

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)

ANDIARA MAXIMIANO DE MOURA

REPRESENTAÇÃO E IDEOLOGIA:  
A PERSONAGEM NA CONTÍSTICA DE LUCI COLLIN

MARINGÁ  
2012

ANDIARA MAXIMIANO DE MOURA

REPRESENTAÇÃO E IDEOLOGIA:  
A PERSONAGEM NA CONTÍSTICA DE LUCI COLLIN

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucia Osana Zolin

MARINGÁ  
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P884 Moura, Andiara Maximiano de  
Representação e ideologia : a personagem na contística de  
Luci Collin / Andiara Maximiano de Moura. Maringá : Universidade  
Estadual de Maringá, 2012.  
151 f. : il., Figs., + anexos

Orientadora: Profª Dra. Lúcia Osana Zolin  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Maringá,  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-  
Graduação em Letras, 2012.

1. Collin, Luci, 1964- - Crítica e interpretação. 2. Identidade -  
Construção. 3. Identidade – Representação. 4. Ideologia. 5. Lite-  
ratura brasileira – História e crítica. I. Título.

ANDIARA MAXIMIANO DE MOURA

**REPRESENTAÇÃO E IDEOLOGIA: A PERSONAGEM NA CONTÍSTICA  
DE LUCI COLLIN.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 16 de agosto de 2012.

BANCA EXAMINADORA



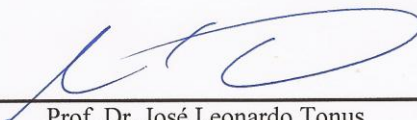
---

Prof.ª Dr.ª Lúcia Osana Zolin  
Universidade Estadual de Maringá – UEM  
- Presidente -



---

Prof.ª Dr.ª Mirjan Hisae Yaegashi Zappone  
Universidade Estadual de Maringá – UEM



---

Prof. Dr. José Leonardo Tonus  
Université de Paris-Sorbonne - França

*Para a minha família, Izabel, Cercina, Andréia,  
Halisson e Andressa pela atenção, carinho,  
compreensão e ajuda em todos os momentos.*

## AGRADECIMENTOS

*Por mais que a escrita seja um processo solitário, foram tantas as pessoas que fizeram parte deste trabalho, que este espaço, a princípio, parece insuficiente...*

*Primeiramente, agradeço a Deus, pois Ele foi o único companheiro a me compreender e me dar alívio nos momentos difíceis. Sem Ti, nunca teria chegado até aqui.*

*À minha mãe Izabel, por ter confiado, orado, disponibilizado dinheiro, atenção à mim, sem nunca ter reclamado ou duvidado e, também, à minha segunda mãe, Cercina, pela presença, cuidado (comidinha) e orações. As suas ligações nesses últimos dias fizeram muita diferença na minha produção. Recordo, quando criança, das histórias que contavam, e do momento de leitura antes de dormir, que procede até hoje. Foram vocês que me ensinaram a criar o gosto pela literatura.*

*À minha irmã e irmão (cunhado) pela ajuda em tudo. Não sei o que seria de mim sem vocês. O que vocês me ensinaram nesses últimos meses é o verdadeiro significado da palavra "FAMÍLIA".*

*À minha outra irmã Andressa, pela amizade, mesmo que longe. Sempre é bom conversar e sorrir com você.*

*Aos amigos que construí desde a graduação, mestrado e que perdurará para sempre: Pricila, Ana Paula, Natalia, Bruno, Elizandra, Juliana e Daiane.*

*À Claudinéia e a Laís, pelos momentos de descontração. É muito bom saber que a nossa amizade tem laços tão fortes.*

*À Kelly e a Karen pela disposição em me ajudar, sempre prestativas com o apartamento. Muito obrigada mesmo meninas.*

*À todos os meus outros amigos, de perto ou de longe, que estiveram presentes nestes dois longos anos.*

*À minha 'nova amiga/irmã' de projeto Lígia, muito obrigada pelo apoio e companheirismo através das incansáveis mensagens, e-mails e ligações. Pessoas como você são um tesouro.*

*À minha orientadora Lucia Ozana Zolin, pela paciência, apoio e orientação. Obrigada por me ensinar tantas coisas.*

*Aos professores da UEM que me ensinaram e me transformaram nesta profissional que ama Literatura: Maria Ângela de Sousa Boer, Aécio Flávio de Carvalho, Mirian Hisae Yaegashi Zappone, Clarice Zamonaro Cortez, Thomas Bonnici, Célia Santos e Marisa Corrêa Silva. Vocês são um exemplo na minha vida profissional.*

*À Luci Collin, pela atenção e simpatia com que me recebeu pelos contatos via internet. O mundo precisa de mais mulheres como você.*

*Aos meus alunos, que a cada dia me realizam, por ações ou palavras, me dando mais forças para continuar a minha caminhada enquanto professora de Literatura. É para vocês que me especializo e busco maiores conhecimentos.*

*À CAPES e a Fundação Araucária por financiar a minha pesquisa.*

— *Minha beleza, você a tinha negado desde o princípio. E quanto às minhas maneiras, meu comportamento para com você sempre beirou a falta de educação. E quase sempre, quando me dirigia a você, era com o intuito de feri-lo. Agora seja sincero: foi por causa da minha impertinência que me admirou?*

— *Pela vivacidade da sua inteligência, sim.*

— *É melhor chamar logo de impertinência. Era pouco menos. O fato é que estava farto de amabilidades, deferências e atenções. Sentia-se enojado com as mulheres que falavam, agiam e pensavam com o único fito de conquistá-lo. Despertei a sua atenção porque era tão diferente delas.*

*(Jane Austen)*

## RESUMO

Reconhecer-se em uma representação artística - neste caso, na literatura - ou reconhecer o outro dentro dela é parte de um processo de legitimação de identidades múltiplas. Sendo assim, como é possível identificar e definir o que é *ser mulher* na Pós-Modernidade? Como Luci Collin se reconhece, representa o mundo ou se autorrepresenta na literatura pós-moderna? Com base nesses questionamentos e nos pressupostos teóricos de Roberto Reis (1992), Michael Foucault (1993; 2002; 2009), Teresa de Lauretis (1994), Homi Bhabha (1998), Kathryn Woodward (2000), Thomaz Tadeu da Silva (2000), Stuart Hall (2000; 2003), Judith Butler (2003), Zygmunt Bauman (2004), Pierre Bourdieu (2005), entre outros, e tendo em vista o projeto de pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense”, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lúcia Osana Zolin, apoiado pela Fundação Araucária, desenvolveu-se o presente trabalho, com o objetivo analisar a representação das personagens que povoam os contos integrantes das coletâneas da escritora paranaense contemporânea Luci Collin: *Lição Invisível* (1997), *Precioso Impreciso* (2001), *Inescritos* (2004), *Acasos Pensados* (2008) e *Vozes um divertimento* (2008), totalizando 80 contos. Essa análise permite observar como se dá a caracterização das personagens que atuam como construtoras de identidades nos contos da escritora paranaense, pondo em pauta as indagações e problematizações do que vem a ser a categoria *mulher* em pleno século XXI. Como metodologia, realizou-se uma leitura minuciosa das obras para o preenchimento de questionário modelo sobre as personagens, verificando-se características como posição da personagem na narrativa, sexo, idade, cor, orientação sexual, classe social, ocupação e tipo de relações sociais. Os dados obtidos com esse questionário foram implantados no *Software Sphinx Survey* – Edição Léxica, versão 5, o que permitiu a elaboração de tabelas com as informações adquiridas, como também o tratamento e o cruzamento de dados. Estas análises quantitativas, somadas a análises qualitativas de doze narrativas selecionadas, nos possibilitaram mapear as características da personagem que povoa o universo ficcional de Luci Collin, bem como as posturas ideológicas que daí se pode depreender, sobretudo relacionadas ao modo de representação da mulher.

**Palavras-chave:** representação; identidades; ideologia; Luci Collin.



## ABSTRACT

Recognizing itself in an artistic representation - in this case, literature - or to recognize another, in it, is part of a process of legitimization of multiple identities. So, how can it be possible to identify and define what it is to be a postmodern woman? How does Luci Collin recognize herself, represent the world or represents herself in postmodern literature? Based on these questions and supported by the theories of Roberto Reis (1992), Michael Foucault (1993; 2002; 2009), Teresa de Lauretis (1994), Homi Bhabha (1998), Kathryn Woodward (2000), Thomaz Tadeu da Silva (2000), Stuart Hall (2000; 2003), Judith Butler (2003), Zygmunt Bauman (2004), Pierre Bourdieu (2005), and others, and taking into account the research project "The Character in the Literature of Female authorship in Parana", developed by professor and doctor Lúcia Osana Zolin, with the support of the Araucária Foundation, the objective of this research is to analyze the characters' representation that populate the short stories collections of Parana's contemporary writer, Luci Collin: *Lição Invisível* (1997), *Precioso Impreciso* (2001), *Inescritos* (2004), *Acasos Pensados* (2008) e *Vozes um divertimento* (2008), in a total of 80 short stories. This analysis allow the observation of how is the characterization of the characters, which act as identity constructors, in the short stories of the writer, putting in question the outrage and concerns of what it is to be a woman in the XXI century. As methodology, a thorough reading of the short stories was carried out to complete the characters' questionnaire, verifying characteristics such as: narrative position, sex, age, color, sexual orientation, social position, occupation and social relationships. The result of this inquire was entered on the Sphinx Survey Software – Léxica Edition, Version 5, creating tables with the data, as well as the treatment and/or cross-checking of the facts. These quantitative analyses, coupled with qualitative analysis of twelve selected narratives, permitted the mapping of the characteristics of characters who populate the fictional universe of Luci Collin, as well as the ideological positions that can be inferred, specially related to the way the women were represented.

**Keywords:** representation; identities; ideologies; Luci Collin.

## ÍNDICE DAS TABELAS

<b>Tabela 01</b> – Época em que se situa a narrativa dos contos de Luci Collin .....	56
<b>Tabela 02</b> – Sexo da personagem x Posição da personagem na narrativa de Luci Collin .....	59
<b>Tabela 03</b> – Sexo da personagem x Idade da personagem na narrativa de Luci Collin .....	61
<b>Tabela 04</b> – Idade da personagem X Posição da personagem na narrativa dos contos de Luci Collin.	62
<b>Tabela 05</b> – Orientação sexual das personagens dos contos de Luci Collin .....	63
<b>Tabela 06</b> – Relações sociais da personagem X Sexo da personagem dos contos de Luci Collin .....	65
<b>Tabela 07</b> – Posição da personagem na narrativa X Relações sociais da personagem X Sexo da personagem.....	67
<b>Tabela 08</b> – Profissão das personagens dos contos de Luci Collin .....	68
<b>Tabela 09</b> – Estrato socioeconômico da personagem X Sexo da personagem dos contos de Luci Collin .....	69
<b>Tabela 10</b> – Posição da personagem na narrativa X Sexo da personagem X Estrato socioeconômico da personagem.....	71
<b>Tabela 11</b> – Cor da personagem dos contos de Luci Collin.....	72

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
Os contos e a autoria feminina paranaense .....	16
Organização da dissertação .....	22
CAPÍTULO I.....	24
MULHERES E MULHERES: CONCEITOS, PERCURSOS E REPRESENTAÇÕES.....	24
1.1. O GÊNERO.....	24
1.2. A DOMINAÇÃO MASCULINA .....	26
1.3. CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES & PODER .....	29
1.4. A CRISE DE IDENTIDADE CONTEMPORÂNEA .....	31
1.5. DISCURSO & PODER.....	33
1.6. A REPRESENTAÇÃO COMO CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE.....	37
1.7. A REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA.....	38
1.8. A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA .....	46
1.9. LITERATURA DE AUTORIA FEMININA.....	49
CAPÍTULO II .....	52
O ESPAÇO SOCIAL DA VOZ FEMININA PARANAENSE CONTEMPORÂNEA.....	52
2.1. DA CONTISTA LUCI COLLIN .....	54
2.2. DOS CONTOS DE LUCI COLLIN.....	56
2.2.1. O SEXO DAS PERSONAGENS .....	57
2.2.2. A IDADE DAS PERSONAGENS.....	61
2.2.3. O ESPAÇO DAS PERSONAGENS.....	64
2.2.4. A COR DAS PERSONAGENS.....	72
CAPÍTULO III .....	75
ENTRE A IDENTIFICAÇÃO E A RESISTÊNCIA: PERFIS FEMININOS DE LUCI COLLIN .....	75
3.1. DO GÊNERO CONTO .....	75
3.2. A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS OBJETIFICADAS.....	80
3.3. IDENTIDADES FEMININAS SUBJETIFICADAS: MULTIPLICIDADE E HETEROGENEIDADE.....	99
RESULTADOS E CONCLUSÕES.....	120
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	132
ANEXO 1 .....	139
ANEXO 2 .....	142

## INTRODUÇÃO

Ao abrir um livro, o leitor entra em contato com um mundo fictício, irreal, cheio de imaginação, aventuras, fantasias, invenções, etc. Ao mesmo tempo, esse leitor tenta, de alguma forma, conectar-se com o mundo fictício, buscando algo que lhe pareça familiar, alguém como ele, que viverá situações semelhantes às dele ou mesmo situações que ele jamais viverá. O leitor também pode desejar ser o outro, falar a mesma língua, morar em um mesmo período ou lugar, ser do mesmo sexo, ter um modo diferente de agir e ver o mundo. As narrativas, entre elas o gênero conto, prometem trazer tudo isto aos seus leitores ou leitoras - que têm idades, crenças, cores, graus de escolaridade, instrução, classes sociais e perspectivas sociais muito diferentes entre si. Em vista disto, reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, é parte de um processo de legitimação de identidades múltiplas.

Diante disto, pode-se perguntar: como é possível definir o que é *ser mulher*? Esta pergunta é feita e discutida desde o século XIX, com o surgimento do feminismo, principalmente pelas mulheres. É fato que identificar uma mulher em pleno século XXI é completamente diferente de identificá-la um, dois, cinco ou dez séculos atrás. Ser mulher, de acordo com Alain Touraine (2007, p. 27), é a “afirmação de uma vontade de ser”. Não basta constatar um fato, é preciso sentir o que é que *elas* entendem por “mulher”. *Elas* sim, pois não se trata apenas de responder a uma pergunta, mas de reunir e estabelecer evidências do que *elas* acreditam ser uma possibilidade de resposta. Sendo assim, ser mulher significa aceitar-se como tal, ter um relacionamento consigo mesma e criar uma imagem do que ela própria acredita ser.

De acordo com este pensamento sobre o que é *ser mulher*, algo que deveria ser respondido ou construído por mulheres passou a ser instituído por homens ou por aqueles que tinham o poder de fazê-lo. Se na ideologia patriarcal a mulher foi posta em lugares restritos em diversos setores, no campo literário não foi diferente. Até algumas décadas atrás, a supressão da voz feminina no cenário das Letras se deveu ao fato de o papel de escritor ser considerado exclusivamente masculino. Nesta visão, a mulher não tinha o direito de expor seu desejo de ler e muito menos

de escrever. No espaço cultural e literário, a experiência feminina era vista como algo sem ou de pouca importância. Como a mulher poderia se reconhecer em uma representação artística - neste caso, a literatura - se na ideologia patriarcal ela era excluída e marginalizada do meio social, cultural e literário? A representação da identidade feminina na literatura como uma forma de mimese do mundo real, daquilo que poderia ser compreendido por *ser mulher*, era construída pelos padrões hegemônicos que regiam a tradição masculina.

A arte da escrita sempre ocupou o espaço do poder, a que poucos tinham acesso. Trata-se de uma prática que proporciona duplo direito: o de dizer algo e o de dizer algo sobre alguém. É a partir do século XIX, por causa do feminismo, que a mulher passa a ter o direito de escrever, propiciando uma subversão nos padrões que regiam a sociedade até então, pois, além de dizer algo, ela também pode falar de outrem.

Somente nos anos 70, do século passado, é que começam a aparecer estudos, debates e pesquisas relacionados à mulher e à sua posição na literatura nos Estados Unidos e na Europa. No Brasil, esses estudos demoraram uma década a mais para surgir, ocorrendo por meados dos anos 80, de acordo com os boletins do GT *A Mulher na Literatura*, da ANPOLL. Com os debates, discussões e pesquisas relacionados ao tema *mulher*, vários grupos de pesquisa, nacionais e também de intercâmbio, foram criados para desenvolverem pesquisas e debaterem textos teóricos sobre este assunto, como a Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), em 1984, com o GT *A Mulher na Literatura*, em 1985; o *Seminário Nacional Mulher & Literatura*, em 1985, e a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em 1986.

Por meio de linhas de pesquisa em cursos de pós-graduação e departamentos de língua e literatura, todos esses grupos fomentaram a divulgação e a discussão de pesquisas e trabalhos críticos criados nos meios acadêmicos brasileiros. Tais trabalhos promovem a desconstrução da crítica literária tradicional, calcada em modelos patriarcais, fazendo uma reconstrução da crítica, que leva em consideração a perspectiva feminina nos estudos literários, sanando a carência existente das abordagens ligadas ao tema Mulher e Literatura de Autoria Feminina.

Então, o que faz diferentes as mulheres da atualidade? Segundo a visão do sociólogo Touraine (2007), vivemos o período do pós-feminismo, em que os conflitos sociais foram substituídos pelos discursos contra a dominação masculina imposta e

vista por todos. Para ele, as mulheres de hoje colhem as consequências dos feminismos e não olham mais para o passado, e sim, para as evidências do presente. Essas mulheres já são capazes de agir e responder às suas exigências pessoais e interiores, não respondendo apenas ao que as imposições exteriores determinam.

A literatura de autoria feminina paranaense, apesar desse considerável avanço, não só relacionado ao modo de estar da mulher na sociedade, mas também da inserção feminina no universo literário, parece não ter, efetivamente, alcançado visibilidade em âmbito nacional. Apenas publicações de algumas paranaenses são razoavelmente conhecidas no estado e, em menor escala, fora dele, como é o caso das obras de Luci Collin, Adélia Maria Woellner, Alice Ruiz, Bárbara Lia, Helena Kolody e de outras que circulam somente em um pequeno grupo de estudiosos do tema.

A escritora Luci Collin é uma das autoras de maior destaque no Paraná. Nascida em Curitiba, em 1964, e graduada em Piano, Letras e Percussão, é doutora em Letras pela USP. Em 1987, estudou na *Wright State University*, em Ohio, USA. Foi presidente da Cooperativa de Artes no Paraná (1984/85). Recebeu premiações em concursos de literatura no Brasil e nos EUA e representou o Brasil no Projeto Literário da EXPO 2000 em Hannover. Participa de antologias nacionais e internacionais (EUA, Alemanha, Uruguai e Argentina), tendo também traduções publicadas em diversos jornais e revistas. Atualmente mora em Curitiba, é professora de Literaturas de Língua Inglesa na UFPR e trabalha também como tradutora. Possui coletâneas de poesias, contos e um romance. As de poesias são *Estarrecer* (1984), *Espelhar* (1991), *Esvazio* (1991), *Ondas e Azuis* (1992), *Poesia Reunida* (1996), *Todo implícito* (1998); as de contos, *Lição Invisível* (1997), *Precioso Impreciso* (2001), *Inescritos* (2004), *Acasos Pensados* (2008) e *Vozes um divertimento* (2008); e o romance, *Com que se pode jogar* (2011).

Luci Collin possui obras poéticas e narrativas que, embora de grande valor literário, ainda não são consideravelmente conhecidas no cenário da literatura feminina brasileira. Conclui-se esta afirmação ao se constatar a ausência de fortuna crítica e um pequeno número de pesquisas científicas no rol de títulos listados no portal da Capes e da Scielo, apresentando-nos apenas uma pesquisa dissertativa sobre *Escrita de mulheres e a (dês) construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*, desenvolvida pela professora Dra. Níncia Cecília

Ribas Borges Teixeira, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava; bem como alguns artigos construídos e publicados em eventos, revistas, em sua grande maioria, orientados pela professora Dra. Lucia Ozana Zollin, da Universidade Estadual de Maringá. Os eixos teóricos ou problemáticas que estes trabalho privilegiam voltam-se à construção literária feminina paranaense, o erotismo feminino, e a dominação masculina.

Nesse contexto, este trabalho se justifica na tentativa de preencher esta lacuna, trazendo uma nova abordagem sobre obra de Collin, a da representação e a construção de identidades na ficção contemporânea desta autora. Cumprindo este objetivo, conseqüentemente a pesquisa promove a visibilidade dessa produção literária, bem como das notas dominantes da literatura produzida por mulheres a partir das narrativas de Luci Collin. Foi a partir de uma pesquisa bibliográfica sobre a autora paranaense que se principiou e se realizou este trabalho, o qual focaliza o modo como Collin representa e constrói suas personagens, bem como efetua suas escolhas ao delinear-lhes a trajetória e a ideologia que lhes subjaz à construção.

Se a literatura representa a sociedade, essa representação não envolve só as personagens e narradores, mas também os leitores e autores. A representação literária, no momento de reconhecimento de um dentro do outro, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Dalcastagnè (2005) salienta que o ato de representar não implica a honestidade por parte daquele que representa, mas sim, a diversidade de percepções do mundo relacionada ao direito de voz.

Tendo esse cenário como pano de fundo, a presente pesquisa não está alicerçada na visão da literatura como um “espelho da realidade”. Por mais que falamos de verossimilhança como um retrato do mundo ou algo semelhante ao mundo, é a partir dos dados obtidos por meio da análise das personagens dos contos de Luci Collin que constatamos que, além da literatura ser um artefato humano, e, como tal, participante de jogos de força dentro da sociedade, também é resultado da ideologia do/a escritor/a. Assim, este trabalho ao perscrutar o modo de representação das personagens nos referidos contos, tem por objetivo promover o desnudamento de possíveis ideologias veiculadas por Luci Collin.

## Os contos e a autoria feminina paranaense

Os dados levantados neste estudo são resultantes do projeto de pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”, desenvolvido pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lucia Osana Zolin e por seus orientandos, entre 2009 e 2012, com o apoio da Fundação Araucária, projeto do qual participamos e cuja proposta é fazer um estudo acerca das personagens que compõem a prosa de ficção contemporânea (publicada a partir dos anos 1970) de autoria feminina, no Paraná. Esse projeto segue o modelo da pesquisa “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 – 2004”, desenvolvida pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Dalcastagnè da UnB, cujos resultados foram publicados em 2005.

Para compreender a metodologia utilizada no desenvolvimento da pesquisa, importa salientar o fato de o *corpus* ser composto por contos, gênero narrativo que se caracteriza por sua menor extensão em todos os aspectos. De forma compacta, visa mostrar, como um flagrante ou instante, um episódio singular e representativo, eliminando análises minuciosas e complicações no enredo e delimitando o tempo e o espaço. Durante muitos anos, um bom conto deveria ter a narração de um episódio com princípio, meio e fim, e sua história deveria transcorrer em um mesmo espaço físico, dentro de um limite admissível de tempo, construído com uma ação e escrito em uma linguagem um pouco mais formalizada (MARIA, 2004). Atualmente, essa concepção de conto sofreu modificações, em decorrência de vários fatores, como a característica introspectiva e psicológica que a literatura adquiriu nas últimas décadas; o aspecto de imediatismo, aliado a uma maior facilidade de divulgação, ligada a ânsia de dizer, de denunciar; da representação do sujeito fragmentado contemporâneo, que se encontra em crise, devido aos grandes movimentos em prol de uma reconstrução de concepções e padrões erigidos por classes dominantes, levando, em alguns momentos, a perder-se a linearidade da história.

É importante assinalar o fato de que os contos de Luci Collin se caracterizam pelos matizes da escrita pós-moderna<sup>1</sup>, em que a síntese, a fragmentação, a

---

<sup>1</sup> Terry Eagleton (2010, p. 27) define o pós-moderno como “o movimento de pensamento contemporâneo que rejeita totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, sólidos fundamentos para a existência humana e a possibilidade de conhecimento objetivo. O pós-modernismo é cético a respeito da verdade, unidade e progresso, opõe-se ao que vê como elitismo na cultura, tende ao relativismo cultural o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade”.



intertextualidade, a metalinguagem, a autoconsciência e a autorreflexão são marcas recorrentes.

