchos.com.br/jaimepsi/.../introducao.pd... Acesso em: jul. de 2010.

ⁱⁱⁱ Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.05ª, 2002.

^{iv} Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.05ª, 2002.