No que diz respeito à metodologia, o trabalho implicou a leitura minuciosa do *corpus* selecionado para elencar-se as características das personagens, já que estas remetem às escolhas da escritora ao delinear-lhes as identidades. É por meio dos pensamentos da personagem, suas ações e maneira de viver em sociedade e consigo mesmas que a autora constrói identidades em seu universo fictício e ideológico. A partir dessa leitura, elaborou-se um questionário padrão<sup>2</sup> aplicado às personagens de destaque na narrativa.

As trinta e cinco perguntas que compõem o questionário trazem levantamentos sobre a autora (oito questões), bem como dados da obra (onze questões) e das personagens dos contos (quinze questões). No que diz respeito aos dados coletados, nas quinze perguntas diretamente relacionadas às personagens, observações devem ser levadas em consideração para atingir o objetivo de traçar a representação social da personagem, como: nome, posição na narrativa, sexo, ocupação, faixa etária, orientação sexual, cor, estrato socioeconômico, tipos de morte, relações sociais e época em que transcorre a narrativa. Para atender aos objetivos da pesquisa, foi criada a opção “sem indícios”, caso não fosse possível reconhecer na narrativa o que se estava perguntando acerca da personagem.

Quanto à orientação sexual da personagem, foi necessário ter muita cautela para interpretar as informações textuais e classificar cada personagem em uma das opções do questionário. É preciso compreender que *orientação sexual* é a direção do desejo da personagem, e não uma *prática sexual*.

Para a pergunta referente ao estrato socioeconômico da personagem, foi criada a opção de resposta “outros” para aquelas personagens que não se enquadrassem em apenas uma daquelas alternativas, caso das personagens que perpassavam mais de um período na narrativa, transitando em mais de um estrato socioeconômico.

A divisão das épocas em que se situam as narrativas do *corpus* foi feita a partir das etapas convencionais da histórica política do Brasil. Quando o fato narrado se passa em outro país, casos muito raros, foi necessário adaptá-lo ao período

---

<sup>2</sup> Segue em anexo 1 o modelo completo do questionário preenchido para cada personagem e autora analisada.

brasileiro correspondente. A opção “outros” está mais relacionada às “múltiplas épocas”, sendo reservada aos contos com mais de um ou dois momentos da vida da personagem.

Feita a leitura dos contos e preenchido o questionário para cada uma das personagens mais importantes dos contos, os dados obtidos foram implantados no *Software Sphinx Survey* – Edição Léxica, versão 5, programa que permite tanto a elaboração de tabelas com as informações adquiridas, quanto o tratamento e o cruzamento de dados. O cruzamento de dados nos permitiu um mapeamento mais apurado do modo de representação de cada personagem.

Os resultados do projeto de pesquisa inicial sobre “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea” apontam, aproximadamente, 234 escritoras paranaenses<sup>3</sup> e cerca de 475 obras. Já que o nosso trabalho se foca na contística de Luci Collin, é interessante observarmos os dados apresentados pelas contistas paranaenses.

Quanto às funções desempenhadas pelas escritoras contistas paranaenses, conforme consta da tabela de análise construída para cada personagem e autora, chama a atenção o fato de essas mulheres que participam do campo literário não retirarem o seu sustento do fazer literário. Embora a profissão “escritora” tenha sido a mais citada, chegando a 82,5%, ela aparece sempre acompanhada de outra profissão, como no caso da Luci Collin, que, além de escritora, é professora universitária e tradutora.

As outras ocupações observadas nas trajetórias das contistas paranaenses, além de professora universitária (43,3%), são: jornalista (8,5%); arquiteta (20,2%); professora – tanto de escola pública, privada, de idiomas, etc. – (35,4%); psicóloga (9,7%); bancária (4,0%); compositora (1,6%) - entre outras, como atriz, artista plástica, colunista, fotógrafa, *designer*, pedagoga e coordenadora de grupos culturais (com aproximadamente 1,5% cada).

Se levarmos em consideração que a maior parte dessas profissões desempenhadas pelas escritoras paranaenses está relacionada, de alguma maneira, ao campo das letras, como é o caso das carreiras de jornalista, de professora e de tradutora, talvez possamos concluir que essas porcentagens refletem a crescente profissionalização feminina no campo literário paranaense.

---

<sup>3</sup> As escritoras passam a ser reconhecidas como "paranaenses" se forem radicadas em algumas das cidades do Paraná, não sendo necessário terem nascido no estado.

Também podemos perceber uma considerável concentração dessas escritoras nas três cidades mais importantes do estado: 69% das contistas são nascidas ou radicadas em Curitiba, 15% são radicadas em Ponta Grossa e 10% em Londrina. Isso implica dizer que as cidades mais desenvolvidas, como era de esperar, são as que dão maior suporte à arte, à cultura e à escrita e favorecem o trabalho das escritoras. Não obstante, por vezes, nas cidades do interior paranaense algumas escritoras ainda são reconhecidas por participarem de concursos de literatura, tendo alguns contos publicados em coletâneas de contos patrocinadas por departamentos públicos. Esses dados reafirmam que a localização geográfica, em alguns momentos, contribui para a visibilidade da escritora paranaense.

Salientamos também que a faixa etária das contistas paranaenses concentra-se entre os 30 e 50 anos, dado que não surpreende, se pensarmos que talvez a maturidade favoreça a expressão feminina, sobretudo em um contexto conservador como é o paranaense.

A equipe que integra o projeto analisou aproximadamente 215 contos, escritos por 43 contistas paranaenses. As personagens selecionadas para a análise são aquelas que possuem posição de destaque na narrativa - seja como personagens principais, seja como secundárias - e cuja trajetória na narrativa faz-se imprescindível para o desenrolar da ação. Dessa forma, nosso objeto de análise foi constituído por 342 personagens, das quais 75,2% ocupam o papel de protagonista, e destas, 29,0% desempenham também o papel de narrador/a e 21,4% são personagens coadjuvantes. Também, dentro do total das personagens presentes nas narrativas, os dados nos apontaram o destaque das personagens femininas, que ocupam 47,1%, sendo que as masculinas correspondem a 40,1%. Conquanto seja pequena a diferença percentual, observa-se um destaque feminino entre as personagens que compõem os contos das escritoras paranaenses. Para completar os 100% das personagens, 12,9% delas não deixam indícios do gênero a que se ligam.

A visibilidade das personagens femininas nos contos de autoria feminina paranaense fica mais patente quando cruzamos as informações obtidas na pesquisa relacionadas ao sexo da personagem com a posição que a personagem ocupa na narrativa. Os dados demonstram que 45,5% das personagens femininas são protagonistas e que, dentre as protagonistas, 34,3% exercem também a função de narrar a história.

Por outro lado, das personagens do sexo masculino - que somam 40,1% do total de personagens que integram os contos -, 41,6% são protagonistas, mas apenas 29,2% narram a própria história. Se tomarmos como referencial os resultados da pesquisa de Regina Dalcastagnè (2005) sobre "Personagens do romance brasileiro contemporâneo", a qual teve como objetivo observar o tipo de representação das personagens que compunham a literatura de maior circulação entre os anos de 1990 a 2004, algo que chama a atenção é que, independentemente do gênero do/a escritor/a, dentre as personagens analisadas, 62,1% são do sexo masculino, enquanto apenas 37,8% são do sexo feminino.

Esses dados deixam claro que a maior visibilidade das personagens do sexo feminino nessas narrativas de autoria feminina está relacionada à questão da autoria. Segundo Foucault (2009), o discurso e a linguagem - orais ou escritos - desempenham o papel de representar e construir identidades. É a partir do discurso e dos sistemas de representação que são construídos os lugares em que os indivíduos podem se posicionar e falar. Se a tradição literária foi pautada pela presença masculina que, por sua vez, representava segundo a concepção mimética desenvolvida por Aristóteles e Platão, os dados levantados na pesquisa referida de Dalcastagnè (2005) comprovam a predominância masculina nos discursos desenvolvidos pela literatura contemporânea também, tal qual apresentava o cânone literário. Já no que tange a esfera paranaense, os dados nos revelam que nos contos paranaenses femininos ocorre uma subversão, embora pequena, do papel desempenhado pelas personagens femininas no que se refere aos parâmetros literários até então erigidos. A mulher, por meio da escrita, busca não só ter seu espaço enquanto escritora, mas também mostrar-se empenhada em se representar segundo seu ponto de vista.

Ainda quanto ao sexo da personagem, cumpre observar que, apesar do grande número de personagens que não expõem a sua orientação sexual (40%), a heterossexualidade é ainda representada como dominante, com 55,6% do total das personagens cuja orientação sexual é declarada.

Nessas narrativas, é igualmente notável o fato de as personagens serem representadas em variadas faixas etárias. Conquanto as trajetórias da maioria delas não faça referência à idade (40%), as personagens cujas trajetórias permitem ao/à leitor/a reconhecer-lhes a faixa etária se encontram, em sua maioria, na idade madura (22,0%); mas também são representadas mulheres que se enquadram na

juventude (13,6%), em múltiplas idades (8,4%), na velhice (7,2%), na infância (6,0%), bem como na fase adulta (2,0%). Esta multiplicidade de representações de identidades de múltiplas idades na literatura das contistas paranaenses amplia o leque de representações presentes em sua narrativa.

No tocante às relações estabelecidas entre as personagens, pudemos identificar, no transcorrer da análise, os tipos de relações sociais mais relevantes na trajetória de cada uma delas. Os resultados revelam que a maior parte das personagens vivenciaram relações amorosas (38,3%) e familiares (37,9%). Outros tipos de relações sociais também são recorrentes: as de amizade (20,4%), as profissionais (11,3%) e as de inimizade (3,7%). Dentre as personagens analisadas, 16,9% não mostram em suas trajetórias qualquer tipo de relacionamento social.

Esses dados não divergem muito entre os gêneros, sendo observado que tanto as personagens femininas quanto as masculinas possuem um equilíbrio entre os tipos de relacionamento que estabelecem com o outro. É de se evidenciar que a personagem do sexo feminino está travando os mesmos tipos de relacionamentos que a personagem do sexo masculino; fato esse que não era observado na literatura tradicional canônica, em que à mulher eram normalmente conferidos os relacionamentos amorosos e familiares, enquanto ao homem eram conferidos os relacionamentos profissionais. Outra vez os contos contemporâneos paranaenses trazem dados que divergem da literatura tradicional, apresentando uma determinada equiparação nos relacionamentos desenvolvidos entre as personagens de ambos os sexos.

Em relação ao estrato social a que pertencem, personagens do sexo feminino e do sexo masculino também apresentam perfis similares. Primeiramente, observa-se a quantidade de personagens que não explicitam o estrato social a que pertencem: 28,3%. De qualquer forma, há uma concentração de personagens que integram a classe média (30,9%). Também é perceptível alguma representatividade, ainda que pequena, de personagens que integram as demais classes sociais investigadas: 18,1% delas fazem parte do grupo de pobres, 14,3% integram a elite social, 1,4% constituiu-se de representantes das classes miseráveis e 6,7% das personagens transitam entre duas ou três classes no transcorrer de suas trajetórias na narrativa.

No tocante à época em que se passa a narrativa, 64,3% das histórias situam-se em épocas incertas. Acreditamos que isto se deva ao fato de o gênero conto

privilegiar uma determinada ação, como o recorte de apenas um determinado momento da personagem. Das histórias, 15,8% se passam em múltiplas épocas, sendo nelas percebida a presença de mais de um período histórico. A maioria dos contos que apresentam múltiplas épocas históricas retoma o período da Segunda Guerra Mundial e o do Pós-Guerra, porque esses períodos muitas vezes marcam a vivência das escritoras. Pelo mesmo motivo, os dados também nos apresentam algumas narrativas em que a história se passa no período da Redemocratização/Época Contemporânea (a partir de 1985), com 8,5%; da Era de Vargas (1931 a 1944), com 4,4%; da República de 1945 (1945 a 1963), com 3,5%; da Primeira República (1889 a 1930), com 1,8%, do Período Colonial (1500 a 1822) e da Ditadura Militar (1964 a 1984), ambos com 0,6% e; da Pré-Colônia (antes de 1500) e do Futuro, ambos com 0,3%.

Quanto aos dados gerais das contistas paranaenses, é de se observar que tanto o papel das autoras como o das personagens divergem daquele representado pela contemporaneidade apresentada por Dalcastagnè (2005). As autoras passam a apresentar uma considerável visibilidade nos meios literários, mesmo que apenas em âmbito estadual, já que o poder de se representar a partir da escrita traz determinadas posições a personagem do sexo feminino que, pelo fato de não possuírem este lugar anteriormente, não lhes era concedido e revelado. Conseqüentemente, suas personagens femininas também apresentam esta visibilidade, destacando-se tanto nos papéis desempenhados pelas personagens como nas funções desempenhadas por cada uma delas na narrativa. Podemos inferir que toda essa subversão feminina na literatura paranaense traz uma nova maneira de observarmos o papel da mulher na sociedade paranaense. Os dados das contistas são de importância para este estudo, pois é entre elas que se encontra Luci Collin, a escritora cujos textos constituem o *corpus* deste trabalho.

O recorte deste trabalho recai sobre a contística de Luci Collin, sendo nosso objetivo específico analisar o modo de construção das personagens, com ênfase nas identidades representantes, as quais põem em pauta indagações e problematizações sobre o ser *mulher* em pleno século XXI.

## **Organização da dissertação**

No primeiro capítulo realiza-se uma discussão teórica a respeito da dominação masculina, levando em consideração definições de representação e de identidade, sempre tendo em vista as questões de gênero. Foram apontados conceitos de autores como Reis (1992), Foucault (1993; 2002; 2009), Lauretis (1994), Bhabha (1998), Woodward (2000), Silva (2000), Hall (2000; 2003), Butler (2003), Bauman (2004), Bourdieu (2005), e pesquisadores diversos da literatura de autoria feminina brasileira. Metodologicamente, nesse capítulo foram postas em pauta questões da problematização do gênero, da dominação masculina e sua perpetuação durante toda a história e da construção de identidades a partir da representação de quem detinha o poder através da linguagem, oral ou escrita, como meio de a mulher obter o direito da escrita.

O segundo capítulo busca discutir especificamente a literatura paranaense, além de apresentar os números obtidos por meio da análise quantitativa das personagens e suas características nos contos de Luci Collin. Os dados apontam questões que envolvem a representação da sociedade paranaense a partir da caracterização dessa mesma sociedade, para comparação com as personagens. Os dados levantados e as análises realizadas foram cotejados com a postura conscientemente assumida pela escritora em relação aos aspectos estudados, em entrevista a nós concedida para esse fim. Nosso objetivo, com isso, foi ampliar a discussão.

O terceiro capítulo detém-se na análise dos contos: "O Princípio Feminino e o Herói"; "O inominável Sermos Nós"; "Alquime"; "Eis"; "Tavolagem"; "Virtudes do Alerião"; "As frases de renda"; "Essência"; "Modernas estratégias de expressividade contemporânea: três observações tecnocientíficas"; "Memória do ontem que não sei"; "Navífrago"; e "Caso pensado". A análise dos contos aponta algumas das inquietações apresentadas pelos dados, mostrando e questionando alguns dos comportamentos de determinadas personagens - principalmente as femininas - que compõem esse universo fictício da Luci Collin. Isso mostra que os dados obtidos são de suma importância não somente para este trabalho, mas também para a própria escrita feminina, objeto primordial desta análise.

Por fim, a partir dos dados obtidos, dos contos analisados e das discussões com a autora, são apresentadas as considerações finais deste trabalho, demonstrando as representações e construções de identidades das personagens que compõem o universo literário de Luci Collin.

## CAPÍTULO I

### MULHERES E MULHERES: CONCEITOS, PERCURSOS E REPRESENTAÇÕES

Durante muitos séculos a ideologia patriarcal, responsável pela cristalização do conceito de gênero como diferença sexual hierarquizada, pôs a mulher como um ser inferior ao homem em diversos meios, como nos estéticos, sociais e políticos. O silenciamento compulsório da mulher causou a sua exclusão social, de modo que seu principal papel legitimado pelas instâncias que detinham o poder era o de procriar e cuidar da sua prole.

Na ideologia patriarcal, o nome “mulher” sempre trouxe uma bagagem, uma história. Ao se nascer *mulher*, ações, comportamentos, discursos, pensamentos, lugares, sentimentos, etc. já lhe eram predeterminados, sendo ela colocada, em um patamar hierarquicamente inferior em relação ao gênero masculino; daí a mulher não conseguir ver-se como sujeito, porque fazer parte dessa categoria era não possuir experiência de todas as formas de poder, principalmente no que diz respeito à manipulação das imagens e de todas as formas de representação (TOURAINÉ, 2007).

Para analisar a literatura de autoria feminina contemporânea é preciso compreender a condição social da mulher durante o passar dos anos, bem como a sua representação na literatura canônica. Para se chegar à contextualização presente é preciso conceituar definições relacionadas ao gênero, à dominação masculina, à identidade, à representação, ao poder através da linguagem, para então se chegar à literatura de autoria feminina brasileira e à crítica literária feminista. Esses conceitos são de suma importância, pois eles trazem a base da posição da escrita feminina contemporânea, bem como as suas marcas de emudecimento, devido às mazelas do patriarcalismo.

#### 1.1. O GÊNERO

Definir o conceito de gênero é um trabalho muito abrangente. De acordo com o *Novo Dicionário Aurélio* da língua portuguesa (2009), pode-se definir o gênero



como classe cuja extensão se divide em outras classes; como forma culturalmente elaborada que a diferença sexual toma em cada sociedade; e como categoria gramatical que dispõe os nomes de uma língua em classes. Compreende-se que este é basicamente um termo classificatório, que separa e agrupa determinadas pessoas, classes e categorias conforme a sua semelhança e/ou diferença. Destarte, essa definição, resumidamente, baseia-se em dois pontos principais: 1) categoria gramatical; e, 2) classificação do sexo.

O conceito de gênero é basicamente um termo classificatório. Segundo Lauretis (1994), o gênero é a representação de uma relação de pertencer a uma classe, grupo ou categoria. Além disso, o gênero “constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer” (LAURETIS, 1994, p. 211), fazendo que uma pessoa participe de uma classe e tenha posições preestabelecidas em outras classes. Dessa forma, a autora afirma que o gênero não é um indivíduo, mas sim, uma relação social.

A classificação dos gêneros em feminino e masculino equivale à classificação dos dois sexos biológicos, de modo a incluí-los em “duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente” (LAURETIS, 1994, p. 211). Todos os seres humanos são classificados e formam na sua cultura um sistema de gênero, de símbolo ou de significações em que o sexo é relacionado como conteúdo cultural, conforme os valores hierárquicos sociais.

Neste contexto de ideias, é preciso fazer uma distinção entre sexo e gênero. Para a filósofa estadunidense Judith Butler (2003, p. 24), “por mais que o sexo pareça intratável em termos biológicos, o gênero é culturalmente construído: consequentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo”. Dessa forma, se o gênero é escolhido, ele não precisa necessariamente estar ligado ao sexo, pois isto resultaria em uma descontinuidade entre os corpos sexuados e os gêneros culturalmente construídos.

De acordo com a teórica feminista, quando se observa a estabilidade do sistema binário do sexo, que é classificado apenas como “feminino” e “masculino”, percebe-se o princípio da classificação binária do gênero; no entanto, não necessariamente a classificação do gênero tem também que ser feita dessa forma, porque se o gênero é reflexo do sexo, é igualmente por ele restrito.

Não obstante, é impossível dissociar o gênero do sexo, pois o primeiro ficaria sem parâmetros, trazendo outros problemas. Além disso, é preciso compreender

que, se o sexo é uma categoria do gênero, não há que se definir o gênero como interpretação cultural do sexo, pois

(...) o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual age a cultura* (BUTLER, 2003, p. 25).

Quando se compreende que o gênero não é algo natural, mas é construído, observa-se um apurado determinismo nos significados de gêneros cujos corpos, anatomicamente diferenciados, estão sujeitos a uma lei cultural inflexível. Dessa maneira, tem-se a impressão de que o gênero é tão fixo quanto o destino biológico, fazendo da cultura um destino; e é por causa desse sistema binário que as mulheres são construídas como “outras”, ou seja, por não serem aquilo que os homens são.

## 1.2. A DOMINAÇÃO MASCULINA

As reflexões acerca da dominação masculina conduzem sempre a questionamentos em torno de suas origens. Segundo o discurso judaico-cristão, na formação do mundo, quando Deus criou Adão e Eva, não existia uma diferenciação entre os sexos<sup>4</sup>. No momento em que Eva desobedeceu a Deus, comendo do fruto da árvore proibida, uma maldição foi atribuída à mulher: “Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua conceição; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará” (Gênesis 3: 16).

A dominação sobre a mulher se associa à desordem na criação, referida como a não ordem natural das coisas, pois a mulher havia sido criada para ser igual ao homem. Assim, para o sistema judaico-cristão, a dominação masculina está presente desde a criação do mundo, sendo passada de geração a geração. Apesar disso, sob a ótica de Guacira Louro (2008), por mais que houvesse diferenciação entre um homem e uma mulher, na Bíblia, o corpo de ambos não tinha tanta importância, fazendo com que as relações de poder não se exercitassem com tanta eficácia.

---

<sup>4</sup> Diferenciação entre os sexos, neste sentido, não está relacionada à diferença anatômica entre o sexo feminino e o masculino, mas sim a hierarquia de poderes estabelecidos entre eles.

De forma arbitrária, a divisão das coisas e das atividades de acordo com a diferença entre o masculino e o feminino foi feita em um sistema de “oposições homólogas”: “alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás, direita/esquerda, reto/curvo (e falso), seco/úmido, duro/mole, temperado/insosso, claro/escuro, fora (público)/dentro (privado), etc.” (BOURDIEU, 2005, p. 16). Para o sociólogo francês, essas palavras podem corresponder a movimentos do corpo, e nesse caso, alto e baixo, subir e descer, fora e dentro, sair e entrar vêm do modelo tradicional do ato sexual, que passou a dividir e a caracterizar as demais atividades sociais desempenhadas pelo homem e pela mulher.

A divisão dos sexos foi aceita por um determinismo biológico implícito, em que os termos do sexo, da diferença sexual, ou até mesmo da sexualidade foram usados para avaliar e criar supostas concepções/colocações. Essa divisão também foi posta como algo que está na “ordem natural das coisas”, que é “normal”, “a ponto de ser inevitável” por sempre estar presente no nosso mundo social, pelo fato de o homem ser sexualmente diferente da mulher (BOURDIEU, 2005, p. 17). Assim, a diferença sexual foi decisiva em todo o âmbito social, intelectual, político e histórico. Nessa divisão hierárquica e oposta das atividades masculinas e femininas, a mulher automaticamente ocupa a posição de rebaixamento. No ato sexual, tradicionalmente, o seu lugar é o de “baixo”, dadas as configurações anatômicas dos corpos.

Como essa classificação descreve o ato sexual, observa-se que em *cima/ativo X embaixo/passivo* demonstra uma relação de dominação e de submissão. Ao homem foram destinadas as qualidades de virilidade, de honra, de proeza e de exploração, como também o de enganar, de abusar e o de possuir; no entanto, para que haja dominação, é preciso um ser a ser dominado; neste caso, para que o homem adquirisse o espaço de poder, à mulher foram destinadas as qualidades de rebaixamento, de ser enganada, abusada e possuída.

A relação sexual mostra a base das relações sociais entre o homem e a mulher numa esfera de dominação, simplesmente por ser construída na divisão fundamental entre o feminino passivo e o masculino ativo, e “porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo” do homem de dominar, e o da mulher de ser subordinada, ou até mesmo erotizada na dominação (BOURDIEU, 2005, p. 29).

As diferenças entre o corpo de uma mulher e o de um homem são evidentes, porém a questão da dominação do homem sobre a mulher não está no fato da

existência ou não de um falo, mas sim, na visão organizada segundo a divisão em gêneros relacionais, masculino e feminino, a qual coloca o falo como símbolo da virilidade masculina, o que legitima essa dominação como algo que provém do biológico, quando na realidade é uma construção social naturalizada.

De acordo com Bourdieu (2005), a construção social do corpo é o efeito automático de uma ordem física e social inteiramente organizada segundo o princípio de divisão androcêntrica (o que explica a enorme pressão que exerce). Também para Louro (2008, p. 75), os sujeitos, ao longo dos anos, “vêm sendo indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos”, segundo normas e padrões, valores e ideais da cultura. Essa divisão androcêntrica é tão forte que dispensa justificção. Ao impor-se, a visão dispensa a necessidade de ser enunciada, para que assim seja autenticada.

A divisão social do trabalho e atividades atribuídos a cada um dos dois sexos é bastante estrita. Ao homem atribuiu-se o espaço aberto, como assembleia, mercado; dentro de casa: o espaço do salão; na estrutura do tempo: a jornada, o ano agrário, ou o ciclo da vida. Em contraponto, à mulher atribui-se, no espaço fechado, a casa; no interior da casa, o estábulo, a cozinha; na estrutura no tempo, os períodos da gestação (BOURDIEU, 2005).

Touraine (2007) defende a tese de que o que permanece na vida das mulheres e as inferioriza nas representações sociais é a sua ligação direta com a reprodução da espécie, combatendo os discursos produzidos pela sociedade. Já que o papel da mulher é o de ser mãe, se a vida pública lhe é concedida, esta, na maioria das vezes, está ligada com seu papel de reprodutora da vida, como educadora, enfermeira ou doméstica.

Ao construir a ideologia patriarcal, o homem determinou posições do gênero, instaurando-se a si mesmo como ponto de referência e posicionando a mulher em um nível de rebaixamento, como sujeito objetificado e subordinado, pois ela era o diferente, o inferior. Essa hierarquia de poder, em que o mais forte domina o mais fraco, existe em todo meio social, funcionando como sistema classificatório, no entanto, claro está que a dominação masculina não é algo natural, que tenha havido desde o início da existência humana, mas sim, uma categoria construída a partir do ponto de vista do dominador, para enfatizar as relações de poder como algo a ser perpetuado por meio das representações de identidades construídas.

### 1.3. CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES & PODER

Em um primeiro momento, parece ser fácil definir *identidade*, pois ela pode ser entendida por aquilo que se é, exercendo um papel autossuficiente. Em decorrência dessa afirmação, emerge a ideia da *diferença*, que também é autossuficiente, mas marca aquilo que não se é. Dessa forma, é preciso compreender que a identidade e a diferença são completamente dependentes uma da outra, inseparáveis, pois, ao se afirmar o que se é, automaticamente se está afirmando o que se deixa de ser.

De acordo com Bauman (2005), as concepções de identidade começaram a ser construídas a partir do momento em que o homem sentiu a necessidade de “pertencer a algo”. Grupos foram formados levando em consideração as igualdades e as diferenças dos povos. Um dos pontos principais da identidade é a diferença, porque não existiria identidade se não houvesse diferença. A todo o momento é preciso haver concepções ambivalentes para serem comparadas, fazendo que essa identidade esteja sempre em construção, pois, ao se falar de pertencer a uma identidade, está se falando sobre negociações e decisões que o próprio indivíduo toma ao longo de seus percursos.

Certamente, a identidade, como os outros conceitos apresentados até agora, é algo construído, e não natural. Para que a identidade seja construída é preciso que seja vista como um objetivo, algo a ser alcançado, a partir do zero, mediante escolha entre alternativas e luta para que seja de fato construída.

À luz das considerações de Thomaz Tadeu da Silva (2000), tanto a *identidade* quanto a *diferença* são relações sociais, e as suas definições – discursiva e linguística – estão à disposição de vetores de força relacionados com o poder. A identidade e a diferença não são definidas, e sim, impostas, já que não convivem harmoniosamente sem hierarquias, pois são disputadas. Por retomarem o processo classificatório, que é feito a partir do ponto de vista da identidade, a identidade e a diferença nunca podem ser apontadas como inocentes, já que a primeira cumpre o papel de demarcar e apontar na sociedade quem pertence ou não a um determinado grupo social. Estes sistemas classificatórios dão ordem à vida social, porque produzem significados, conforme são organizados e ordenados. Assim, é por meio desses sistemas classificatórios que a cultura proporciona os meios pelos quais se pode dar sentido ao mundo social e construir significados.

Quando se divide e se classifica, também se está hierarquizando. De acordo com Silva (2000, p. 82), “deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados”. Essa classificação está fundamentada nos sistemas binários de origem estruturalista em que um dos termos é privilegiado, recebendo o valor positivo, enquanto o outro recebe a carga negativa, como se pode observar nos pares masculino/feminino, heterossexual/homossexual, branco/negro, “eu”/“tu”, etc..

Fixar uma determinada identidade como norma é uma das formas de hierarquizar a identidade e a diferença. “Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro, em relação às quais, as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas” (SILVA, 2000, p.83). Ao se colocar uma identidade como parâmetro, a ela são atribuídas todas as características positivas em relação às outras, que automaticamente são caracterizadas como negativas.

A identidade normal é “natural” e “única”, não sendo vista como uma identidade, mas como *a identidade*. A identidade normal se diferencia de todas as outras que são anormais. Ser anormal é o mesmo que ser deixado de fora, que ser considerado abominável, desprezível, rejeitável, excluído, antinatural, o contrário de ser aceitável, desejável, natural. Para que se tenha uma identidade normal, porém, é preciso que exista, também, a anormal, pois sem o “outro”, o diferente, a primeira não faria sentido. Assim, conclui-se que sem a diferença não é possível construir uma identidade.

A identidade feminina foi construída como a diferente da masculina, trazendo consigo toda a bagagem da anormalidade, já que o homem é tomado como a referência, a norma, o certo, o aceitável. Após essa classificação, durante a ideologia patriarcal, devido à dominação masculina, o homem construiu a identidade feminina pondo como padrão a mulher europeia, branca, de classe média, educada e submissa. É como se todas as outras identidades femininas não fossem aceitas, por não estarem dentro desse padrão ou, talvez, por o homem não almejar que elas estivessem dentro desse padrão, rebaixando-as duplamente. Neste sentido, ser *mulher* e se caracterizar como mulher, nesse período, era rejeitar sua vontade e gosto para se agrupar ou se identificar com esse parâmetro de identidade feminina.

Com o feminismo, em meados do século XIX, esse modelo feminino passa a ser problematizado, dando à mulher espaço para se identificar ou questionar o modelo a ser seguido. Perde-se a norma feminina e amplia-se a autodefinição do

que pode ser compreendido como identidade(s) feminina(s). A partir daí, com a queda do poder eurocêntrico e da desconstrução da identidade feminina, percebe-se uma crise de identidade, que discutiremos a seguir.

#### **1.4. A CRISE DE IDENTIDADE CONTEMPORÂNEA**

Reconstruir uma identidade é tarefa árdua, pois redescobrir o passado faz parte do processo de construção da identidade feminina contemporânea e esse processo está em conflito, em contestação ou em crise. Alguns autores modernos, como Hall (2003), Woodward (2000), Silva (2000) e Perrone-Moisés (1998), asseveram que as crises de identidade estão vinculadas à Pós-Modernidade, pois a vida moderna faz-nos assumir diferentes identidades; porém essas diferentes identidades também se encontram em conflito.

Sobre a crise de identidade, Stuart Hall (2003) assegura que as velhas identidades estão em declínio, permitindo o surgimento de novas identidades, fragmentando o indivíduo moderno, até então conceituado como sujeito unificado. A crise de identidade “é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (HALL, 2003, p. 7).

Para Kathryn Woodward (2000), a crise de identidade é fruto das mudanças e transformações advindas da globalização, que promoveu interação entre os fatores econômicos e culturais. A globalização levou uma sobreposição da esfera econômica e cultural, causando mudanças nos padrões de produção e consumo, as quais produzem identidades novas e globalizadas - portanto, homogêneas para o mercado -, o que pode resultar no fortalecimento de algumas identidades e no surgimento de novas posições identitárias. Nesse momento, a crise da identidade se caracteriza “pela competição e pelo conflito entre as diferentes identidades, o que tende a reforçar o argumento de que existe uma crise de identidade no mundo contemporâneo” (WOODWARD, 2000, p. 25).

Toda essa discussão concorre para uma reconstrução de identidades, não apenas da feminina, mas de todos os tipos de identidade, principalmente daquelas que foram subjugadas em um determinado período de dominação. Quando os

sujeitos subjugados tentam reafirmar a sua identidade perdida no passado, eles acabam construindo e produzindo novas identidades. Woodward (2000, p. 12) acredita que “essa redescoberta do passado é parte do processo de construção da identidade que está ocorrendo neste exato momento e que, ao que parece, é caracterizado por conflito, contestação e uma possível crise”.

De acordo com Hall (2003), desde o final do século XX, algumas mudanças estruturais e institucionais estão sendo feitas na sociedade moderna, e é isto que está fragmentando as imagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que no passado eram sólidas localizações tais como os indivíduos sociais. Devido a essas mudanças de padrão, as identidades modernas estão sendo descentradas, deslocadas ou fragmentadas, pois perderam o sentido tanto do seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmas.

Dizer que as identidades estão sendo deslocadas significa dizer que a identidade central não está sendo substituída por outra, e sim por uma pluralidade de centros de poder. Se a identidade é um centro de poder, ela tem consequências políticas, e as paisagens políticas modernas são fragmentadas por identidades rivais e deslocadas, oriundas da *identidade mestra*, que são os novos movimentos sociais, como o feminismo, o racismo, a libertação nacional, a ecologia, etc. (HALL, 2003). As sociedades modernas, nesse sentido, são caracterizadas pela pluralidade de centros que, conseqüentemente, produzem identidades também plurais, múltiplos, multifacetadas, enfim.

Todo esse processo desencadeia-se no sujeito pós-moderno, que não tem uma identidade fixa, permanente, como a que os sujeitos tiveram durante tanto tempo. Em determinados momentos, ao assumir diferentes identidades que se encontram em conflito, ocorrem tensões entre elas, normalmente quando o que é exigido em uma interfere no desenvolvimento de outra.

A vida moderna proporciona aos sujeitos uma diversidade de posições que eles podem ou não ocupar. O indivíduo pode passar por diversas experiências de fragmentação no trabalho, nas relações pessoais, etc., de modo que já não é possível encontrar um sujeito uno, capaz de se definir por meio de uma identidade una e coerente. Em cada momento, diferentes identidades são assumidas e, por meio da linguagem e dos meios simbólicos, sentidos são criados para que as identidades sejam representadas.



## 1.5. DISCURSO & PODER

O ser humano, de certa forma, é governado pela estrutura da linguagem; por outro lado, não se pode afirmar que esta estrutura é segura, porque, conforme afirma o filósofo Michael Foucault (2009), é por meio do discurso, da linguagem, que o homem constrói a sua identidade, de acordo com quem tem o poder de construí-la.

Para Foucault (2009), as formas de dominação podem ser esquematizadas como *poder*, *discurso* e *memória*, apontando para a noção de arquivo,

(...) o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não se desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como as estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas (FOUCAULT, 2009, p. 147).

O arquivo é a garantia da memória, daquilo que pode ser dito num dado sistema de discursividade, que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. A memória é o esquecimento, a interpretação de algo que passou, de um passado que se faz presente e que, a todo momento, já pode ser compreendido como futuro (CORACINI, 2007). É pelo fato de ser responsável pela materialização das práticas discursivas que o discurso sofre a ação astuciosa de relações de poder.

De acordo com Foucault (1988), uma das mais eficazes formas de dominação é o discurso. Primeiramente, é preciso transformá-lo em linguagem para depois ser possível controlar a livre circulação desta no discurso. O próximo passo é excluir coisas que são ditas e banir as palavras que o caracterizem como sensível.

Quando se controla o que o sujeito diz e ouve são construídas relações de poder, pois o sujeito age e passa a aceitar e acreditar no que o grupo ao seu redor está enunciando. Ao se discursar sobre determinado assunto o falar se torna uma regra, ou seja, um ato de discurso pode criar um estado de direito. Por causa do poder, o sujeito é constituído como um “assujeitado”, isto é, aquele que obedece. A

homogeneidade formal do poder cria uma forma geral de submissão: de um lado tem-se o detentor do poder, e do outro, o obediente.

Não obstante, nem sempre esse discurso foi transmitido de forma agressiva, enérgica e invasiva. Em *No princípio era o amor*, Julia Kristeva (2010) salienta que, às vezes, o discurso analítico tem a aparência de excessivas palavras de amor, mas a falta de sentimentalismo e a angústia fóbica de isolamento fazem que o sujeito receptor o perceba e venha recorrer à análise desse discurso. A partir desse descobrimento, é preciso que o sujeito reconstrua a confiança em si mesmo e sua capacidade de amar para tomar distância desse emaranhado de construções discursivas.

Em se tratando de um discurso amoroso, a palavra analítica apresenta ora qualidades eficazes, ora leis fundamentais a toda enunciação. É como se por trás de todo discurso amoroso estivesse um objetivo a ser alcançado, o que realmente só pode ser observado se de fato for analisado.

O discurso de que a mulher é sempre frágil, por isso precisa de proteção; que tem o dom de ser mãe, conseqüentemente, de cuidar dos filhos; que é dona do lar, tendo que ficar em casa o tempo todo, etc., por muito tempo passou como um discurso amoroso e soava realmente como preocupação e cuidado; mas com o passar dos anos, principalmente pela exclusão em todos os meios, ela percebeu o verdadeiro sentido de todo esse discurso "amoroso".

A linguagem pode ser expressa no discurso oral e na escrita, mas a escrita é a que tem maior poder. Conforme Roberto Reis (1992, p. 65), a linguagem hierarquiza e engendra em seu bojo mecanismos de poder, na medida em que se articula por meio de significações forjadas no seio de uma dada cultura, no interior da qual as ideologias estão operando para garantir a dominação social. Foi por esse motivo que as sociedades que dominavam a escrita no período da colonização inferiorizaram as culturas que não a dominavam, classificando-as como "agrárias".

O poder colonial sempre esteve nas mãos do homem ocidental, pois por trás das noções de linguagem, cultura, escrita e literatura sempre há noções de poder. Ao olhar o cânone mundial ao longo dos anos, pode-se observar que a literatura não é apenas uma obra literária, pois por trás de todo este produto há que se considerar quem escreve, sobre quem se escreve, como se escreve, para quem se escreve, o que é escrito, etc., sempre levando em consideração o autor, o leitor e a obra, dentro de uma determinada sociedade e em um determinado período.

Na ideologia patriarcal, o homem ocidental – europeu –, branco, da classe alta, predomina no cânone literário, social, político e histórico, enquanto as mulheres, os não brancos e os menos favorecidos da pirâmide social são praticamente excluídos desses meios. Às mulheres, mesmo sendo brancas, europeias e de classe alta, não era permitido ter os mesmos direitos dos homens.

A escrita e o saber foram tidos como forma de dominação. Como bem salienta Reis (1992, p. 69), “o espaço da leitura é a cultura, entendida esta como conjunto de textos – contexto – de diversa natureza, como dimensão simbólica que superpomos à realidade e que funciona como mediação nas nossas interações com o real”. O discurso que é apresentado nos textos está relacionado a quem fala no texto - nesse caso, quem detém o poder para fazê-lo - e à sua inserção no meio histórico e social. Ao voltarmos à ideologia patriarcal, vemos que somente o homem branco europeu possuía o direito de discursar e escrever, pois ele é quem tinha o poder.

A construção de identidades se faz pelos discursos erigidos pelo grupo dominante durante a passagem dos tempos e na construção da história. Assim, cumpre considerar que as identidades de gênero cristalizadas no decorrer da história da literatura, por meio da representação, são oriundas das vozes dominantes, aquelas a quem era dado o direito de narrar/falar. Neste sentido, está nas mãos das ideologias dominantes o “poder de permitir que o outro se narre e, ao narrar-se, colabore para a construção de sua própria identidade, da verdade sobre si mesmo, em confronto direto com a verdade produzida pela narrativa autorizada” (CORACINI, 2007, p. 19).

Por ser a literatura um patrimônio coletivo que mantém a língua em exercício e circulação, com a passagem do tempo, constrói identidades e comunidades. Dessa maneira, a literatura se transforma em práxis discursiva e social, já que representar também é criar realidades (REIS, 1992). Nenhuma outra forma de perpetuação de uma identidade seria tão eficaz como a literatura. O mundo literário nos inspira algumas proposições que não podem ser postas em dúvida, oferecendo-nos um modelo imaginário de verdade. Devido à verossimilhança, muitos conceitos de verdade, a depender de quem fala, para quem se fala e como se fala, podem ser aceitos e tidos como absolutos.

A construção das identidades e o direito de se manifestar pela linguagem oral ou escrita eram diferenças apontadas por quem detinha o poder. De acordo com

Homi Bhabha (1998), quando ocorre um encontro com a identidade que extrapole o ponto do enquadramento da imagem, esta perde visibilidade e esgota-se o eu dentro do lugar da identidade e da autonomia, deixando vestígios de resistência.

As mulheres não escolhiam esta identidade que lhes estava sendo imposta, por isso muitas delas resistiam; porém essa resistência não tinha forças para uma subversão e terminavam mostrando apenas descontentamento com a sujeição. Bhabha (1998) afirma que é por meio dos espaços da enunciação que os problemas do sentido e do ser adentram nos discursos do pós-estruturalismo como a problemática da sujeição e da identidade.

A partir deste descontentamento, muitas mulheres sentiram a necessidade de terem e saberem as mesmas coisas que os homens tinham e sabiam para se apropriar do objeto de poder para, então, poderem subverter a sua posição na sociedade. “O desejo pelo Outro é duplicado pelo desejo na linguagem, que *fende a diferença* entre Eu e Outro, tornando parciais ambas as posições, pois nenhuma é autossuficiente” (BHABHA, 1998, p. 84). A relação entre o homem e a mulher é uma oposição binária, que os envolve em um desequilíbrio necessário de poder. Esse dualismo põe as mulheres como “outras”, por serem aquilo que os homens não são.

Na realidade, de acordo com Bourdieu (2005), um campo fraco é sempre fraco. As estratégias simbólicas utilizadas pelas mulheres contra os homens tiveram o seu princípio na visão androcêntrica, pela qual elas eram dominadas, embora tentassem subverter sua posição com as mesmas armas que eles utilizaram para dominá-las, como, por exemplo, o discurso oral e a escrita. Sem forças para isto, as suas estratégias passavam a resultar na confirmação da representação dominante das mulheres como seres nocivos, cuja identidade passa a ser construída de forma negativa, cheia de proibições e de pretextos de transgressões.

Depois de descrever rapidamente a construção das identidades, principalmente a feminina, e o modo como se deu esse processo, é preciso observar como estas identidades adquirem força e se propagam. Para que a identidade seja reafirmada e possua uma marca característica, é preciso que os pertencentes às identidades as representem através das práticas por meio das quais os significados são produzidos.

Com isso se percebe que a identidade e a diferença são restritamente dependentes da representação, pois é por meio desta que ambas adquirem real sentido. É por meio da representação que a diferença e a identidade se conectam a

sistemas de poder, já que quem detém o poder de representar tem o poder de determinar e caracterizar a identidade.

## 1.6. A REPRESENTAÇÃO COMO CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

O conceito de representação aparece desde os primórdios, mas ganha intensidade nos funerais dos imperadores romanos, nos séculos segundo e terceiro d.C., quando imagens de cera, madeira ou couro<sup>5</sup> substituíam o corpo do finado, em formato de manequim. Também era comum construir máscaras dos falecidos, como uma perpetuação da presença daquele ente querido, que em sua maioria eram reis ou grandes imperadores. Naquele período, a representação era um intermediário entre o espectador e o invisível de quem provém a imagem, pois os objetos representavam o que estava distante, escondido e ausente, fazendo dessas imagens um portador de significado.

Para Foucault (2002), representação pode ser entendida por "semelhança" e "similitude". O processo de representação necessita de um *padrão* a ser seguido, pois para o filósofo, assemelhar significa fazer uma referência a algo primeiro que irá prescrever e classificar os que virão posteriormente. A identidade constrói o modelo normal, a "matriz", e várias outras cópias, que não têm nem começo nem fim, são feitas desse padrão, pois esse é o modelo que deve ser tanto representado pelo grupo como copiado e cobiçado por quem não faz parte dele. "A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que ocorre através dela (FOUCAULT, 2002, p. 61)." Isso implica dizer que a semelhança tem o papel de se ordenar conforme o modelo que está incumbido de fazer reconhecer, enquanto a similitude faz circular a ideia indefinida e reversível do parecido.

Representação, neste sentido, pode ser entendido como um ato ou um efeito de representar, expor, exibir ou reproduzir o mundo, uma coisa ou uma ideia por meio da literatura, da pintura, da escultura, da gravura, do modo de viver, ou das mais variadas formas que o mundo pode apresentar. Observa-se que a representação é uma palavra que se apresenta em diversos contextos, sofrendo um processo de adaptação a cada sentido que a ela for exposto.

---

<sup>5</sup> O couro era artifício dos reis franceses e ingleses que exibiam em circunstâncias equivalentes apenas um milênio depois (GINZBURG, 2001).

A identidade e a diferença estão relacionadas a sistemas de representação, pois é a partir da representação que a identidade ganha forças e se perpetua na sociedade. Como a representação é um sistema linguístico e cultural, ela passa a exercer a função de arbitrariedade, diretamente ligada às relações de poder (SILVA, 2000), e é por meio dela que a identidade e a diferença passam a adquirir sentido, a existir e a se ligar em sistemas de poder. É por isso que a representação é tão importante para a teoria dos movimentos sociais interligados à identidade, já que quem detém o poder é quem representa e constrói a identidade.

De acordo com Hall (2000), muitos sujeitos têm o papel de representar na sociedade algo que lhes é determinado, mesmo que isso não seja sua verdade, mas que seja algo que alguém que detém o poder quer que seja verdade. Trata-se de tomar a representação nos termos de Ginzburg (2001), tornando visível a realidade representada, sugerindo-lhe a presença. A reincidência dessa prática redundante na construção de realidade.

No entanto, é também a partir desse desejo do “outro” de imitar e perpetuar a *identidade*, que várias questões são colocadas em pauta sobre a construção da identidade. Por outro lado, questionar a identidade e a diferença significa questionar os sistemas de representação que lhes dão suporte. Na época do patriarcalismo, o homem excluiu e apagou a mulher do meio cultural, social e literário. Isso não significa ter de negar que a identidade tem um passado, mas sim, que é preciso reconhecê-la, reconstruí-la, compreendendo que o passado também sofre constante transformação.

Assim, podemos compreender, conforme o historiador Carlo Ginzburg (2001, p.85), que a representação traz consigo mais de uma significação: “faz as vezes da realidade representada, e, portanto, evoca a ausência; torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença.” É como, no primeiro caso, a representação estar presente, mesmo que por um outro objeto similar, e, no segundo caso, remeter a uma realidade ausente que deseja representar. Essa ambiguidade da representação hesita entre a substituição e a evocação mimética, que será melhor explanada a seguir, por um viés literário.

## **1.7. A REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA**

Ao falar de representação na literatura, é necessário falar sobre Platão e Aristóteles, considerados os pais da noção de representação na Antiguidade Grega dos séculos V e IV a.C.. Foram os dois filósofos gregos que discutiram a arte como “mímese” ou “representação” e a relação natural existente entre a atividade artística e o contexto da filosofia e da estética. Como afirma Antoine Compagnon (2001), desde a *Poética*, de Aristóteles, a mímese tem sido o termo mais geral já apontado em relação à ligação entre literatura e realidade.

Mímese significa “imitação” ou “representação” em grego e, nesse sentido, pode possuir diversas interpretações. Definindo a arte como mímese, ambos os filósofos gregos dedicaram sua atenção à categoria. Para Platão, em *Ion* e no *Livro Décimo da República*, a arte (poesia) deveria estar próxima da verdade, porque ela imita os seres e as coisas existentes, que são sombras do mundo verdadeiro. Platão via toda a criação como uma “imitação”, até a criação do mundo era vista como uma imitação da natureza verdadeira, ou seja, o mundo das ideias. Dessa forma, a representação artística do mundo físico era uma imitação de segunda mão. Aristóteles, em *Retórica* e *Poética*, dessacraliza a arte, por causar prazer ao receptor e por não representar coisas sagradas. Como o filósofo rejeita o mundo das ideias, ele valoriza a arte como representação do mundo. Costa (1986, p.78) aponta que, para Aristóteles, “arte se afasta da ontologia e se transforma em fábulas. ‘Mímese’ e ‘mimesthoi’ deixam de significar ‘imitação’ para significar ‘tornar visível’, ‘mostrar’ não mais a verdade, o ser originário em seu caráter empenhado, mas o possível, as possibilidades humanas”. Para ele, a obra possuía valor estético, e o significado de imitação passa a ser o de “possíveis interpretações do real”. Essa concepção trata-se de uma organização de elementos reconhecíveis na realidade, chamada de “verossimilhança<sup>6</sup>”.

Nos séculos XVIII e XIX, Kant e Hegel dão continuidade aos estudos sobre a mímese, baseados nos pensamentos dos pais da representação. As definições da mímese, para Kant (1993), em *Crítica da faculdade do juízo*, estão muito ligadas com o que Aristóteles definiu como representação. De acordo com o filósofo, a arte tem finalidade livre, já que a sua produção não está vinculada ao ofício. Assim, a

---

<sup>6</sup> A verossimilhança pode manter uma referência ao mundo real e, ao mesmo tempo, transformar e criar a partir daquele modelo original sem reproduzi-lo. Assim, a obra de arte pode criar a sua própria realidade, que pode ou não conter elementos verdadeiros, porém plausíveis, conforme a organização interna da obra, podendo tornar tudo possível dentro de uma lógica própria.

produção sempre será “o belo”<sup>7</sup>, pois a arte supõe o embelezamento, fazendo com que o objeto apresentado como feio não possa ser representado, já que não impõe o efeito do prazer. As definições de Hegel (1959), em *Estética: a ideia e o ideal*, não obstante, corroboram com as de Platão, ao apontarem a mímese relacionada à verdade das manifestações espirituais. A arte e as suas manifestações artísticas são de natureza espiritual, pois são engendradas pelo espírito. Ela precisa satisfazer a alma, revelando tudo o que contém de grande, essencial, sublime, respeitável e verdadeiro, já que ela é símbolo da totalidade da vida. A finalidade da arte é pôr ao alcance do homem a revelação da verdade desses sentimentos, enquanto verdadeiros interesses do espírito. Assim, a arte tem finalidade moral, sendo uma manifestação do espírito.

Por mais que os pensamentos de Kant estejam ligados com os de Aristóteles, como os de Hegel com os de Platão, os dois filósofos posteriores reformulam os conceitos de mímese, acrescentando definições mais voltadas ao conhecimento da época, encarando a mímese como manifestação da plenitude da realidade.

Compagnon (2001), em *O demônio da teoria*, discute e assinala definições sobre a mímese e a teoria literária. Para o autor, com a evolução da teoria literária, surgiu o problema da representação. Lígia Militz da Costa (2001), em *Representação e teoria da literatura*, por outro lado, apresenta as revoluções no início do século XX, em meio à crise do pensamento filosófico desencadeada pelas afirmações de autores como Marx, Nietzsche e Freud, que fizeram a teoria da literatura passar por novos ajustes e formulações. Esses novos movimentos da modernidade se afastaram dos métodos histórico-biográficos vigentes, sendo isto perceptível nas diferentes correntes dos períodos e também nas suas diversas relações com os referenciais estéticos da originalidade conceitual da arte como mímese.

O primeiro movimento crítico-literário do século XX foi o *formalismo russo*, que rompe com a história e a crítica acadêmica. Os formalistas queriam uma literatura livre das características do passado, principalmente daquela que estabelece a relação entre o objeto representado na obra e a realidade externa.

---

<sup>7</sup> O ofício era uma atividade remunerada, entendida como desagradável, somente podendo ser vista como atraente se obtivesse lucro. Quando se coloca a arte como livre, é porque ela não depende de interesses, de um conceito determinado, por isso então é vista como “bela” (COSTA, 2001, p. 19).



Trata-se de um grupo que focaliza a forma e nega a literatura como representação. Para os formalistas, o realismo - que propunha "reproduzir a realidade" com o máximo de fidelidade possível - seria um grande engodo que dissimularia a convenção da arbitrariedade do signo, passando-o por natural ou verdadeiro. O desmascaramento do realismo se deu a partir do momento em que se voltaram as atenções para o texto literário em si, refutando assim a realidade exterior como referencial para o texto literário.

O *estruturalismo tcheco*, representado por Mukaróvski (1981), também desautomatiza a linguagem como criação artística e estética. Para o grupo, o valor estético não deriva da representação de questões de cunho universal que a obra concentra em seu objeto, mas sim na relação que obra apresenta com a norma estética, enquanto conceito de tradição formalista. Isso mostra o distanciamento do grupo da ideia de arte como mimese. O valor como qualidade literária decorre da violação do sistema dominante das leis da criação. O importante na apreciação do texto é a rejeição da regra pelo destinatário. Isso é de suma importância, pois o sentido de mundo que a obra introduz na função estética permite que o leitor se aproxime da arte e se identifique na rejeição de um sistema de dominação, correspondendo, assim, à situação comunicativa.

Por sua vez, o *estruturalismo francês*<sup>8</sup>, para se fundamentar no plano científico, afirmou-se como uma linguagem nova, partindo da linguística e focando as noções de estrutura como sistemas de relações formais. A única coisa que importa ao grupo é a estrutura formal do texto literário, pois, para estes pensadores<sup>9</sup>, a narrativa é uma estrutura funcional descritiva, distante da representatividade que a teoria da mimese propõe. Avesso à literatura como representação, afirmam que a teoria da mimese aristotélica é uma cópia da realidade. Dessa forma, nega e aponta Aristóteles com frequência para esclarecer a sua teoria estruturalista.

Bakhtin (1981) desenvolveu a *Teoria da filosofia da linguagem*, que buscou superar a dicotomia da função prática e estética da linguagem. Ele propõe uma filosofia sociológica a partir da sociologia marxista. Essa filosofia é conhecida como "filosofia do signo ideológico", em que o signo só acontece se estiver interagindo socialmente. O dialogismo é o centro da teoria de Bakhtin, já que a importância da

---

<sup>8</sup> Os teóricos do *estruturalismo francês* são Lévi-Strauss, Althusser, Lacan, Barthes, Derrida e Foucault.

<sup>9</sup> Teóricos como Roland Barthes e Gérard Genette.

língua é o fenômeno social da interação verbal realizada pela enunciação. Nessa sociologia, as formas sintáticas são representações miméticas da interação social.

A *Escola de Frankfurt* é a mais recente teoria sociológica da arte apontada na Modernidade. Designadas como alegoria, que corresponde ao catastrófico e hipócrita da história humana, tanto a literatura como a arte em geral devem ser reconhecidas como ruína passada. Depois de estudar a obra de Baudelaire, que nega o “belo”, Benjamin (1975) entende a poesia moderna como alegórica, isto é, como relacionada à representação da ruína. Benjamin (1975) propõe a inversão da mímese aristotélica, focada na representação do que vem a ser "belo".

Gadamer (1977) criticou a estética tradicional, conceituando a *hermenêutica*, disciplina que se ocupa da arte da compreensão e permite o conhecimento do próprio intérprete. Dessa forma, a obra de arte é entendida como um contato (não imitação) com a própria representação do ser humano. Conforme o autor, a escrita é o modo mais estimulante do fenômeno da compreensão, e, sendo ela a literatura<sup>10</sup>, aparece dentro das ciências do espírito, desempenhando o papel de ser a forma de compreensão do espírito mais voltada ao estranho. Gadamer (1977) vê a arte como conhecimento, e a experiência da obra de arte permite a participação desse conhecimento.

Seguindo o caminho de Platão e Hegel, Gadamer (1977) assegura que a estética se transforma numa história da verdade. Para o autor, a mímese é o conhecimento da essência da verdade e a representação é o modo de ser da obra de arte mesma; porém a sua visão da arte como mímese é um pouco polêmica, pois, embora afirme a imitação não copiada, também aborda a categoria mimética apontada por Aristóteles e Kant. O autor ainda aponta o intérprete, que é tão importante quanto o autor, como Aristóteles pensa em sua *Poética*.

Adepto da hermenêutica, Ricoeur (1977) propõe uma análise da obra de arte de base semiológica e cunho interdisciplinar, já que a escrita liberta o texto para a contemporaneidade. Ricoeur (1977) revalida a mímese de Aristóteles e propõe desvendar os aspectos da mímese em três níveis de temporalidade<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Segundo Lajolo (1982), literatura vem do latim *litteratura*, que deriva de outra palavra igualmente latina, *littera*, que significa letra, e pode ser entendida, conforme o Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa (2009, p. 1220), como “a arte de compor ou escrever trabalhos artísticos em prosa ou verso”.

<sup>11</sup> 1) o tempo prefigurado; 2) o tempo configurado; e 3) o tempo refigurado.

Já a *estética da recepção*, iniciada pelos estudos de Jauss (1979) e acompanhada por Iser (1996, 1999), é uma corrente teórica que se ancora na semiológico-hermenêutica e valoriza a percepção estética do leitor. A estética da recepção delineou-se como uma teoria que deveria abarcar o processo da produção e da recepção do texto literário, contemplando a relação entre o autor, a obra e o público. No que diz respeito à mímese, a estética da recepção desloca os seus interesses teóricos para o receptor, implantando o efeito da obra de arte no espectador, dentro do conceito mimético, já apresentado por Aristóteles.

De acordo com Compagnon (2011), o questionamento da teoria literária em relação à representação se deu de forma complexa, pois, ao mesmo tempo em que a teoria literária banuiu a mímese, ela a reivindicou pela sua filiação, mesmo que um pouco diferenciada. O autor acredita que tal mudança se tenha dado devido à mudança do sentido da *mímese*, já que Aristóteles via esse conceito como a “verossimilhança em relação ao sentido natural”, enquanto os modernos a viam como “a verossimilhança em relação ao sentido cultural” (COMPAGNON, 2001, p. 102).

Todos esses movimentos e correntes teóricas libertaram cada vez mais a arte da relação explícita com o mundo visível. Se primeiramente o importante era representar os estados de alma ou uma visão crítica da realidade, a melhor maneira de fazê-lo era através das imagens que copiavam - imitavam - dessa realidade que se queriam representar. Os novos contextos históricos, literários e filosóficos levaram à irreversível separação entre arte e aparência visível das coisas, libertando o processo criativo e à conquista de seus próprios e exclusivos objetivos.

Na literatura essa mudança se expressa através da investigação de novas linguagens que admitam a livre expressão e dê conta das diferentes formas de ver o mundo, gerando experimentalismo, inclusão do cotidiano e da arte popular nas temáticas desenvolvidas e valorização em termos artísticos do subconsciente e do inconsciente. Os movimentos e os processos de transformação da arte não significaram o seu afastamento da realidade, mas sim uma relação mais imbricada que antes.

A questão da representação na pós-modernidade é consequência dos efeitos e abalos da modernidade. Como visto por meio desse sumário do que se entendeu por mímese e por representação ao longo da história, na modernidade, principalmente as Vanguardas Europeias, recusaram-se ao princípio da

representação clássica. Isso decorre da crise dos padrões e valores na Europa depois de 1900. As guerras destroem a confiança de uma realidade e a utopia artística da modernidade (protagonizada pelas vanguardas) está morta, pois os valores cumprem uma função regressiva e conservadora. A racionalização formal culminou na perda da dimensão individual, empobrecendo a experiência artística. A crise da modernidade obriga a uma reformulação no sentido da forma artística e da arte. Não existe, como antes, uma obra de arte de caráter universal como representação de uma ordem geral. Pode haver, sim, uma organização da realidade geral de uma determinada cultura. A crise de identidade também pode ser compreendida como uma crise do conceito de mimese, de acordo com o apresentado por Aristóteles na *Poética*.

O conceito de pós-modernidade é polêmico por causa desse vazio cultural do atual momento histórico. No contexto histórico-literário, um dos elementos em destaque é a relação que as obras têm desenvolvido com as condições político-sociais dos países do Terceiro Mundo.

A pós-modernidade é um período que representa o mundo com as convicções e sensibilidade de um sujeito que está completamente sem relações, por isso alguns textos valorizam as descrições em detrimento das reflexões. O autor da literatura se encontra completamente desinteressado em relação ao estatuto da obra, destruindo essa ideia de conexão e fazendo de seus textos coleções de fragmentos desconexos. No que diz respeito à narrativa, pode-se perceber que,

Em lugar de um desenvolvimento coerente da intriga, a conexão entre as palavras e as frases é muitas vezes motivada pela similaridade fonética ou pela homonímia. Enumeração, duplicação, reflexividade e multiplicação são alguns dos procedimentos reiteradamente encontrados na literatura pós-moderna. A incidência deles na ficção coincide com a destruição das concepções comuns de tempo e espaço e com a instalação de uma situação de enredo labiríntico. No âmbito do pós-modernismo, as palavras inventam e justificam o mundo, dando-lhe inclusive forma. O próprio contexto social é entendido como um conjunto de palavras e cada texto novo como escritura sobre um texto anterior (COSTA, 2001, p. 61, 62).

A compreensão do código literário é, portanto, uma das partes fundamentais a serem consideradas na narrativa, já que o texto não deve receber interpretação alegórica, pois os personagens são aquilo pelo que são vistos. É nesse sentido que a presente pesquisa pretende ler a contística da escritora paranaense contemporânea

Luci Collin. Nossa hipótese no entorno da representação da personagem aí está relacionada com os arranjos que a escritora empreende com as palavras, o tom que emprega, as sugestões que propostas, enfim.

Compagnon (2001), pensando na relação entre a mimese e a teoria literária, questiona qual é o objetivo da literatura fundamentada na mimese, se esse realismo é um reflexo ou uma convenção. Algo fundamental para essa compreensão é que a teoria literária é inseparável de uma crítica da ideologia. Quando se imita a realidade, conclui-se que essa mimese é uma crítica da ordem capitalista, isto é, ao pretender imitar a realidade, oculta o objeto imitante, em proveito do imitado, associando-se ao realismo, o realismo ao romance, o romance ao individualismo, o individualismo à burguesia, a burguesia ao capitalismo, chegando assim a crítica de ordem capitalista.

Assim, Campagnon (2001) assegura que a aspiração da literatura que estava embasada na mimese era a de “relatar de maneira cada vez mais autêntica a verdadeira experiência dos indivíduos, divisões e conflitos opondo o indivíduo à experiência comum” (COMPAGNON, 2001, p. 107); no entanto, a crise da mimese, juntamente com a do autor, está relacionada à crise do humanitarismo literário. A teoria literária, em conflito com a ideologia mimética, apresenta um realismo que não é reflexo da realidade, e sim, um discurso embasado em regras e convenções, possuidor de um código nem mais natural nem mais verdadeiro que os outros. Para isso é preciso compreender que, por mais que estejamos vivendo em um período retratado como a "crise da mimese", representações literárias estão sendo reproduzidas. Cabe então nos focarmos em que tipo de imitação (mimese) é possível observar na literatura, se esta existe ou não, e quais são os tipos de representações que estão sendo reportadas pelos escritores contemporâneos.

Sendo assim, as discussões contemporâneas acerca da representação, compreendidas por historiadores, sociólogos e filósofos, caminham quase sempre no sentido de perscrutar as implicações de poder e de dominação que permeiam. O sociólogo Pierre Bourdieu (1998) abaliza que uma das principais problemáticas que abrange a questão da representação se encontra nas imposições e nas lutas pelo monopólio da visão autêntica do mundo social. Isto é, a representação de uma identidade ou coisa redonda, quase sempre, na aparência dela, já que esconde configurações múltiplas, de acordo com os interesses de quem representa, construindo, assim, realidades contraditórias.

Ao conceituar o discurso, relacionado com o desejo e o poder, o filósofo Frances Michel Foucault (2001) nos explicita o modo como as "verdades" são construídas, permeando os limites entre o real e a ficção, permitindo a análise da representação dos seres e das coisas pela linguagem. As práticas discursivas e os poderes que as permeiam ligam-se a uma ordem imposta, assegurando a uns o direito de falar, enquanto outros são silenciados. O sujeito que fala é permeado de poder, devido ao lugar que ocupa na sociedade, de acordo com sua classe, raça, referentes, sexualidade, que o define como o centro.

Já para o historiador francês Roger Chartier (1990), representar significa dar visibilidade ao outro e, ao mesmo tempo, falar em nome de outro. Trata-se, assim, de empreender dois sentidos aparentemente contraditórios para o conceito de representação: "instrumento de um conhecimento mediador que faz ver um objeto ausente através da substituição por uma imagem capaz de o reconstituir em memória e de o figurar como ele é" (p.10). Se o primeiro sentido do termo está relacionado à ideia de falar em nome do outro, o segundo remete à exposição de uma presença ou ao processo que de dar visibilidade ao outro. Isto implica dizer que o primeiro sentido volta-se a representações de vozes hegemônicas que ocultam a diferença, enquanto o segundo sentido volta-se para a exposição destas diferenças. Assim, ao mesmo tempo em que a representação pode ocultar a diferença, ela também pode torná-las visíveis. É nesse segundo sentido que a hipótese que embasa o presente trabalho está assentada, uma vez que, ao perscrutar o modo de representação das personagens na contística de Luci collin, acreditamos que a personagem feminina que a constitui torna visível a as práticas sociais e perfis de mulher recorrentes na sociedade contemporânea, de acordo com o modo como a autora vê o mundo e as coisas que nele se encontram.

## **1.8. A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA**

Dentre as inúmeras abordagens oferecidas pela pós-modernidade, uma das que mais suscitam desconfiança é a dos discursos totalizantes de monopólios culturais dos valores e instituições ocidentais modernos. É neste contexto que a crítica cultural feminista adquire sua maior importância.

As concepções de diferença, alteridade e marginalização começam a ser discutidas no campo acadêmico por meio dos trabalhos dos filósofos franceses pós-estruturalistas Foucault, Deleuze, Barthes, Derrida e Kristeva. Esses estudos mostram pontos importantes de alterações que modificaram a forma de pensamento e, conseqüentemente, criaram uma crítica teórica contemporânea aos aspectos etnocêntricos do estudo científico ocidental contemporâneo (HOLANDA, 1990).

A discriminação feminina chamou a atenção de muitos estudiosos, os quais passaram a atuar como agentes de um discurso crítico, para que surgisse uma conscientização na história da mulher, devido à posição marginalizada ocupada por ela nas práticas sociais hegemônicas. Esses intelectuais queriam construir identidades femininas não apenas em discursos de senso comum, mas também em discursos científicos e feministas.

Devido ao primeiro grupo de feministas, despontado em meados do século XIX, grandes transformações ocorreram no mundo feminino. Mulheres passaram a ter o direito à profissão, de escrever, embora para isto tivessem que usar pseudônimos masculinos. Mesmo assim, as publicações femininas contribuíram para a mudança do modo de entender os papéis da mulher na literatura e na sociedade. A literatura de autoria feminina abrange a visão do que vem a ser mulher a partir do século XIX, mostrando novas perspectivas sociais, devido ao aumento de seu círculo social, ou até mesmo o seu aparecimento em lugares até então masculinos. A mulher passa a ter o direito de escolher e de demonstrar o seu ponto de vista quanto à construção da própria identidade, bem como o de expor as mazelas da ideologia patriarcal. Passa do mesmo modo a se reconhecer na literatura, construindo, representando e legitimando o que reconhece como sendo sua identidade.

Ademais, o direito e a prática da literatura não foram as únicas conquistas do feminismo na seara literária. A crítica literária, de cunho feminista também passou a fazer parte do universo feminino, pondo em pauta o porquê de a literatura de autoria feminina nunca ter aparecido ao longo dos séculos, tratando de maneira política um assunto de ordem social e assim promovendo a desestabilização do cânone oficial, que levava em consideração as ideologias tradicionais de gênero. A crítica literária feminista propõe-se a investigar o porquê de um texto ser marcado pela diferença de gênero quando se sabe que tal diferença não existe fora do contexto ideológico, e sim, dentro de um “processo de construção cultural e social” (ZOLIN, 2005).

Foi dessa forma que a crítica feminista fez aparecer a literatura de autoria feminina. A mulher passou a ser vista não apenas como um sujeito na literatura, mas também como participante na produção crítica e literária, espaço até então exclusivamente masculino.

Dentre as vertentes da crítica literária feminista de meados do século XX, duas possuem maior destaque: a anglo-americana e a francesa, as quais têm por objetivo averiguar e questionar a estrutura patriarcal existente. Entretanto, embora ambas discutam a posição da mulher na sociedade, o feminismo francês e o anglo-americano apresentam divergências: ao focalizar a escrita feminina, a crítica feminista francesa se liga à teoria marxista, mais voltada para a interpretação literal do texto, realçando a repressão, enquanto a anglo-americana realça a expressão (SHOWALTER, 1994). Por outro lado, enquanto a crítica feminista anglo-americana discute questões relacionadas a gênero, classe, raça, experiência, representação literária, cânone literário e crítico e a problematização do projeto crítico feminista, a crítica francesa volta-se ao campo linguístico, semiótico e psicanalítico, através das relações de sexualidade e textualidade, por meio da identificação da linguagem feminina.

Ao analisar o processo de construção do cânone literário, a crítica feminista atenta para o desprezo à mulher, na forma de exclusão, ou até mesmo na distorção em termos de representação. A predominância masculina no cânone era entendida como uma propagação dos papéis tradicionais dos gêneros na sociedade.

Segundo Campos (1992), com a problematização do cânone da tradição literária ocidental, a crítica feminista conseguiu provar que a ideia de verdadeiro que o cânone possuía nada mais era que a visão androcêntrica: “ao desconstruir-se o *ethos* da então tida por objetividade acadêmica, que perpetuava tal ideologia, torna-se possível propor um outro *ethos* acadêmico. Não se trata de uma inversão, mas de uma diferença” (CAMPOS, 1992, p. 118), em que se propõe o reconhecimento e/ou a legitimação da produção intelectual da mulher.

Primeiramente, a crítica feminista se ateu a desnudar a misoginia das práticas literárias canônicas. Kate Millet (1970), em *Sexual politics*, denuncia o desprezo da instituição literária pelas mulheres, questionando os estereótipos femininos e os critérios de excelência. Para a feminista, o processo de perpetuação dessa imagem feminina de subordinação defendida pela dominância masculina é chamado de “política sexual”. Foi a partir deste ponto de vista que houve a



percepção de que, as mulheres, enquanto escritoras e leitoras, possuíam experiências diferentes, não podendo ser equiparadas às dos homens, geralmente tomadas como norma.

Nos anos 1980 essa tendência crítica deixa de investigar os textos masculinos para se aprofundar na literatura propriamente feminina. A segunda fase dessa crítica literária redescobriu e reavaliou a produção feminina. A ideia básica do pensamento feminista desse novo período era deixar transparecer os fundamentos culturais das construções do gênero, para que houvesse, a partir disso, uma desconstrução das bases que sustentavam a dominação de um gênero em detrimento do outro. O texto literário é visto como um instrumento de ideologia no qual se constrói a subjetividade. Assim, há uma preocupação maior com a relação entre a literatura e a mulher.

Atualmente, conforme aponta Showalter (1994), a ideia é estudar o modo como a mulher escreve, focalizando a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos seus escritos, bem como a psicodinâmica da criatividade feminina, a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva e a revolução e as leis de uma trajetória literária de mulheres.

### **1.9. LITERATURA DE AUTORIA FEMININA**

A construção da categoria *mulher* é feita por diversas origens sociais, como a religiosa, a política, a literária, a científica e a do senso comum, como também por diversas orientações ideológicas. Como visto anteriormente, a construção da identidade feminina, no decorrer dos séculos geridos pela hegemonia patriarcal, está fundamentada nas características biológicas da mulher, reduzindo-a a reprodutora da espécie.

A proliferação das vozes femininas inscritas fora dos discursos culturais hegemônicos abriu o campo de discussão acerca de “literatura de autoria feminina”. Não foi por acaso que a mulher passou a aparecer na literatura no começo do século XX, tendo como refúgio o imaginário, a fantasia insubmissa e a procura da descrição de um lugar seu no mundo das palavras.

De acordo com Abreu (1999), a partir do momento em que a mulher se reconhece como *mulher*, ela assume a sua condição feminina de forma a incorporar

um movimento de autodescoberta. A narrativa de autoria feminina retrata a mulher insatisfeita com o lugar de submissão que lhe foi designado, questionando os valores impostos pelo patriarcalismo dominante e mostrando, em alguns momentos, o conflito entre ser submissa e ter liberdade e assim ter reconhecida a sua identidade.

Assim, para a mulher, a literatura, muito mais que uma simples transgressão das leis que a tomam como espaço completamente masculino, pode ser interpretada como um território que está liberado, como também um território libertador. É uma saída secreta de um cárcere instituído pela linguagem e por um pensamento misógino que a construía em sua total ausência.

Na literatura brasileira do século XIX, a mulher quase sempre ocupa a posição de personagem principal. É só atentarmos para o Romantismo, nos perfis femininos de José de Alencar com a figura de *Iracema*, Aurélia (*Senhora*), Lúcia (*Lucíola*), Carlota (*Cinco Minutos*), Emília (*Diva*), além de tantas outras daquele período, como *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, *Inocência*, de Visconde de Taunay, *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, ou também nos realistas, como Capitu, em *Dom Casmurro*. Escrevia-se sobre a mulher, construía-lhe perfis, representavam-lhe a existência, porém ela não tinha voz nesse processo. As palavras femininas não tinham credibilidade, pois não eram ouvidas nem escritas. O feminismo e estudos sobre a escrita de autoria feminina conseguiram resgatar poucas autoras anteriores ao século XX, como o caso das poetisas Beatriz Brandão, Ângela Amaral Gurgel e Delfina Benigna da Cunha, pertencentes ao período do Arcadismo (1769 - 1836); Nísia Floresta Brasileira Augusta (pseudônimo de Dionísia Gonçalves Pinto) e Narcisa Amália, pertencentes ao Romantismo (1836 - 1881); Rita Barém de Melo, Amália dos Passos Figueroa e Adélia Fonseca, subsequente ao Romantismo (após 1881).

De acordo com Zolin (2005), também no século XX, a aparição feminina no universo literário aconteceu isoladamente nos anos de 1920 e 1940, como o caso das publicações de Raquel de Queiroz e Cecília Meireles. Depois das guerras mundiais, a produção literária feminina passa a ser um registro do inconformismo, do desejo de igualdade, da superação dos limites sociais. Lobo (2002) aponta que, no Brasil, a literatura de autoria feminina se afirma de forma mais radical a partir dos anos de 1970. De forma geral, a visão de mundo adotada foi a pessoal, voltada para o eu interior, focada no psicológico, caracterizada pelo diálogo íntimo, pela

linguagem introspectiva e elaborada. É com Clarice Lispector que a literatura de autoria feminina brasileira alcançou seu devido valor e foi reconhecida mundialmente.

Muitas outras mulheres seguiram o caminho de Clarice Lispector, algumas respeitadas da Academia Brasileira de Letras, como Lygia Fagundes Telles e Nélida Piñon, e outras tantas escritoras, como Lya Luft, Adélia Prado, Hilda Hilst, Patrícia Bins, Heoneida Studart, Sonia Coutinho, Ana Miranda, Zulmira Tavares, Márcia Denser, Marina Colasanti, Helena Parente Cunha, Judith Grossman, Patrícia Melo, entre outras (ZOLIN, 2005).

Dessa forma, a literatura de autoria feminina vai se construindo a partir da memória, das vivências pessoais e das escritoras. Agora, sujeito de sua produção, não raro representa as diversas identidades femininas que compõem o mundo contemporâneo, fazendo com que a mulher deixe de ser o “outro” do masculino para ser o sujeito feminino.

A literatura de autoria feminina pode trazer temas que abordam práticas pragmáticas do meio social, cultural e econômico feminino, como também tem o direito de escolher problematizar assuntos diversos e representar identidades múltiplas, pois, conforme bem esclarece Touraine (2007), talvez estejamos vivendo em um período pós-feminista, em que muitas das mulheres estão olhando para o presente, decidindo e inventando universos fictícios. Essas escritoras agem e respondem às suas exigências pessoais e interiores, não respondendo apenas ao que as sujeições exteriores determinam.

Do ponto de vista dessas nossas reflexões, ainda que algumas características formais possam ser recorrentes na literatura de autoria feminina - como mudança do gênero das palavras, a oralidade da escrita, a narrativa na primeira pessoa e a subjetividade acentuada das personagens femininas -, conforme aponta Silva (2000), a questão primordial são as “escolhas” empreendidas pelas escritoras ao construir o seu mundo fictício, fazendo que todas as outras constatações fiquem em segundo plano. Independentemente da forma como a literatura de autoria feminina esteja sendo trabalhada, o fato principal é que a mulher assumiu a agência, transmitindo, de maneiras variadas, sua experiência na ficção.

## CAPÍTULO II

### O ESPAÇO SOCIAL DA VOZ FEMININA PARANAENSE CONTEMPORÂNEA

A expansão da literatura de autoria feminina registrada nas últimas décadas no campo literário brasileiro indica a conquista da expressividade da mulher e, conseqüentemente, o desnudamento dos múltiplos aspectos que comporta a categoria “mulher”. Conforme demonstram as pesquisas empreendidas no âmbito da crítica literária feminista, essa produção literária tem se mostrado sensível ao registro, por meio da representação da personagem feminina, dessa multiplicidade e heterogeneidade identitária. Tais personagens exibem identidades nem sempre concebidas como sujeitos, e muitas vezes fragmentadas, mas quase sempre mais próximas de mulheres reais - nem santas nem pecadoras, e incoerentes como o são os seres humanos.

Dado que este trabalho objetiva se debruçar sobre as personagens que atuam nos contos da escritora paranaense contemporânea Luci Collin, julgamos pertinente partir da contextualização na qual se inserem a autora e sua obra. Trata-se de considerar a economia, a cultura e os costumes - principalmente aqueles relacionados aos papéis desempenhados pela mulher no meio paranaense, já que a construção de identidades na literatura parte dos sistemas socioculturais da sociedade na/da qual se engendra (SILVA, 2000). Ademais, não se pode deixar de observar o processo de produção no que diz respeito ao mercado editorial feminino, apontando algumas das dificuldades encontradas pela escritora paranaense.

No tocante ao meio social, a colonização brasileira foi marcada pela agricultura, pois o Brasil possui clima e solo favoráveis ao cultivo da terra. Com o passar dos anos, alguns estados se industrializaram rapidamente, como São Paulo e o Rio de Janeiro; mas outros, por questões de localização, não acompanharam com tanta rapidez esse progresso.

De acordo com os dados do IBGE do Censo Democrático 2010, a população paranaense chega a 10.439.601. Dessa população, 8.906.442 moram nas cidades, enquanto 1.533.159 habitam o meio rural. Do total apontado, 5.128.503 são homens e 5.311.098 são mulheres. Mesmo com um pequeno número de habitantes no meio

rural, no ano de 2010 o Paraná liderou a produção nacional de grãos, com uma participação de 21,6%, e desde então, continua na liderança. A partir desses dados, inferimos que o Paraná ainda possui traços marcantes dessa sociedade agrária, pelo fato de a agricultura ainda ser a maior fonte de renda econômica do estado.

Conforme Teixeira (2008), as mulheres já ocupam 44% do mercado de trabalho no Paraná; contudo, as atividades desenvolvidas por elas não são as de maior remuneração, pois o rendimento feminino é 42% inferior ao dos homens. Elas recebem menos porque, em sua grande maioria, as profissões em que se inserem são consideradas de menor remuneração e produtividade, bem como de menor reconhecimento social. Devido à imagem da mulher construída em torno de seu suposto "instinto maternal", exercendo a função de educadora, protetora e profissional do lar, na esfera social, o maior acúmulo de trabalhos desempenhados por elas é registrado nos setores da saúde (enfermagem), educação e serviços pessoais, como o de empregada doméstica. Quase todas estas funções são desvalorizadas no mercado de trabalho e, por isto, mal remuneradas.

Por esses motivos, segundo Teixeira (2008), em certo sentido, parece que da mulher paranaense, conforme o lugar que ocupa na sociedade, ainda se cobram conhecimentos domésticos, boas maneiras, recato, casamento com bom partido, etc.. Trata-se de uma imagem herdada da tradição patriarcal.

Ao lado dessas mulheres que trazem a herança patriarcal, também se encontram as que ocupam cargos de destaque na política, na indústria, nas universidades, entre outros espaços. Ainda assim, tradições arraigadas no inconsciente coletivo relacionam algumas das qualidades femininas com o comportamento patriarcal, pois, por mais que a mulher esteja no mercado de trabalho e/ou obtenha reconhecimento intelectual, dela, por vezes, é cobrada a tarefa de conduzir o lar, tanto nas atividades domésticas quanto na educação dos filhos.

A reflexão sobre a escrita feminina - neste caso, a paranaense - remete ao processo histórico que a produz, por ser um fenômeno cultural, apresentando e representando relações de poder nos confrontos de interesses que ocorrem na sociedade paranaense e influenciam seus significados.

## 2.1. DA CONTISTA LUCI COLLIN

Conforme já apontado anteriormente, Luci Collin é nascida em Curitiba, cidade em que reside e em que atua como professora de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal do Paraná, e como tradutora e escritora.

Como a maior parte das contistas paranaenses, também começou a publicar suas obras já na idade madura, entre os 30 e 50 anos, razão pela qual seus escritos podem ser considerados como resultantes de suas reflexões e vivências anteriores, sobretudo no que se refere ao modo de a mulher estar na sociedade contemporânea. Talvez também pudéssemos inferir que, ao adquirirem maior experiência de vida, as mulheres escritoras sentem-se mais à vontade para se expressar por meio da literatura, uma prática que há bem pouco tempo era exclusiva da alçada masculina. Seja como for, o fato é que a escritora paranaense Luci Collin ocupa um importante espaço no cenário das Letras no Paraná.

Das obras da escritora, quatro das suas cinco coletâneas de contos foram publicadas por editoras comerciais paranaenses: **Travessa dos editores** (*Inescritos – 2004 e Vozes num divertimento – 2008*); **Kafka** (*Acasos pensados – 2008*); **Ciência do acidente** (*Precioso impreciso – 2001*); **Secretaria do Estado da Cultura** (*Lição Invisível – 1997*). Somente a editora Ciência do Acidente é de São Paulo, SP, enquanto as demais são de Curitiba - PR.

Nesse caso, é preciso levar em consideração que a literatura também se insere enquanto objeto material no mundo econômico, pois compreende uma produção, o mercado e o consumo. O produto literário é o resultado de uma série de seleções feitas por diversos filtros sociais, econômicos e culturais. É necessário por em pauta a interferência do sistema de seleção e da hierarquização da instituição literária que existe entre o escritor e o leitor, a saber, a seleção de editores, a orientação de livreiros, o juízo da crítica e, também, o acesso ao corpo de escritores reconhecidos e aceitos pelas instâncias responsáveis por sua legitimação (ESCARPIT, 1974).

Para que as obras sejam “validadas” no campo literário brasileiro, como em outro campo qualquer, é necessário que estejam aliadas a uma *casa editorial* de renome nacional. A casa editorial é compreendida como fiadora da validade das obras que são publicadas. Isto se deve a uma troca de benefícios, em que os autores e as obras transferem o seu valor simbólico às editoras que as publicam, e

em troca recebem o prestígio que esta acumulou durante anos de trabalho editorial. Ou seja,

A editora divide com a universidade, com as instituições de pesquisa e com determinados segmentos da mídia o poder de legitimar um intelectual em ascensão, de reforçar ou alterar posições no campo, sendo mesmo capaz de interferir de maneira privilegiada nas próprias regras que estruturam esse campo (VIEIRA, 1998, p. 68).

Os livros mais vendidos e mais lidos, que possuem grande nível de visibilidade no âmbito literário nacional, são os publicados nas editoras mais importantes do País, aquelas que sempre chamam a atenção dos leitores, críticos e livreiros para o seu lançamento. *Companhia das Letras, Record, Rocco e Leya Brasil* são editoras centrais para a ficção brasileira contemporânea<sup>12</sup>. Tal fato pode ser comprovado quando se observam as listagens publicadas pela revista *Veja* dos livros mais lidos ou mais vendidos, nas quais se observa que a metade ou mais da metade dos dez livros mais lidos apontados periodicamente por aquela revista são publicados por uma dessas quatro editoras.

Assim, essa pouca visibilidade da autora paranaense em âmbito nacional pode ser atribuída ao fato de suas obras não entrarem nesse *ranking* hierárquico das instituições literárias de *Best Sellers* brasileiros. É preciso deixar claro que a não circulação de algumas obras nesse meio não significa que a obra tenha passado por um julgamento literário, pelo contrário, ela não gerou efeito nesse meio porque ela não fez ou não faz parte dele.

Em entrevista<sup>13</sup> a nós concedida para o esta pesquisa, Luci Collin (2012) aponta que a sua literatura não é facilmente comercializável, porque ela constrói o seu texto para um determinado tipo de leitor. Essa opção é devido ao fato de a escritora querer manter a sua personalidade literária tal qual ela representa. Com isso, assegura também que sempre teve grande dificuldade em publicar, mas isso não a constrange, já que o seu estilo literário está sendo preservado.

---

<sup>12</sup> Dados pesquisados no mês de abril de 2012, retirados da revista *Veja online*, bem como do controle e balanceamento das editoras Submarino, Saraiva, FNAC e Cultura.

<sup>13</sup> Após atentarmos aos apontamentos apresentados pelos resultados dos dados obtidos a partir das tabelas das personagens e da análise dos contos, foi construído um banco de perguntas para Luci Collin, para que, dessa forma, suas concepções e ideologias fossem comparadas as conclusões apresentadas pela pesquisa. A entrevista se encontra na íntegra, em anexo (2), ao final do trabalho.

## 2.2. DOS CONTOS DE LUCI COLLIN

Neste item, nosso olhar se volta para uma espécie de mapeamento do modo de construção da personagem que integra as referidas coletâneas de contos de Luci Collin. Trata-se de lançar luz sobre as escolhas operadas pela escritora nessa empreitada, qual seja, a de representar o mundo que a rodeia por meio das personagens que ela engendra. Esse processo certamente faz emergir o lugar de que fala a escritora, a ideologia que veicula nesse processo de criação, sua postura crítica em relação aos valores vigentes ou sua aquiescência a eles.

Antes de tudo, é importante levarmos em consideração a época em que se situa a narrativa, pois é por meio desses dados que a caracterização das personagens pode ser interpretada. De acordo com a tabela 1, abaixo, a maior parte dos contos analisados (61,8%) não informa textualmente a época em que transcorre a narrativa; 19,1% dos contos são ambientados em mais de uma época histórica, e apenas 13,7% deles transcorrem, com certeza, na época atual.

**Tabela 1: Época em que se situa a narrativa dos contos de Luci Collin**

Época_historia	Freq.	%
Pré-colonial (antes de 1500)	1	0,8%
Colônia (1500 a 1822)	0	0,0%
Império (1822 a 1889)	0	0,0%
Primeira República (1889 a 1930)	4	3,1%
Era de Vargas (1931 a 1944)	0	0,0%
República de 1945 (1945 a 1963)	0	0,0%
Ditadura Militar (1964 a 1984)	1	0,8%
Redemocratização/Época Contemporânea (a partir de 1985)	18	13,7%
Futuro	1	0,8%
Épocas incertas	81	61,8%
Outros	25	19,1%
<b>TOTAL OBS.</b>	<b>131</b>	<b>100%</b>

Fonte: pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

Como referido anteriormente, mais da metade das ocorrências relacionadas às épocas em que se passa a narrativa é de “épocas incertas”, 61,8%. Esse dado parece apontar que a autora, ao discutir determinados assuntos, principalmente aqueles relacionados ao modo de a mulher estar na sociedade, não deseja salientar, talvez por não o julgar importante, se o ocorrido aconteceu no passado ou se ainda está acontecendo no presente. Talvez essa atemporalidade sugira uma crítica aos padrões que vigiam no passado e ainda são vigentes no presente, numa espécie de perpetuação de práticas sociais que tendem e resistem à temporalidade.



Luci Collin (2012) declara, na entrevista referida, que o elemento da não-temporalidade, da não marcação da época de forma explícita, muitas vezes pode ser conduzida pelo uso da linguagem, do vocábulo escolhido ou pelo tema a ser discutido. Quando não é possível delimitar o tempo da narrativa por meio desses recursos apontados, é de se admitir que esses personagens se encontram livres de um complexo temporal, fazendo com que os/as leitores/as também se posicionem dessa forma, tentando, por vezes, preencher as lacunas que o texto proporciona com suas histórias, experiências e associações pessoais.

Podemos compreender através dos dados levantados e conforme posicionamento da escritora paranaense que as lacunas textuais da temporalidade em seus contos são características que se relacionam com a concepção mimética explorada pela estética da recepção, que partiu dos pressupostos Aristotélicos, em que desloca os interesses textuais para o/a receptor/a, implantando o efeito da obra de arte no/a espectador/a, dentro de um conceito mimético. Quando Luci Collin permite brechas em seu texto para que o/a leitor/a preencha com sua vivência/interpretação, ela desloca a representação de uma mímese pré-estabelecida em um determinado tempo para o efeito da obra de arte no/a leitor/a, e começando, a partir deste fato, a delimitar as suas escolhas e ideologias textuais, advindas não apenas de uma autorepresentação feminina paranaense, mas também de representações múltiplas de diferentes pontos de vista advindos de diversificados efeitos da obra de arte literária.

### **2.2.1. O SEXO DAS PERSONAGENS**

Nos 80 contos analisados, integrantes das cinco coletâneas de Luci Collin, foram identificadas 131 personagens consideradas importantes para o desenrolar da trama. Em alguns contos analisamos uma única personagem, ao contrário de outros, em que analisamos três ou quatro personagens.

Em sua maior parte (42,8%), as personagens dos contos de Luci Collin são do sexo feminino, enquanto 26% delas são do sexo masculino. O que chama a atenção é o fato de 31,3% das personagens não apresentarem indícios relacionados ao sexo a que pertencem. O fato de estas personagens não poderem ser classificadas como femininas nem como masculinas tira do homem a posição de

destaque nesse *corpus* literário. Se nas narrativas brasileiras contemporâneas<sup>14</sup> eram os homens que se faziam representar, na literatura de Luci Collin eles perderam espaço, e no seu lugar, ganham visibilidade os dramas femininos.

Do ponto de vista de nossa pesquisa, que se propõe a investigar "quem" é representado na ficção da escritora paranaense, certamente, em comparação com quem normalmente é representado na ficção brasileira a ela contemporânea, esses dados são bastante significativos e relevantes. Novamente, esses dados vem reafirmar as concepções de poder na linguagem, desempenhada por meio de quem tem o direito de discursar, apresentada por Foucault (2009). O poder feminino de discursar, representando a si mesma e ao outro, é justificado pelo espaço que esta vem ocupando no meio social, político e literário no estado. Assim, é de se compreender que a literatura de Luci Collin representa a personagem feminina como a sociedade a vem ressaltando. Claro que não se pode inferir que a mulher está se destacando e sendo bem mais sucedida que o homem no estado, sendo esta literatura uma representação fiel do meio extaliterário, mas sim que a representação parte do destaque da mulher no espaço que vem ocupando nos diversos meios nos últimos anos.

Se Coracini (2007) assevera que a construção de identidades se faz pelos discursos erigidos pelo grupo dominante durante a passagem dos tempos e na construção da história, a mulher paranaense tem passado a construir discursos representantes, por meio de sujeitos que desempenham posições de poder na sociedade para melhor representa-las. Assim, cumpre considerar que vozes dominantes femininas vem adquirindo o direito de narrar/falar, posicionando as personagens do sexo feminino em destaque na literatura paranaense.

Luci Collin (2012) assegura que não se preocupa em forçar em sua narrativa um número maior de personagens do sexo feminino, salientando que nem sabia destes dados numéricos (42,8% das personagens pertencentes ao sexo feminino). Para a autora, antes de qualquer coisa, as personagens são vozes se expressando e tomando forma na escrita. Talvez por ser mulher, filha e mãe, naturalmente o universo feminino seja mais recorrente em sua vida, fazendo, por vezes, de sua literatura uma autorepresentação. Mesmo assim, vozes masculinas também surgem, dentro deste enredado de vozes, como é o caso da personagem protagonista de seu

---

<sup>14</sup> Dados já apresentados no início deste capítulo, referentes à pesquisa de Regina Dalcastagnè "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990 - 2004".

mais novo trabalho *Com que se pode jogar* (2011), que apresenta a vida de uma personagem principal masculina caracterizada por mulheres que tiveram - direta e indiretamente - suas vidas determinadas por ele. Por mais que o romance traga uma personagem do sexo masculino como protagonista, a perspectiva é da experiência feminina, ou seja, por mais que a autora apresente e coloque em pauta a figura masculina, ela, em sua maioria, é circundada pela figura feminina. Por fim, Luci Collin (2012) salienta que os limites do chamado discurso feminino em contraste com o masculino, às vezes, são muito tênues.

Seja como for, e à revelia do fato de a escritora não recorrer conscientemente ao processo de representação da inserção feminina na sociedade, o fato é que a mulher ganha destaque em sua contística. Talvez porque a mulher já esteja ocupando os espaços tão desejados no passado recente.

A maior visibilidade das personagens femininas nesses contos fica mais patente quando os dados do sexo da personagem são cruzados com os da posição da personagem na narrativa. Conforme a tabela 2, além de a maioria das personagens que constituem os contos de Luci Collin serem femininas, também são as mulheres que protagonizam a maior parte dos contos da escritora paranaense, equiparando-se aos homens na posição de narrador/a e destacando-se novamente na posição de coadjuvante.

**Tabela 2: Sexo da personagem x Posição da personagem na narrativa de Luci Collin**

Posição_personagem_narrativa/Sexo_personagem	Feminino	Masculino	Sem indícios	TOTAL
<b>Protagonista</b>	23,7% (31)	20,6% (27)	22,9% (30)	67,2% (88)
<b>Narrador(a)</b>	13,0% (17)	14,5% (19)	26,7% (35)	54,2% (71)
<b>Coadjuvante</b>	19,1% (25)	2,3% (3)	3,8% (5)	25,2% (33)
<b>TOTAL</b>	- (73)	- (49)	- (70)	

Fonte: pesquisa "A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea"

Em vista desse quadro, é como se a escritora se imbuísse da missão de promover a visibilidade da mulher, por tanto tempo enclausurada, bem como de romper com o seu silenciamento, igualmente histórico, ainda que seja esse um processo consciente. Ao mesmo tempo em que a personagem feminina ocupa um lugar considerável nos papéis desempenhados na narrativa, há que se ressaltar, também, a posição de narrador/a ocupada quase que em equivalência por ambos os sexos. Ainda que a autora retrate o modo de representação feminino pelo viés

masculino, a autoria é feminina. Ainda que essa constatação pareça óbvia, não é demais ressaltar que narradores masculinos engendrados por meio de uma perspectiva autoral feminina são, por si, híbridos, em cujo discurso, certamente, há um convite a reflexões acerca dos papéis sexuais.

Segundo Luci Collin (2012), sua produção surge de maneira natural, sem que ela atente à narrativas de vozes femininas ou masculinas. Às vezes ela teme estragar a sua maneira de escrever ao inserir muita teorização, no entanto, não acredita que esquematize e defina estratégias do seu fazer literário. No entanto, não acredita que estes dados sejam uma "pura coincidência", pois as personagens vêm a tona em momento preciso, quando se encontram "prontas" para aparecer. Não existindo um método preciso de ordenação compreendido com ideologias feministas, podemos entender tais estratégias de representação dos gêneros como uma espécie de consequência de ideologia feminista com a qual a escritora sem dúvida dialoga.

Os números relativos às personagens em cujas trajetórias não há indícios do sexo a que estão ligadas são bastante significantes para este trabalho, que objetiva dimensionar a caracterização das personagens enquanto representantes de determinadas construções de identidades contemporâneas nos contos da autora paranaense. Tem-se a impressão de que, quando não há marcação de gênero em contos que discutem a problematização de um relacionamento a dois, é retirada toda a bagagem ou o estereótipo que o gênero traz consigo, tanto para o homem quanto para a mulher. Para a autora, este apagamento de traços de gênero é importante em histórias específicas, ao conferir um espectro maior nos limites de sexualidade e identidade das personagens. A não marcação de gênero abre o leque à amplas interpretações.

Nesse sentido, a autora parece ampliar o conceito de gênero, conforme os apontamentos das feministas contemporâneas Butler (2003) e Lauretis (1994) discutidos no segundo capítulo deste trabalho. Partindo de uma literatura tradicional, em que o trabalho com o sujeito parte do gênero ao qual este pertence, parece não ser possível trabalhar com estes sujeitos que não delimitam o gênero. Dessa forma, o sujeito deixa de ser classificado/hierarquizado pelo gênero, conforme Lauretis (1994) assegura, perdendo também papéis preestabelecidos dentro da classe. A perda desta posição culmina em uma espécie de escolha do/a leitor/a, já que Butler (2003) afirma que o gênero é escolhido e não precisa necessariamente estar ligado

ao sexo. Essa suposta liberdade de escolha do gênero a que pertence grande parte das personagens desses contos (31,3%) mostra que a literatura de Luci Collin não traz como preocupação principal a problemática dos papéis de gênero. Sua problematização está além dos limites entre os sexos, de poder e não poder, pertencer e não pertencer, focalizando mais o seu interior, a sua forma de viver, de se expor e se representar em meio a este mundo contemporâneo.

Um casal não precisa, necessariamente, constituir-se de um homem e uma mulher, podendo um casal ser formado por dois homens ou por duas mulheres homossexuais. Além disso, não necessariamente é preciso colocar o homem na posição de *ativo/dominador* e a mulher na de *passiva/dominada*, como não é preciso sempre procurar uma relação de poder dentro de uma relação conjugal. Ler uma história sem um precedente, sem um critério previamente estabelecido, sem confirmar visões que se queiram afirmar da sociedade na literatura é ampliar os conhecimentos e deixar que novas formas de conceituar o mundo sejam descobertas.

### 2.2.2. A IDADE DAS PERSONAGENS

Tendo-se em vista que o *corpus* desta pesquisa é composto por contos, gênero caracterizado por relatar um flagrante na trajetória da personagem, é complicado delimitar-lhe a faixa etária, quase nunca demarcada no texto. Nesses casos, novamente a opção “sem indícios” relacionada ao registro da idade da personagem vai aparecer com mais recorrência. Não obstante, todas as personagens das narrativas analisadas parecem construídas entre a juventude e a idade madura, não sendo possível perceber extremos, como infância e velhice, casos que, certamente, exigiriam explicitações. A tabela a seguir reúne os resultados desse cruzamento de dados:

**Tabela 3: Sexo da personagem x Idade da personagem na narrativa de Luci Collin**

Idade_personagem/Sexo_personagem	Feminino	Masculino	Sem indícios	TOTAL
<b>Infância</b>	1,5% (2)	0,8% (1)	0,0% (0)	2,3% (3)
<b>Adolescência</b>	0,8% (1)	0,0% (0)	0,0% (0)	0,8% (1)
<b>Juventude</b>	6,1% (8)	3,8% (5)	2,3% (3)	12,2% (16)
<b>Idade madura</b>	6,9% (9)	1,5% (2)	0,0% (0)	8,4% (11)
<b>Velhice</b>	1,5% (2)	0,8% (1)	0,0% (0)	2,3% (3)
<b>Múltiplas idades</b>	5,3% (7)	4,6% (6)	0,8% (1)	10,7% (14)

<b>Sem indícios</b>	22,9% (30)	14,5% (19)	28,2% (37)	65,7% (86)
<b>TOTAL</b>	- (59)	- (34)	- (41)	

Fonte: pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

Como era de se esperar, há uma maior concentração de personagens entre a juventude e a idade madura, podendo ser esse fato até interpretado como uma autorepresentação da escritora, levando em consideração a sua idade ao publicar os contos. Ademais, observa-se uma nivelção percentual de personagens dentro dessas duas faixas etárias. A opção “múltiplas idades” aparece logo em seguida, mas novamente afirmando o período da idade madura, pois a maioria dessas personagens são enfocadas em uma trajetória que se inicia na infância e chega até a idade madura, havendo poucos casos de personagens que atingem a velhice.

O fato de as personagens se concentrarem nas faixas etárias da juventude e idade madura parece estar relacionado com a temática da maior parte dos contos, qual seja, a amorosa. Pode-se dizer que, estatisticamente, a maior parte dos “conflitos” amorosos ocorrem na idade madura do indivíduo, ainda que possam ocorrer na juventude ou na velhice. O fato de Luci Collin não marcar a idade de suas personagens sugere uma estratégia representacional de forma a abranger faixas etárias possíveis para as personagens. Também é de se observar que estes dados apresentam o silenciamento de determinadas classes identitárias pois se não se inclui, de antemão, nenhuma faixa etária. No entanto, a opção da não marcação da idade da personagem também não exclui aquelas menos representadas nos discursos correntes, devido as lacunas textuais.

Ao comparar a idade da personagem com sua posição na narrativa, resultados interessantes podem ser observados, como apresenta a tabela 4.

**Tabela 4: Idade da personagem X Posição da personagem na narrativa dos contos de Luci Collin**

Idade_personagem/Posição_personagem_narrativa	Protagonista	Narrador(a)	Coadjuvante	TOTAL
<b>Infância</b>	2,3% ( 3)	1,5% ( 2)	0,0% ( 0)	- ( 5)
<b>Adolescência</b>	0,8% ( 1)	0,8% ( 1)	0,0% ( 0)	- ( 2)
<b>Juventude</b>	6,9% ( 9)	3,8% ( 5)	4,6% ( 6)	- ( 20)
<b>Idade Madura</b>	4,6% ( 6)	1,5% ( 2)	3,8% ( 5)	- ( 13)
<b>Velhice</b>	1,5% ( 2)	0,0% ( 0)	0,8% ( 1)	- ( 3)
<b>Múltiplas idades</b>	9,9% ( 13)	6,9% ( 9)	0,8% ( 1)	- ( 23)
<b>Sem indícios</b>	43,5% ( 57)	42,0% ( 55)	15,3% ( 20)	- (132)
<b>TOTAL</b>	- ( 91)	- ( 74)	- ( 33)	

Fonte: pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

Esse cruzamento de dados mostra duas personagens principais do sexo feminino na velhice sendo protagonistas das narrativas. A aglomeração de personagens nas faixas etárias da juventude e da idade madura dá um maior olhar para essas personagens, as quais possuem papéis importantes. Juntamente com os idosos, ocupando papéis de destaque, aparecem as crianças, sendo protagonistas e narradoras das histórias da escritora paranaense. Num certo sentido, Collin continua representando, em baixa escala, personagens que não possuem uma amplitude de representações nas narrativas contemporâneas. De acordo com Luci Collin (2012), dentro do mundo ficcional, as coisas não precisam ser tão elaboradas assim. É claro que alguma idade devem ter as personagens, mais isso não deve ser visto como um fator distintivo.

A tabela 5 apresenta os dados obtidos relativos à orientação sexual das personagens que povoam os contos de Luci Collin.

**Tabela 5: Orientação sexual das personagens dos contos de Luci Collin**

Orientacao_sexual_personagem	Freq.	%
<b>Heterossexual</b>	70	53,4%
<b>Homossexual</b>	1	0,8%
<b>Bissexual</b>	0	0,0%
<b>Assexuado</b>	0	0,0%
<b>Ambígua/Indefinida</b>	0	0,0%
<b>Não Pertinente</b>	0	0,0%
<b>Sem indícios</b>	60	45,8%
<b>TOTAL OBS.</b>	131	100%

Fonte: pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

Não há que se admirar a predominância de personagens heterossexuais, bem como de personagens em cuja trajetória não há indícios de qual seja a orientação sexual, fazendo que apenas estas duas categorias abarcassem a totalidade dos dados desse cruzamento de informações. A orientação sexual das personagens aponta a predominância da heterossexualidade (53,4%) e, em seguida, com 45,8% das respostas, a categoria de personagens retratadas de modo que em sua trajetória não sejam explicitadas informações que reportem à sua orientação sexual, ou seja, a direção de seu desejo sexual. Apenas 0,8%, que é o equivalente a uma personagem, é homossexual, como observado na tabela 5.

É possível, a princípio, interpretar esses dados novamente com um olhar de exclusão da categoria homossexual, já que é de se observar a invisibilidade deste

grupo social; mas se atentarmos para a categoria de personagens que não deixam indícios de sua orientação sexual, essa estratégia aglomera todo e qualquer tipo de orientação sexual. Mais do que saber qual a orientação sexual da personagem, importam-lhe os conflitos, as angústias, as dúvidas, enquanto seres humanos que são, independentemente da direção de seus desejos.

Luci Collin (2012) acredita que estes resultados estejam ligados com a realidade extraliterária, pois ainda é possível observarmos em nosso meio social a maioria das relações sexuais entre heterossexuais. Mesmo que não seja possível apontarmos a orientação sexual de algumas das personagens, devido ao fato de também ser presente um número significativo de personagens que não delimitam o seu gênero, é quase que automático a combinação que fazemos entre dois sujeitos = homem & mulher. Da mesma forma, não estaria aqui a escritora, em vez de desconstruir a normalidade, perpetuando-a? Neste caso, a literatura de Luci Collin remete ao sentido de representação conceituado por Chartier (1990), no que diz respeito à tornar visível as diferenças. O significado da imitação destes dados passa a ser o de possíveis interpretações do real. Atualmente, ainda é natural falar em termos de heterossexualidade, apesar de a homossexualidade também estar sendo muito recorrente.

Ao cruzarmos os dados de orientação sexual da personagem com sua posição na narrativa, não obtivemos dados mais significativos que os já apresentados nas tabelas anteriores. Isto se deve ao não enquadramento de outras personagens nas categorias “bissexual”, “assexuado”, “ambígua/indefinida” e “não pertinente”.

Dentre todas as personagens catalogadas, apenas uma é homossexual, pertencente ao sexo masculino. Essa personagem ocupa a posição de protagonista e ao mesmo tempo a de narrador da história. Se acrescentarmos a essa tabela os dados referentes à faixa etária da personagem, a personagem homossexual se encaixa na opção “múltiplas idades”, já que relata e representa algumas vicissitudes advindas do conflito em que se encontra, tanto por causa da própria aceitação como pela aceitação dos outros no tocante à sua condição sexual. Mesmo sendo uma única personagem, consideramos relevante sua presença nesse *corpus* literário.

### **2.2.3. O ESPAÇO DAS PERSONAGENS**



O espaço das mulheres representadas nos contos de Collin é, sobretudo, o doméstico. Sabe-se que o patriarcalismo limitou o espaço da mulher ao meio doméstico durante vários anos, e que foi a partir da luta das feministas que a mulher passou a ter a liberdade de ocupar lugares diversos, definidos não a partir de imposições hegemônicas, mas de projetos pessoais/individuais, conseguindo um lugar diferenciado no meio social e, principalmente, no mercado de trabalho.

Chama a atenção, em primeiro olhar, o fato de 51,9% das relações empreendidas pelas personagens nos 80 contos analisados serem amorosas. Isto significa que mais da metade dos contos fala e discute a problemática das relações entre os sexos, aparecendo em seguida as relações familiares. A somatória desses dois tipos de relação corresponde a 74% dos tipos de relacionamento dos contos de Luci Collin, característica que é acentuada na representação feminina. Esses dados são observados na tabela 6:

**Tabela 6: Relações sociais da personagem X Sexo da personagem dos contos de Luci Collin**

Relações sociais personagem/ Sexo personagem	Feminino	Masculino	Sem indícios	TOTAL
<b>Profissional</b>	4,6% (6)	6,9% (9)	1,5% (2)	13,0% (17)
<b>Amorosa</b>	22,9% (30)	13,7% (18)	15,3% (20)	51,9% (68)
<b>Familiar</b>	14,5% (19)	6,9% (9)	0,8% (1)	22,1% (29)
<b>Amizade</b>	6,9% (9)	1,5% (2)	0,8% (1)	9,2% (12)
<b>Inimizade</b>	0,8% (1)	0,0% (0)	0,0% (0)	0,8% (1)
<b>Sem relações</b>	1,5% (2)	1,5% (2)	12,2% (16)	15,3% (20)
<b>Outros</b>	2,3% (3)	1,5% (2)	0,8% (1)	4,6% (6)
<b>TOTAL</b>	- (70)	- (42)	- (41)	

Fonte: pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

As personagens trazem toda esta dinâmica das relações amorosas contemporâneas, de pertencimento e não pertencimento, de dominador e dominado, de fazer amor *versus* fazer sexo, desejar e não desejar, o que é certo e/ou errado, etc. Este é o tema central dos contos: a desestruturação do casamento e das relações familiares que está presente em todos os lugares, principalmente no Brasil. Segundo o IBGE 2000, os últimos dez anos revelam que os municípios com mais de 500 mil habitantes tinham as maiores porcentagens de pessoas desquitadas, separadas ou divorciadas e de viúvos (52,8%), contra a menor porção de pessoas casadas ou unidas (47,2%). Se grande parte do espaço social destinado à mulher na ficção é o doméstico, e se ela é a mais representada nos contos de Collin, era de

esperar que as relações amorosas e as familiares fossem fortemente neles abordadas.

Posteriormente aparecem, com 15,3%, as personagens que não possuem relações com outras personagens na narrativa. Provavelmente, essa porcentagem diz respeito aos contos que trazem alguns conflitos interiores, algumas inquietações da personagem em relação à escrita, seus medos, seus sonhos, situações e problemáticas que realmente não dependiam do outro para serem solucionadas. Em seguida, com 13,0% das ocorrências, estão as relações profissionais; com 9,2%, as de amizade; com 4,6%, outros tipos de relação, como a de vizinhança; e com 0,8%, a relação de inimizade.

As relações sociais, no caso dessa pesquisa de gênero, só ganham destaque se forem acopladas à categoria “sexo da personagem”. Com mais de 10% de diferença, as mulheres são retratadas com mais frequência como protagonistas de conflitos amorosos. Parece que essa visão da mulher enquanto idealizadora das relações amorosas prevalece nos contos. Os homens, por sua vez, continuam mostrando interesse nessas relações, muitas vezes para permanecerem como detentores únicos do prazer sexual. Assim, nessa categoria estavam presentes relações de cônjuges, amantes, namorados/as e ex-maridos/esposas. Nisto tudo, algo deve ser levado em consideração: os homens e as mulheres vivem o mesmo tipo de relacionamento. Os homens não estão envolvidos apenas com o trabalho.

Luci Collin (2012) assinala que tem certo aproximação e apreço em falar sobre o amor, principalmente sob um viés masculino. Para ela, uma relação amorosa entre duas pessoas (ou mais, como em alguns contos) pode ser considerada uma das grandes descobertas e práticas sentimentais da nossa existência. Assim, ela se sente muito bem falando sobre as experiências amorosas – do encantamento à dor que trazem – pois tudo é jogo, tudo é remissão.

Quando se compara o modo como a escritora retrata homens e mulheres vivenciando relações familiares, percebe-se que, em 14,5% das ocorrências, as mulheres aparecem em maior número, contra os 6,9% de homens envolvidos com esse tipo de relação. A figura feminina como mãe, esposa, filha, prima, tia, etc., é mais representada que a figura masculina de pai, filho, primo, tio, etc. É como se novamente a mulher fosse destinada aos assuntos familiares, ficando ao homem ocupar o seu espaço nas relações profissionais.

As relações profissionais, que incluem patrão x empregado, colegas de trabalho e sócios, professores e alunos, estão mais presentes nas trajetórias das personagens masculinas que nas das femininas. Em certo sentido, isto acaba apontando para a exclusão da mulher do mercado de trabalho, e justamente algo que chama a atenção é a pequena porcentagem de personagens inseridas no mercado de trabalho, já que a maior faixa etária está entre juventude e idade madura. Podemos, talvez, atribuir essa possível incoerência ao próprio gênero conto, que privilegia apenas um determinado momento da trajetória da personagem, não abrindo espaço para focar a personagem em sua totalidade e dando valor apenas àquilo que é pertinente e necessário à narrativa.

Os dados mais uma vez apontam para que a construção de identidades, tanto as masculinas quanto as femininas, representantes das características apontadas por Bauman (2005), de "pertencer a algo". Ao pertencer a um determinado grupo, independente da classe, cor, religião, etc., primeiramente os sujeitos se encontram classificados pela hierarquia dos gêneros. Assim, ao pertencer a um determinado grupo, diferenciado pelo gênero, as personagens ainda se encontram presas aos pressupostos patriarcais, em que a mulher se apresenta relacionada com o meio doméstico e o homem, com o meio social.

Tendo em vista que as relações amorosas predominam nos contos, ao cruzarmos esses dados com o sexo da personagem e com sua posição na narrativa, chegamos a um resultado curioso, exposto na tabela 7.

**Tabela 7: Posição da personagem na narrativa X Relações sociais da personagem X Sexo da personagem**

---	Sexo personagem		Relações sociais personagem		
<b>Protagonista (88)</b>	Feminino (31)	Sem indícios (30)	Masculino (27)	Amorosa (49)	Familiar (21) Sem relações (15)
<b>Narrador(a) (71)</b>	Masculino (19)	Feminino (17)		Amorosa (36)	Profissional (11)
<b>Coadjuvante (33)</b>		Feminino (25)		Amorosa (17)	Familiar (8)
<b>CONJUNTO (131)</b>	Feminino (73)	Sem indícios (70)	Masculino (49)	Amorosa (102)	Familiar (40) Sem relações (33)

Fonte: pesquisa "A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea"

A tabela 7 apresenta as relações amorosas em todas as posições das personagens na narrativa. As relações profissionais se destacam na trajetória do/a narrador/a. Acreditamos que, ao se identificar enquanto narradora, a personagem feminina tende a fornecer mais informações sobre si mesma, fazendo ver que ainda a maior parte dos contos as personagens femininas encontram-se vivenciando,

predominantemente, relações amorosas e familiares, bem como em alguns casos, trazendo a hipótese de existirem, também relações profissionais não fica afastada. Podemos subentender, também, que as protagonistas possuem um apreciável nível de intelectualidade e de *status* socioeconômico, por causa das relações profissionais.

Quando se rastreiam as profissões das personagens femininas, os resultados apontam a predominância daquelas relacionadas ao espaço doméstico. É o que se pode observar na tabela 8. Para melhor entendimento, o “F” refere-se ao sexo feminino, o “M” ao sexo masculino, o “S/I” as personagens em cuja trajetória não há indícios de seu sexo.

**Tabela 8: Profissão das personagens dos contos de Luci Collin**

PROFISSÃO	F	M	S/I	TOTAL
Sem indícios	33	17	33	83
Dona de casa	11	0	0	11
Escritor/a	4	4	2	10
Estudante	2	2	0	4
Empresário	0	2	1	3
Datilógrafo	0	1	1	2
Músico/a	1	2	1	4
Profissional do sexo	2	0	0	2
Vendedora	2	0	0	2
Artista Circense	0	0	1	1
Estudante, pintor e ator	0	1	0	1
Garçom	0	1	0	1
Jardineiro	0	0	1	1
Locutor	0	1	0	1
Músico (pianista) e escritor	0	0	1	1
Padeiro	0	1	0	1
Político e pintor	0	1	0	1
Professora	1	0	0	1
Repórter	0	1	0	1
<b>TOTAL</b>	<b>56</b>	<b>34</b>	<b>41</b>	<b>131</b>

Fonte: pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

A porcentagem das personagens que não delimitam a sua ocupação (63,3%) já era prevista, pelo fato de estarmos tratando do gênero conto, em que somente a profissão que esteja atrelada à trama da narrativa é demarcada pela personagem. Do total das 83 personagens cuja atuação profissional não é referida, 33 são do sexo feminino, diferentemente das personagens do sexo masculino, cuja profissão fica encoberta em apenas 17 personagens. Mesmo se considerarmos a porcentagem maior do sexo feminino nos contos, parece que a mulher representada

se encontra tão focada em seu universo pessoal que a sua profissão se torna menos importante, ficando em segundo plano.

No rol das principais ocupações desenvolvidas pelas personagens do sexo feminino têm-se donas de casa, escritoras, estudantes, musicistas, profissionais do sexo, vendedoras e professoras. Em contraponto, aparecem os homens como escritores, estudantes, empresários, datilógrafos, músicos, pintores, atores, garçons, locutores, padeiros, políticos e repórteres. Isto parece evidenciar que a escritora representa os papéis de gênero tal como eles aparecem comumente na realidade extraliterária. Segundo Bourdieu (2005), tradicionalmente, ao homem é destinado o espaço aberto, a esfera pública, enquanto à mulher é reservado o espaço fechado, a esfera privada. As profissões femininas continuam demarcando esse círculo doméstico, como se suas capacidades estivessem limitadas ao que é aprendido e desenvolvido no lar. Ao homem é dado o direito de descoberta, de explorar o mundo, de ousar, fazendo que a diversidade de profissões por ele ocupadas seja maior que a da mulher. É desse modo que se pode interpretar 11 indicações de profissões desenvolvidas por homens e apenas 7 para mulheres, evidenciando a limitação do espaço de trabalho feminino em relação ao masculino.

Na entrevista a nós concedida, Luci Collin (2012) pondera a representação como imitação do real, pois a obra não escapa de esbarrar ou confluir para outros âmbitos da organização social em forma de crítica. A literatura enquanto registro de determinadas interpretações da sociedade, em determinado período histórico, retrata uma tomada de posição. Assim, neste momento, a “ocupação” da maioria de seus personagens apresentará o doméstico em contraposição ao social, como outros que diluem as esferas de espaço das personagens.

Diretamente relacionados à profissão da personagem, os dados obtidos acerca do estrato socioeconômico a que se ligam apontam para a constatação mostrada na tabela 9:

**Tabela 9: Estrato sócio econômico da personagem X Sexo da personagem dos contos de Luci Collin**

Estrato_socioeconomico_personagem/S exo_personagem	Feminino	Masculino	Sem indícios	TOTAL
<b>Elite econômica</b>	6,9% (9)	3,1% (4)	0,8% (1)	10,7% (14)
<b>Classe média</b>	12,2% (16)	9,2% (12)	5,3% (7)	26,7% (35)
<b>Pobre</b>	4,6% (6)	3,1% (4)	0,0% (0)	7,6% (10)
<b>Miserável</b>	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)
<b>Sem indícios</b>	12,2% (16)	7,6% (10)	24,4% (32)	44,3% (58)
<b>Outros</b>	6,9% (9)	3,1% (4)	0,8% (1)	10,7% (14)

<b>TOTAL</b>	42,8% (56)	26,0% (34)	31,3% (41)
--------------	------------	------------	------------

Fonte: pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

A maior parte das personagens não apresenta marcas sobre o estrato socioeconômico a que pertencem. Os dados percentuais que possibilitavam delimitações do estrato socioeconômico da personagem são mais elevados na classe média. Essa concentração de personagens nos estratos intermediários é um pouco maior entre as personagens femininas. São elas também que conseguem transitar de uma classe a outra com um pouco mais de facilidade, principalmente por causa do casamento, ou, em alguns casos, pela inserção no mercado de trabalho. A inserção das personagens femininas nas elites sociais acontece quando elas se desvinculam completamente dessa visão patriarcalista, tornando-se, por iniciativa própria, musicistas, profissionais do sexo, escritoras, etc. Também há casos em que elas não conseguem se desvincular desses padrões e se submetem a casamentos por interesse e/ou aparência social.

Algo a se levar em consideração é a inserção do pobre na narrativa. Embora a porcentagem seja pequena (apenas 7,6% das personagens são consideradas pobres), esse pequeno indício já inclui uma classe cuja visibilidade na literatura tem sido minimamente observada. Esse dado é mais visualizado nos romances das escritoras paranaenses<sup>15</sup>. Das 142 personagens que compõem os romances contemporâneos das escritoras paranaenses, 33 são pobres e duas são miseráveis, totalizando 35 personagens da classe baixa. Essa somatória só recebe grande importância se comparada às 52 personagens da classe média e 29 da elite econômica. No romance paranaense, a classe pobre quase se equipara à classe média e ultrapassa consideravelmente a elite econômica. A literatura de autoria

<sup>15</sup> Como, por exemplo, *Alquimia e transformação* (2001), de Silvia Pellegrino Freitas da Rocha; *Caminhos sem volta* (2007), de Paola Rhoden; *On Buonghvê (O maioral que tudo vê)* (1998), de Raquel Macedo Mestre; *Uma trajetória* (1996), de Iracelina Torres de Toledo e Souza; *Dezessete Anos* (2008), de Paola Rhoden; *Triedro* (1996), de Atalá Marques Porto; *Constelação de Ossos* (2010), de Bárbara Lia; *O diário supersecreto de Carolina* (2000), de Bébeti do Amaral Gurgel; *A estalagem das almas* (2006), de Karen Debértolis; *As virtudes do tempo* (2002), de Inês de O. Rodrigues Gonçalves; *Dias pássaros* (1989), de Stella Leonardos; *A queda para o alto* (1982), de Sandra Herzer; *A sacerdotisa* (1998), de Silvia Pellegrino Freitas da Rocha; *Solidão calcinada* (2007), de Bárbara Lia; *A prisioneira da serra* (1989), de Sulema Mendes; *Noves fora, três* (1983), de Brunilda Reichmann Lemos; *O amor e as pedras* Sulema Mendes; *Quando florescem as azaléias* (2004), de Maria Paula Ramos de Assis; *A quem interessar possa* (1993), de Bébeti do Amaral Gurgel.

feminina tem se mostrado empenhada em não só retratar a mulher - por tanto tempo tomada como invisível nas cenas centrais da grande literatura - mas também em representar vários grupos marginalizados, tanto do meio social quanto do intelectual.

Luci Collin (2012) quando indagada sobre as possíveis motivações do fato de em suas narrativas a classe média ser dominante, revela, em momento algum, fazer apologia a uma determinada classe em detrimento da outra. Para ela, mais vale as pessoas querendo dizer como vivem a vida, vulnerável financeiramente, ou não, podendo ter estabilidade financeira, ou não. Estes dados parecem mostrar a preponderância das representações de problemáticas interiores, por vezes, existenciais, na maior parte das vezes, amorosas. A classe média pode ser interpretada nesse sentido como o espaço ou o cenário em que transitam esses seres representados como foco, não na vivência ou sobrevivência econômica, mas sim no modo de ser e de se relacionar com o outro, de interagir com o mundo que os circunda.

Quando cruzamos a posição da personagem na narrativa com as categorias relacionadas ao meio socioeconômico em que elas se inserem, chegamos ao quadro mostrado na tabela 10.

**Tabela 10: Posição da personagem na narrativa X Sexo da personagem X Estrato socioeconômico da personagem**

<b>Protagonista (88)</b>	Feminino (31)	Sem indícios (39) Classe média (20)
	Sem indícios (30)	
	Masculino (27)	
<b>Narrador(a) (71)</b>	Masculino (19)	Sem indícios (38) Classe média (17)
	Feminino (17)	
<b>Coadjuvante (33)</b>	Feminino (25)	Sem indícios (14) Outros (4)
<b>CONJUNTO (131)</b>	Feminino (73)	Sem indícios (91) Classe média (48) Outros (20)
	Sem indícios (70)	
	Masculino (49)	

Fonte: pesquisa “A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea”

Esta tabela apresenta a concentração das personagens na classe média. Independentemente do sexo e da posição na narrativa, as personagens possuem basicamente o mesmo nível social. Podemos concluir que, mais do que inferir qual é a classe social em que a personagem se enquadra, devemos voltar o olhar ao modo como ela se relaciona com o mundo, quais os seus problemas, como os soluciona, como sobrevive neste mundo fictício que, afinal, consiste na representação do mundo real.

## 2.2.4. A COR DAS PERSONAGENS

No que diz respeito à cor da personagem, os dados obtidos na pesquisa não nos trouxeram muitas novidades. Segundo o IBGE, Censo Demográfico 2000, na Região Sul do Brasil, 83,6% da população são constituídos de pessoas brancas, 12,6% de pardas, 3,0% de negros, 0,5% de amarelos e, 0,2% de indígenas. A tabela 11 apresenta os dados obtidos na pesquisa, os quais parecem refletir a realidade extraliterária.

Tabela 11: Cor da personagem dos contos de Luci Collin

Cor_personagem/Sexo_personagem	Feminino	Masculino	Sem indícios	TOTAL
<b>Branco</b>	2,3% (3)	3,8% (5)	0,8% (1)	6,9% (9)
<b>Negro</b>	0,8% (1)	0,0% (0)	0,0% (0)	0,8% (1)
<b>Índigena</b>	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)
<b>Caboclo (branco+índio)</b>	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)
<b>Mulato (branco+negro)</b>	0,0% (0)	0,8% (1)	0,0% (0)	0,8% (1)
<b>Cafuzo (índio+negro)</b>	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)
<b>Pardo</b>	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)
<b>Amarelo</b>	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)
<b>Sem indícios</b>	39,7% (52)	21,4% (28)	30,5% (40)	91,6% (120)
<b>Não pertinente</b>	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)	0,0% (0)
<b>TOTAL</b>	42,8% (56)	26,0% (34)	31,3% (41)	

Fonte: pesquisa "A personagem na literatura de autoria feminina paranaense contemporânea"

Apenas 8,4% das personagens são identificadas como integrantes de um grupo étnico, enquanto aquelas cujos traços de etnia não estão especificados somam 91,6%. A escritora parece não estar imbuída de qualquer missão relacionada à representação de minorias étnicas, fazendo que essa não categorização das personagens pela cor possa ser vista do mesmo modo como a não delimitação de classe social ou não marcação de gênero. Novamente a problemática apresentada é a da invisibilidade de grupos sociais e o silenciamento de algumas perspectivas sociais.

No entanto, Luci Collin (2012) remete mais uma vez a ideia de amplitude do texto. A autora vê o estado do Paraná muito colorido em termos de etnias e, naturalmente, todas essas personagens devem se encontrar misturadas nas folhas dos livros com seus discursos. Para ela, o não explicitar algo, não significa querer explicitar compulsoriamente outro algo específico não dito, no caso, um "branqueamento compulsório", mais sim, um não explicitar para não limitar. A



ausência de informações amplia os horizontes e permite uma diversificação de interpretações, não dando espaço para a limitação de pontos de vista.

Após termos analisado as escolhas de Luci Collin ao construir as 131 personagens que compõem o *corpus* deste trabalho, foi-nos possível obter um panorama da representação das personagens que compõem o seu mundo ficcional. No que tange ao período em que os contos de Luci Collin são narrados, em sua maioria, as narrativas se encontram em épocas incertas, o que pode tanto ser uma das características do conto pós-moderno como resultar das escolhas da autora para situar suas narrativas num universo literário atemporal. As personagens são, em sua maioria, femininas, e os contos, igualmente, são narrados por personagens femininas. Predominam personagens heterossexuais e das faixas etárias da juventude e da idade madura. Ainda há a presença significativa de mulheres representadas no meio doméstico, mesmo que façam parte das classes média e alta.

Por mais que o objetivo primeiro deste trabalho fosse o de fazer um panorama da representação social das personagens que compõem a contística de Luci Collin, a opção "sem indícios" para os dados das personagens nos revelou que a representação da escritora paranaense foge um pouco do padrão tradicional da literatura.

É fato que é possível observarmos ainda a forte presença da construção das identidades feminina e masculina, tal qual a tradição literária fundamentada nas concepções relacionais entre os gêneros - de acordo com Lauretis (1994) e Butler (2003) - e na dominação masculina - conforme Bourdieu (2005) nos apresenta -, porque essas concepções estão arraigadas em nosso inconsciente coletivo, por fazer parte da nossa história e reger grande influencia em nossa sociedade. No entanto, a sua presença nos é exposta em forma de crítica, perceptível por meio da dos contos.

Ao mesmo tempo em que a autora mantém determinado padrão literário, ao representar figuras e identidades construídas pelo cânone literário, ela subverte esse padrão ao deixar brechas e "não ditos" propositais, conferindo ao seu texto um tom de sugestão que, muitas vezes, diz mais do que se fosse explícito. O resultado é um texto denso, preñado de posturas críticas que caminham no sentido da contracorrente. Assim, cada um lê o que quer.

No que diz respeito ao modo de representação de Luci Collin, podemos entender que, em momentos, é possível visualizar sua literatura como a imitação do mundo real, real este caracterizado pela forma com que a autora vê e interage com o seu mundo, e em outros momentos, conforme Chartier (1990) nos apresenta, como tornar visível as diferentes possibilidades humanas. Quando determinados resultados comparam-se a realidade, a sua literatura, na maioria das vezes, adquire uma postura crítica à estas concepções sociais, que se divergem de outros resultados, que representam a diversidade e fragmentação do ser humano. Sua representação também está completamente baseada nos pressupostos da estética da recepção, quando implanta o efeito da obra de arte no espectador, dentro do conceito mimético - já que muitas vezes a vivência do leitor é que vai preencher as brechas da representação.

Dessa forma, não se pode padronizar a contística de Luci Collin segundo determinado contexto social, histórico, político ou literário. Muito menos enquadrar sua representação em algum movimento mimético temporal. O que se pode compreender é que a autora realmente vive em um momento em que o feminismo já conquistou lugares e posições desejáveis para a figura feminina, no entanto, ainda é observável um mascaramento da dominação masculina em determinados contextos, dos quais Luci Collin nos problematiza em alguns contos. Em outros momentos, a autora nos demonstra a partir dos dados que mais valem os problemas internos da vivência do ser humano, que problematizar questões de gênero e da dominação masculina. Compreendemos que a amplitude de problematizações, por vezes criticando e perpetuando posições e concepções tradicionais, e em outras dando visibilidade a diversidade de escolhas, é o que cerceia a narrativa da escritora. Daí então podemos começar a entender a ficção de Luci Collin e os "não ditos" em seu texto.

Já que os dados obtidos pelas tabelas resultam na representação das personagens que compõem uma rebuscada sociedade fictícia dos contos de Luci Collin, o terceiro capítulo discutirá alguns contos que trazem algumas das principais problemáticas identificadas na narrativa da escritora paranaense.

## CAPÍTULO III

### ENTRE A IDENTIFICAÇÃO E A RESISTÊNCIA: PERFIS FEMININOS DE LUCI COLLIN

#### 3.1. DO GÊNERO CONTO

Histórias sempre reuniram pessoas, seja as que as contam seja as que querem ouvi-las. O conto veio da magia de “contar”, no sentido de desafiar a imaginação no sabor das aventuras. Nádia Battella Gotlib (1998) afirma que, nas sociedades primitivas, os sacerdotes e seus discípulos se reuniam para transmitir os mitos e ritos da tribo. Para Luzia de Maria (2004), o conto, em sua forma primitiva, foi uma narração oral que alegrava a noite de lua dos povos antigos, os quais se reuniam para desenvolver atividades de entretenimento, ocupando o seu tempo livre narrando histórias ingênuas de animais, lendas populares ou mitos arcaicos. Com o passar dos anos o conto adquiriu duas formas distintas: a forma simples, em que se utilizam expressões do maravilhoso por meio de uma linguagem que discorre sobre prodígios fantásticos transmitidos de geração a geração por meio da oralidade; e a forma artística, literária, que parte de um domínio coletivo da linguagem para ser apresentada na peculiaridade do universo particular de um/a determinado/a escritor/a.

Em *O que é conto* (2004), a pesquisadora Maria mostra um breve panorama do conto no Brasil. Para a autora, a primeira expressão literária deste gênero se deu com a figura ilustre de um dos maiores poetas do Romantismo, Álvares de Azevedo, com a coletânea de contos intitulada *Noite na Taverna* (1855), marcada por características da segunda geração romântica, conhecida como o “mal do século”. A coletânea retrata bem o ambiente de onde surgiram os contos, já que a história começa com um grupo de pessoas reunidas em uma taverna, contando histórias estranhas que retratam o romantismo exasperado do tempo, marcado por mistérios, pela atmosfera macabra, por imagens satânicas e por uma profunda descrença na vida.

Em seguida aparece uma das maiores figuras da literatura brasileira: Machado de Assis. Conforme Maria (2004), é impossível delimitar a trajetória do

conto no Brasil sem mencionar o homem que aqui o fundamentou. Diferentemente de Álvares de Azevedo, que publicou apenas uma coletânea de contos, Machado publicou várias delas, como *Contos Fluminenses* (1872), *Papéis Avulsos* (1882), *Histórias Sem Data* (1884), *Relíquias da Casa Velha* (1906), sendo considerado, por isso, o maior contista do século XIX. Suas estórias contemplam o suspense, a curiosidade, a busca pelo desconhecido, o fantástico, o surpreendente, sempre pela veia filosófica e humorística.

A partir do início do século XX, observamos que os escritores modernos apresentam traços de uma literatura influenciada pelas tendências da modernidade, entendida, nos termos de Perrone-Moisés (1998, p. 180), como "o grande movimento que começou na segunda metade do século XIX e vem, talvez, até os dias de hoje." De forma geral, muitos nomes fazem parte deste momento, como Lima Barreto (1881), Mário de Andrade (1893), Graciliano Ramos (1892), Guimarães Rosa (1908), Jorge Amado (1912), Adonias Filho (1915), Josué Montello (1919), Clarice Lispector (1920), Breno Accioly (1921), Darcy Damasceno dos Santos (1922), Osmar Lins (1924), Ledo Ivo (1924), Geir Campos (1924), José Paulo Paes (1926) e, Hélio Pólvora (1928).

No início do século XX surge outro grande contista brasileiro, Lima Barreto, que, assim como Machado de Assis, publica seus textos em folhetins, tornando-se a figura mais frequente da imprensa do início daquele século. Seus contos retratam a vida suburbana carioca com tamanha honestidade que não fica difícil, mesmo depois de tanto tempo, visualizar a patética condição de vida da gente miúda dos bairros pobres do Rio de Janeiro daquela época. Critica, também, a apatia do intelectual brasileiro em relação a determinadas situações, posições e comportamentos, como a omissão de características nacionais em favor do estrangeirismo. Fica clara a apatia do autor em relação aos "grandes" e a simpatia pelos humildes. Todos os contos de Lima Barreto podem ser encontrados na coletânea *Histórias e Sonhos*, publicada em 1920.

As questões socioculturais da realidade retratadas por Lima Barreto também podem ser encontradas nos modernistas, mas isso já era esperado, dado que Lima Barreto se enquadra no período de transição para o Modernismo brasileiro, conhecido como Pré-Modernismo. Toda a sua rebeldia inicial ganha força maior após a Semana de Arte Moderna, realizada entre 11 e 18 de fevereiro de 1922, em São Paulo, celebrando os 100 anos da proclamação da independência do Brasil.

Se Lima Barreto é considerado precursor do conto moderno no Brasil, Mário de Andrade é responsável por sua consolidação, acrescentando-lhe inovações em nível de linguagem e de códigos literários. Os contos de Mário de Andrade caracterizam-se por uma linguagem coloquial, bem pessoal, focada no experimentalismo da forma empregada, da língua escrita, dos elementos gramaticais da oralidade, dando ao texto um caráter invencional e puramente inspirado no mundo exterior, assumindo, assim, a simplicidade e a espontaneidade do cotidiano das personagens. Não se pode, também, deixar de falar do interesse de Mário de Andrade pela literatura popular, pelos mitos, pelo folclore, pelas regiões esquecidas do Brasil. É com isto que o leitor/a se depara nas coletâneas *Primeiro Andar* (1926), *Belazarte* (1934) e *Contos Novos* (1947).

A partir da década de 40, dois grandes nomes surgiram na literatura brasileira: Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Embora o texto de estreia de Clarice seja um romance, ela é considerada uma grande contista: *Laços de Família* (1960), *A legião estrangeira* (1964), *Felicidade Clandestina* (1971), *A imitação da Rosa* (1973), *A Via Crucis do Corpo* (1974), *Onde Estivestes de Noite* (1974), *A bela e a fera* (1979). Os contos dessas coletâneas se caracterizam pela confluência entre a volúpia da palavra (a recriação do real na peripécia do discurso) e a mistura do interior da consciência, investigando o ser que atua na realidade aparente.

Guimarães Rosa, por sua vez, foi o grande criador de contos do século XX. O seu texto revitaliza todos os recursos da expressão, pois faz poesia escrevendo prosa, ao mesmo tempo em que reinventa a língua e inaugura a poética por causa de seu domínio do idioma e do extenso conhecimento dos brasileiros que moram no interior, os quais são praticamente esquecidos. Suas coletâneas de contos *Contos/Sagarana* (1937), *Com o Vaqueiro Mariano* (1947), *Primeiras Estórias* (1962), *Tutameia – Terceiras Estórias* (1967), *Estas Estórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970) abordam um intercâmbio entre a modernização e a marginalização de determinados setores sociais, regiões geográficas e seus costumes; por isso sua obra é conhecida como regionalista, devido à abordagem da temática relacionada ao *sertão*.

Nas últimas décadas, houve um crescimento na produção de contos no Brasil. Por ser um gênero curto, a facilidade de divulgação e a rapidez com que se expressa podem ser consideradas algumas das causas de seu crescimento.

A literatura pós-moderna, tal como Eagleton (2010) a defini e conforme fizemos constar no capítulo II, entendida como um pensamento contemporâneo que rejeita os valores universais, as totalidades e os sólidos fundamentos para a existência humana, tentou refletir sobre a situação do *homem* no mundo, em suas mais variadas posições e relações. É o que pode ser visto no

(...) modo violento de narrar, escolhido por Rubem Fonseca; a elaboração crítica da tragédia doméstica, em Dalton Trevisan; a exploração dos submundos, presentes em João Antônio; a configuração alegórica de um universo despoetizado nos textos de Victor Giudice e Moacyr Scliar; o inventário crítico da sociedade de consumo, em Roberto Drummond; a descrição do baixo mundo noturno feita por Ignácio de Loyola Brandão; a marginalização dos personagens de Edilberto Coutinho ou a documentação do mundo proletário filtrada na atmosfera dos bares de subúrbio pelos contos de Jefferson Ribeiro de Andrade; o patético drama da sobrevivência nas zonas rurais de periferia rompendo das páginas de Deonísio da Silva ou de Domingos Pellegrini Jr (MARIA, 2004, p. 73,74).

Essa narrativa caracteriza-se, na maior parte das vezes, pela crueza da linguagem, fragmentação do discurso, diversidade de pontos de vista em um mesmo texto, pelo livre exercício da linguagem, autonomia do texto e do discurso, pelo metaconto, entre outras características que são fruto da pintura abstrata moderna (MARIA, 2004). Para conseguir compreender o real significado da obra, o leitor desses textos não pode buscar “o que” revela a sequência dos acontecimentos, mas sim, o modo como o texto se realiza, olhando todas as direções, desde a visão de um todo até a das minúsculas partículas o que compõem. Assim, ao nos depararmos com uma obra pós-moderna ou contemporânea - neste caso, um conto -, podemos perceber características de

(...) descontinuidade; quebra de sequência previsível; utilização de todas as linguagens (inclusive diálogo entre o texto e a tipografia ou entre o texto e as ilustrações, alterando-se até mesmo a forma convencional do livro); incorporação, num mesmo texto, de fragmentos diversos, de vários autores, estilos e épocas, etc., realizando o que se chama “intertextualidade”; simultaneidade de cenas, imitando procedimentos do cinema moderno; introdução, na prosa, de técnicas da construção de poemas; inclusão, na composição do texto, de posicionamentos autocríticos, ou seja, textos que refletem e questionam seu próprio processo de construção (MARIA, 2004, p. 85, 86).

É nesse contexto fragmentado - em que são problematizados temas relacionados à situação do homem no mundo e as narrativas são caracterizadas por

um herói problemático, nos termos de Lukács (2000) - que se encontra a produção artística de Luci Collin. De modo especial, o modo como representa/constrói suas personagens aponta para ansiedades, questionamentos, concessões, submissões e subversões que afetam o modo de vida contemporâneo.

Luci Collin deu voz às personagens protagonistas, fazendo com que elas relesem o interior fragmentário de suas mentes, representando imagens delas mesmas e como o mundo as cerceia. É neste sentido que são analisadas as escolhas da escritora, para se perceber em que medida, no contexto do século XXI, essas escolhas endossam, reduplicam, questionam e/ou ironizam os tradicionais papéis e as tradicionais relações de gênero cristalizadas no âmbito do patriarcalismo.

Essas personagens cumprem trajetórias que se cruzam entre si, representando um mundo que vai além das construções sociais, centrando também no interior humano, projetando suas vidas, seus objetivos, seus conflitos, suas utopias e suas dificuldades. Ao ser questionada sobre o processo de construção de suas personagens, como são feitas as escolhas relacionadas ao modo como elas vêem, sentem e pensam o mundo em sua volta, Luci Collin (2012) declara que só escreve quando uma personagem se impõe em sua mente. Algumas vezes elas aparecem em momentos impróprios, quando corta o seu sono e diz: “Olha eu aqui – eu penso isto e aquilo, eu faço isto e aquilo e meu rosto é ou será assim.” É a partir destas “vozes”, muito autônomas que aparecem, que a escritora passa a compor o seu texto. As suas personagens, às vezes, trazem desconforto a própria autora, pois mexe ou escava emoções íntimas demais, ou exigirem que ela se embrenhe por caminhos desconhecidos.

O que nos interessa de fato na narrativa de Collin é o modo como o/a narrador/a nos faz conhecer seus problemas, suas angústias, suas alegrias, pois, cada um/a tem um modo de falar, um determinado ponto de vista, trazendo para a obra uma diversidade de discursos sociais e culturais do mundo contemporâneo.

Como esta pesquisa objetiva investigar uma relação entre texto e ideologia, de modo mais específico, perscrutar a ideologia que subjaz ao modo de a escritora representar a mulher, é necessário nos pautarmos em instrumentos eficazes e seguros para realizar esta investigação. De acordo com Hamon (1984), definir a ideologia dentro de um texto é complexo, pois normalmente alguns pontos são mais focalizados que outros, como o caso de levar em consideração mais a

contextualização que a construção textual. Para isso, é necessário balancear as análises, focando tanto o contexto histórico, político, social; como o textual - as frases, a enunciação, as estruturas globais: narrativas, descritivas, argumentativas; e as locais: lexicais, tropos, etc.. É tendo essa relação entre texto e contexto que as análises que seguem foram empreendidas.

Os dados obtidos no capítulo anterior leva-nos a nos debruçar sobre alguns contos que põem em evidência questões afetas às relações amorosas das personagens, vividas na juventude e/ou na idade madura. Dentre tantos, foram escolhidos doze contos que problematizavam estas características para constituir o *corpus* deste capítulo: "O Princípio Feminino e o Herói"; "O inominável Sermos Nós" (da coletânea *Lição Invisível*); "Alquime"; "Eis"; "Tavolagem" (da coletânea *Precioso Impreciso*); "Virtudes do alerião"; "As frases de renda"; "Essência" (da coletânea *Inescritos*); "Modernas estratégias de expressividade contemporânea: três observações tecnocientíficas"; "Memória do ontem que não sei"; "Navífrago" (da coletânea *Vozes num divertimento*); "Caso pensado" (da coletânea *Acasos Pensados*). Em termos didáticos e para melhor sistematização da análise, dividimos os contos em duas categorias: 1) representação de personagens femininas objetificadas; 2) representação de personagens femininas subjetificadas<sup>16</sup>.

### 3.2. A REPRESENTAÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS OBJETIFICADAS

Os contos "O princípio feminino e o herói" (*Lição Invisível*), "Alquime" (*Precioso Impreciso*), "As frases de renda", "Virtudes do alerião" (*Inescritos*) e "Memória do ontem que não sei" (*Vozes num divertimento*) exibem personagens femininas que, de algum modo, podem ser caracterizadas como protótipos de mulheres desenhadas segundo o silenciamento e/ou a objetificação que a ideologia patriarcal conferiu e atribuiu ao sexo feminino.

O primeiro conto a ser analisado é "O princípio feminino e o herói"<sup>17</sup>, sendo a história contada por um/a narrador/a heterodiegético/a. O conto trata da história do casal Rhea e Nass, cujo início se dá com ela em casa, à espera do companheiro.

<sup>16</sup> O termo subjetificadas vem de outro termo, "sujeito" ou "agente", utilizados na teoria feminista, como forma de remeter à mulher que assume sua posição na sociedade e revida as atitudes e os pressupostos do patriarcalismo (BONNICI, 2007).

<sup>17</sup> Conto integrante da coletânea *Lição Invisível* (1997).



Quando ele chega, evidencia-se o conflito da relação, instaurado pelo fato de ele não mais desempenhar o papel de homem viril na relação, porém ela também é questionada, por não preparar a refeição com absoluta atenção e cuidado. Troca de palavras, toques e olhares frios ocorrem entre ambos, até que Rhea assume que dormiu com outro homem, o Labo, e que foi maravilhoso. Em seguida, Nass também confessa que teve outra mulher, Stella. Só então Rhea se dá conta da masculinidade do marido e acaba se submetendo às suas ordens.

A história se divide em três sequências: o desequilíbrio do casal, devido à falta de marcação das posições tradicionais de cada de um; a revelação da traição de ambos; e, por fim, a conciliação do casal, com a mulher assumindo seu papel de submissão e o homem assumindo o controle da relação - portanto, o papel de dominação.

O conflito inicial é velado, pois, ao mesmo tempo em que ambos demonstram que se desejam e se amam, suas expressões, atitudes, dizeres ou pensamentos apontam para a instabilidade da relação, como se pode verificar no fragmento a seguir:

Aquela mesma hora como muitas vezes. Rhea fixa o relógio grande imenso olha, olha e tem uma pena de si. diz Não pode ser. Canta para se distrair apenas uma frase, não seja hipócrita, pára. Alguém chegando? Seria Nass? Entra; o mesmo invulnerável firme Nass, por certo trazendo as melhores sentenças, métodos talvez. Rhea quer agarrá-lo quer dizer Meu. Olha para o teto diz Oi, tudo bem? Nem mesmo o encara. Ele pensa Como amo esta mulher, embora não pudesse ver seu rosto muitas vezes, como a amava. (COLLIN, 1997, p. 14)

O fragmento, que flagra Rhea à espera do marido, sugere uma relação conflituosa, marcada por projeções de demonstrações de afeto que não se realizam e, ao mesmo tempo, pela angústia de um não reconhecer no outro o/a o parceiro/a ideal, capaz de lhes preencher as lacunas da idealização de perfis masculinos/femininos a serem desempenhados por cada um deles.

A pressa para relatar os fatos juntamente com o pensamento e sentimento das personagens faz com que todos os processos estruturais do texto desapareçam, permitindo, assim, que o/a leitor/a tenha uma percepção total, mais rápida e ampla dos fatos narrados. É como se o/a leitor/a estivesse dentro da narrativa, tendo as mesmas informações e argúcias do/a narrador/a, podendo ele/a mesmo/a interpretar e sentir a situação vivenciada pelo casal.

Ao vê-lo, Rhea deseja demonstrar os seus sentimentos, agarrando-o e dizendo que lhe pertence, mas não o faz, nem o encara. O posicionamento do marido é o mesmo. O fato de ela desejar demonstrar os seus sentimentos a ele e de ele também desejar demonstrar a ela os seus, sem que ninguém seja capaz de fazê-lo, indica a instabilidade da relação, a qual talvez pudesse ser superada por meio da demonstração dos sentimentos e expectativas de cada um, transpondo as barreiras que se interpõem entre os dois para, enfim, entrarem, em sintonia.

A instabilidade do casal também é construída pela estrutura textual, por meio da falta de pontuação que confere à narrativa. Luci Collin, nesse sentido, vai costurando os indícios de conflitos emocionais com marcas textuais de desestruturação da relação. No conjunto, têm-se a representação estética de uma relação conflituosa.

A cena da refeição em que Nass afirma haver “veneno na fatia” (COLLIN, 1997, p. 14), quando a protagonista acreditava estar mais confortável ao lado do marido, dá a medida da circularidade que caracteriza o eterno conflito do casal. As tentativas desesperadas dela de se desculpar, em certo sentido, remetem ao desconforto da cena inicial, em que se angustia com a chegada iminente do marido: “Deve ter sido a empregada tola que havia um dia esteve aqui. Não fui eu, compreenda. Não tenho culpa (a voz precipitava)” (COLLIN, 1997, p. 14).

A postura dela nessa cena aponta para o medo que lhe marca a trajetória, relacionado a possíveis falhas suas quanto aos papéis que, como mulher, deveria desempenhar. No fragmento abaixo, o narrador onisciente flagra-lhe o turbilhão de pensamentos contraditórios, emoções e projeções que, indubitavelmente, denotam a insatisfação da mulher na relação com o marido, sugerindo uma possibilidade de reação sua:

Rhea está chocada pensa Que bom confio neste homem ele é um pássaro e eu posso acariciá-lo destruí-lo porque merece mas não vou. Ele há de implorar por favor me bata; ela seria incapaz de fazer aquilo uma indecência, com seu pobre amante de frases feitas é verdade, mas delicadas, quase havia dito seu filho porque ele é pequeno e frágil, um bonequinho de cristal ali na sua frente. Por que sente vontade de lhe extinguir as asas? O que é este desejo que carrega, pesa (não compreende) – punir, completar ao mesmo tempo? É ele quem lhe tira o sono? (COLLIN, 1997, p. 14, 15).

Esse momento da narrativa pode ser caracterizado por ser um desabafo, pois o narrador mistura novamente ações com sentimentos, pensamentos e desejos para construir o desespero feminino perante àquela situação. O desabafo é apresentado pelo narrador conforme o fluxo da consciência da personagem, intercalando orações subordinadas com coordenadas, sem a presença de pontuação e ordenação. O texto sinaliza ou significa em sua aparente antidiscursividade a desordem emocional ou o conflito vivenciado pelas personagens. Trata-se de um texto, portanto, que deixa de se envolver apenas com o conteúdo semântico, com um índice de significado, pois vale-se também da forma textual que é apresentada. O desejo de reação, a dúvida da realização, a escolha de palavras e ideias contraditórias - "acariciá-lo" x "destruí-lo", "implorar que me bata" x "incapaz de fazer", "pobre amante de frases feitas" x "delicadas", "punir" x "completar" - constrói novamente um caráter de desequilíbrio emocional da personagem, conseqüentemente, de sua relação conjugal. Essas características e peculiaridades da autora demonstram o modo de representação do ser representado, isto é, este personagem, a partir de seu modo de falar, agir, sentir e agir na narrativa, demonstram e delimitam este sujeito fragmentado contemporâneo. O que se verifica nesse desabafo é o desejo de Rhea de destruir o homem, porque ele é frágil, "um bonequinho de cristal" que, pela sua pequenez, pode ser comparado a um filho; e isso, certamente, não convém a um marido.

Como assinala Pierre Bourdieu (2005), nas sociedades patriarcais, espera-se que o homem traga consigo marcas de virilidade, de poder, e que a mulher pratique a submissão. Nesse conto de Luci Collin, parece que os papéis desempenhados por cada um dos sexos, de acordo com a tradição patriarcal, estão invertidos, já que o homem é caracterizado pela fragilidade, pequenez, falta de defesas, enquanto a mulher é posta como alguém que tem o poder de decidir se irá destruí-lo ou não.

Por outro lado, a protagonista é construída de modo a oscilar entre o medo do que a presença do marido poderia lhe trazer em termos de frustração quanto às suas expectativas e o desejo de se oferecer a ele como um objeto a seu serviço: é para o homem que a mulher se arruma, enfeita-se e tem sua principal utilidade, pois ela está ali "para sempre servi-lo". É como se as ideologias patriarcais fossem o que regesse ou devesse reger o relacionamento desse casal, já que o homem é incumbido da função de dominar, enquanto à mulher resta ser dominada. Nesse sentido, é exemplar a cena em que pensa estar morta, por viver em um mundo

escuro, sem ações nem perspectivas, enquanto ele gerenciava as contas do casal; mas ao perceber que respirava, dá-se conta de que estava sendo apenas ela mesma, ou seja, uma *mulher*; portanto, tudo estaria justificado.

Não obstante, na segunda parte do conto, há uma reviravolta nesse estado comportamental: Rhea reage, revelando sua traição, fazendo que todo o seu descontentamento, seus medos, dualismos e questionamentos sejam postos em pauta pelo casal. Também ele, ao revelar a sua, demonstra a sua masculinidade, o seu poder de ação e reação.

Paradoxalmente, a traição de Rhea não a constringe, tampouco se torna razão de culpa ou pecado; o fato de ter traído o marido lhe traz contentamento, dando a este a medida do que de fato a realiza:

Aquele homem gigante que me fez sentir as coisas mais maravilhosas você não imagina eu também não. (...) Ele me batia; não como você mas como uma mulher deseja precisa ele me beijava de verdade. (...) como ele me abria voraz a blusa eu vibrava, a velocidade acelerada dos pulsos éramos mais ou menos assim nós dois embora não saiba contar como era. Por isso, Nass, nem hoje nem ontem pude suportá-lo francamente este corpo pálido você se parece de cera depois dele. Este hálito doce não encanta, acaso não sabe que as mulheres gostam de homens rudes, agressivos, selvagens. (COLLIN, 1997, p. 16, 17).

O que a realiza é o perfil do homem tradicional, edificado no imaginário do patriarcalismo: aquele cuja força física e moral impõe, submete, objetifica, explora, abusa e possui.

Ao descrever o amante da protagonista, o narrador utiliza palavras mais suaves, que remetem a um tom mais delicado, sutil, desejado, seguido por uma recorrência maior de orações coordenadas, já que estas informam e acrescentam mais dados a respeito deste amante, bem como uma predominância de adjetivos que melhor a qualificam. O tom sutil perde sua expressividade quando o/a narrador/a discursa novamente sobre o atual parceiro da protagonista, trazendo, assim, palavras carregadas de insulto, como "suportá-lo", "francamente", "corpo pálido"; remetendo a este desequilíbrio/descontentamento que marca a relação do casal.

É a partir da ação de Rhea de pôr em evidência a imagem masculina que considera positiva que Nass também reage, confessando-lhe que também a traíra, numa cena marcada por fortes revelações:

Stella tinha a pele mais deliciosa que jamais provara, Nass um gurila um sacerdote talvez. (...) Stella era deliciosa. Ele lembrando dos lábios daquela mulher acha que está outra vez beijando, este agora umas memórias esgarçadas; (...) – Stella era uma grande mulher (...) e jamais havia conhecido as cores o gosto e a luz (COLLIN, 1997, p. 17).

O conto deixa explícito o modelo feminino e masculino tomados por cada um dos sexos, em um contexto tradicional, emoldurado por ideologias calcadas no modelo patriarcal. Conforme assegura Bourdieu (2005), do homem se esperavam a virilidade, a rudeza, a agressividade, a dominação, o modo selvagem, enquanto da mulher se exigia a delicadeza, a sensualidade, ser dominada, possuída e rebaixada. O mesmo pensamento patriarcalista ocorre no conto, quando a mulher descreve seu amante de forma ideal, cujos atributos são circunscritos nas expressões: "homem gigante", "me batia", "abria voraz a blusa", homens "rudes", "agressivos", "selvagens"; quanto a Nass, qualifica sua amante como: "deliciosa", "grande mulher", bons "lábios". O desequilíbrio do relacionamento entre o casal decorre do não cumprimento dos papéis preestabelecidos para o homem e para a mulher. Por mais que haja amor, o não desempenho desses papéis causa desconforto e instabilidade na relação.

Por fim, a terceira parte do conto é marcada pela reação de Rhea e Nass às confissões cada, direcionando para o desfecho do conto. “Como se tivesse recebido uma bofetada violenta Rhea disse Sim, meu senhor (...) Desejava a dissolução e agora não mais; sinto-me bem neste lugar” (COLLIN, 1997, p. 18). Assim, por ser Rhea transparente, cristalina, diferente daquela mulher apresentada no início do conto, Nass volta a ser um “centauro, um anjo diabo veja só seus olhos como mudaram infinito” (COLLIN, 1997, p. 18). Agora ela poderia gritar forte o nome de Nass, para retratar a sua própria força e firmeza. A ordem entendida como natural das coisas, em que o homem é o dominador e a mulher a dominada, encontra-se em seu devido lugar. Por causa dessa entendida “naturalidade”, o relógio “movera-se de sua posição mais primitiva – o tempo arrojado, esta hora outra como por certo nunca antes” (COLLIN, 1997, p. 18). Ao voltar a “naturalidade” à vida do casal, tudo retorna ao normal, o relógio se move, a posição masculina de poder é desempenhada, a posição feminina de submissão é retomada, fazendo que o relacionamento amoroso readquira equilíbrio. Com isso, Rhea pode fechar os seus olhos, já que o homem

volta a ocupar o seu lugar de poder e ela “não precisa mais ver” (COLLIN, 1997, p. 18).

Durante todo o conto, a perspectiva que prevalece é a feminina, mesmo que tenhamos uma narrativa heterodiegético/a. Se o conto remete à crise do patriarcalismo, a predominância à focalização feminina é também uma prova de que realmente algo se encontra incorreto neste relacionamento conjugal. Fato que vem a ser reorganizado na terceira e última parte do conto. Ao adquirirem o equilíbrio desejado, é possível observar maior equilíbrio estrutural e linguístico no texto - não que este se compare à narrativa tradicional literária, já que esta ousadia com as palavras é característica da prosa de Luci Collin -; um distanciamento da perspectiva feminina, ao se focar novamente na descrição da ação das personagens, como comprovação de sua mudança comportamental; bem como um equilíbrio, ou até mesmo uma maior focalização na perspectiva masculina. Ou seja, tudo volta ao normal, ao modelo tradicional patriarcalista.

Nesse conto, Luci Collin problematiza de forma irônica a ideologia patriarcal que rege os padrões sociais. Ao representar a mulher, em um contexto chamado por teóricos como Touraine (2007) de pós-feminista, como atada às ancestrais práticas patriarcais em que a mulher é um sujeito submisso ao homem, a escritora não parece, certamente, estar endossando ideologia. Antes, parece estar trazendo para a arena das discussões a temática do "eterno feminino" ou o "princípio feminino" referido no título do conto, uma das principais pedras no caminho do pensamento feminista. Enquanto persistir a ideia do essencialismo feminino, persistirá, também, a ideia de herói. Daí para o patriarca dominador é um passo. É preciso que o homem seja másculo para que a mulher possa desempenhar o seu papel de delicada, frágil e sensual. Daí o sentido do título do conto, “O Princípio Feminino e o Herói”, que pode ser entendido como o homem, em sua posição de herói, ensinando o papel a ser desempenhado pela mulher em sua totalidade.

Outro conto que faz parte desse de narrativas que põem em cena mulheres objetificadas é "Alquime"<sup>18</sup>, apresentando-nos a história por um/a narrador/a heterodiegético/a. Por mais que saibamos que existem outras pessoas no círculo familiar e de amizade da personagem principal, só nos é relatado e dado o conhecimento dos sentimentos e pensamentos da protagonista.

---

<sup>18</sup> Conto integrante da coletânea Precioso Impreciso (2001).

A epígrafe que atende o texto, "... o fim justifica a dignidade precária (N. Piñon)", num certo sentido, e às avessas, oferece uma possível chave de leitura dele. Trata-se de uma visão sofisticada da máxima maquiavélica, "os fins justificam os meios", ou seja, tenta perceber/ trazer a tona, as hipocrisias da comédia social.. Neste caso, a comédia/ironia social pode ser o sistema patriarcal que criou um estereótipo feminino ainda vigente na sociedade brasileira, sendo desejado e cobiçado por mulheres da sociedade contemporânea. Além da incongruência temporal de ideologias, a ironia fundamental se dá na pessoa que traz a autoria da epígrafe, Nélide Piñon. A autora é uma escritora brasileira de renome pois foi a primeira mulher a se tornar presidente da Academia Brasileira de Letras. Ao trazer a tona, as hipocrisias da comédia social, sendo esta a dominação masculina, a ironia se intensifica, já que a pessoa a quem fala é um nome importante em um contexto feminista contemporâneo.

O conto retrata a história de uma mulher que fingia ser feliz, tendo em vista ter família, casa, jardim, bens, enfim. O texto inicia com o verbo no pretérito imperfeito "Mentia", demonstrando que essa situação acontecia frequentemente, em um período indeterminado. Trata-se de práticas mentirosas que apontam para certo desejo de construir um universo contrastante em relação ao tédio de seu cotidiano, feito "da tristeza única do osso". (COLLIN, 2001, p. 15). A personagem, talvez por comodidade, parece desejar representar a identidade feminina tradicional - destino, segundo ela, interminável. O tempo, neste sentido, seria seu invisível inimigo; sua história seria banal, já que não passaria do acúmulo de coisas descartáveis. Os fragmentos a seguir, embora longos, prestam-se a esclarecer as consequências de sua escolha:

Mentia. (...) aquele aglomerado de frases bonitas que ela despejava ao telefone com as amigas. (...) Mentia com certeza quando aquele homem se aproximava noite após noite aquele cheiro desconhecido ano após ano falsificando gemidos, amarrotando lençóis como uma sofreguidão de braços e pernas que na verdade doíam de tanto estarem estáticos (...) Mentia quando aquele sorriso dulcíssimo, azedo por dentro: cansaço de eternos discursos cheios de adjetivos. Subordinação de frases (COLLIN, 2001, p. 15).

Assim, o resumo da vida, aprisionada em fotos de filhos na praia, bolos de aniversário, e a grama que precisa ser novamente cortada e a grama que morre com uma geada mais forte e a grama que brota. E as ervas daninhas roubando a beleza do verde, sabotando,

suprimindo lentamente, escoando a força, o sentido de uma completude macia e equilibrada. Os dias (COLLIN, 2001, p. 16).

Era assim a solidez dos definitivos; a emergência das rugas ao redor da boca, o gosto das frases engolidas, a palidez dos olhares vertendo sentenças óbvias e sutis como a poeira que se acumula por sobre os móveis antigos, infringindo o perfeito macio do veludo importado, a sobriedade da prataria parte de uma herança. Por isso mentia. Nas fotos, na hora do brinde, nos abraços, na mais sonora risada, mentia. (COLLIN, 2001, p. 16)

No primeiro excerto, a perpetuação comportamental da personagem não pode ser percebida apenas com o verbo no pretérito imperfeito, mas também com a figura de linguagem sintática anafórica<sup>19</sup>. A repetição do verbo "mentia", seguido de orações subordinadas ao verbo principal, constroem um tom de repetição e permanência dos mesmos atos durante uma sucessão de anos. Fato parecido ocorre no segundo e terceiro excerto, quando, sucessivamente, as orações principais "o resumo da vida, aprisionada em (...)" e "Era assim (...)" permeiam toda a descrição transcrita, seguida por várias orações subordinadas e coordenadas. Essa aglomeração de fatos a serem descritos e relatados pelo narrador remete a perpetuação das ações da protagonista.

Esses fragmentos também remetem à estagnação das mulheres, cuja trajetória é assentada na identidade feminina idealizada pelo pensamento patriarcal. Parece que a personagem, ao não vislumbrar outra possibilidade de existência, ou não se arriscar por caminhos desconhecidos e incertos, conforma-se com a sua condição, com o que lhe é visível e evidente.

O final do conto parece apontar para a questão aparência x essência, em que a personagem, ao não realizar-se por meio a realidade desinteressante que a circunda, opta por construir um universo fictício, capaz de conferir algum alento e/ou sentido aos seus dias "feitos de palha e inobservâncias, feitos de tristeza única do osso". Daí a encenação da felicidade. A sua submissão é à fantasia, e não apenas às relações de poder entre os gêneros.

Embora a identidade não seja algo determinado, pois está em constante transformação, para a mulher, não representar o que a "norma" delimita é o mesmo que ser deixado de fora, de ser considerado abominável, desprezível, rejeitável, excluído e antinatural, como aponta Silva (2000). No entanto, a questão que envolve

---

<sup>19</sup> Anáfora é a figura sintática que consiste na repetição da mesma palavra ou construção no início de várias orações, períodos ou versos (GUIMARÃES; LESSA, 1988).



a personagem não se refere diretamente a infringir ou não normas estabelecidas para seu sexo, mas a infringir, talvez, valores mais autênticos, nem sempre, desejáveis, quem sabe algo como a rotina doméstica, conjugal e maternal, que ela “doura” para se assemelhar à “fechadura dourada da casa”.

Pode-se inferir que o título "Alquime" - palavra inglesa que significa uma liga metálica que imita o ouro, ou seja, o ouro de tolo - remete à mentira, como falsificação de uma vida idealizada segundo os moldes burgueses. Trata-se, portanto, da definição da personagem principal feminina que age, na aparência, como se tivesse uma vida perfeita, abastada, completa, enquanto na realidade tudo é falsificação, mentira.

Nesse sentido é que a epígrafe que antecede o texto pode ser lida como uma chave de leitura às avessas: afinal o fim só na aparência justifica a dignidade precária. Afinal, o gesto de ver a aparência em detrimento da essência não é capaz de justificar a precariedade daquela existência. Mas, parece, sim, intensificar a ironia a esse estado de coisas que o texto edifica.

O conto "As frases de renda"<sup>20</sup> aborda temas relacionados às práticas sexuais, em que a figura masculina assume uma postura de dominação. A narrativa nos é exposta por duas narradoras: uma autodiegética e outra heterodiegética. A passagem da primeira pessoa - situação privada, única - para a terceira pessoa pode ser entendida como uma transformação de uma situação privada para a coletiva, pública, universal, fazendo com que cada situação feminina vivenciada particularmente seja a mesma vivenciada por grande parte das mulheres do mundo todo.

O conto problematiza uma relação sexual entre um homem e uma mulher, em que o homem, segundo a visão patriarcal, é o dominador, quem detém o poder, em contraposição à mulher - submissa, sem vontade própria e objeto de desejo masculino.

A trama se inicia com a protagonista problematizando o relacionamento afetivo-amoroso com o parceiro, levando em consideração uma amarga consciência da distância que o separa de seu universo feminino. “Querida, queria lhe entregar segredos, frases feitas, mas ele tinha pressa, queria a maciez das coxas e nem sutilmente; queria era sua própria vitória sobre aquele complexo menor que era eu”.

---

<sup>20</sup> Conto integrante da coletânea *Inescritos* (2004).

(COLLIN, 2004, p. 87). As tais "frases de renda" podem ser consideradas metáforas de algumas delicadezas do desejo da mulher, como o de ser conhecida totalmente pelo seu parceiro, levando em consideração suas emoções e seus desejos íntimos. Tal conhecimento é mais relacionado ao interior que ao corpo, por isso o ato sexual entre ambos é descrito como algo incompreendido, dando à mulher a impressão de lhe terem "assaltado" o corpo.

A linguagem utilizada pelo autor/a ao construir este conto é um pouco diferente da apresentada nos contos até então analisados. As frases são bem elaboradas, com a presença bem aplicada da pontuação, remetendo o/a leitor/a a pensar em uma determinada ordem ou equilíbrio da personagem. Se levarmos em consideração que a mulher descrita no conto, protagonista da história, afirma que "não há lembranças precisas" do ato de dominação masculina, já que esta se realiza há muitos anos, parece que a narradora remete a um determinado conformismo, submissão e aceitação da situação à qual se encontra. Assim, a delicadeza de seu corpo e sentimentalismo, juntamente com a sua conformidade para com a situação, também podem ser visíveis e comprovadas na construção linguística escolhida pela escritora.

Conforme o ato é descrito, peculiaridades tanto masculinas quanto femininas são descritas. O homem se caracteriza pela virilidade, força e domínio, da mesma forma que o ato sexual vivenciado por ele é descrito de forma animal, já que os animais se relacionam por instinto:

Ele um sábio e ele um leão faminto tomava as partes inocentes do corpo da fêmea. (...) o corpo, aquele grande corpo de homem, gigante, maior, imenso, sobre o seu. (...) ele as carícias precipitadas, nos olhos uma fome como nunca vira. (...) Eram as mão apressadas que procuravam no escuro o prazer imediato e negavam o cuidado. (...) O homem quase chora. É como um animal. (...) Ele procede discurso sem voz ele tomba ao seu lado e agora dorme com uma cara de pássaro leão satisfeito (COLLIN, 2004, p. 87 e 88).

A animalização masculina é utilizada pelo narrador para remeter ao modo como o homem resolve sua sexualidade, reafirmando sua a falta de sentimento na prática do sexo. É como se durante este relacionamento corporal o homem/macho estivesse, como todos os outros animais, demarcando o seu território, lugar de poder/dominação.

Diferentemente do homem, é descrita a mulher em termos de emoção, de inocência, de delicadeza, de sensibilidade, o avesso, portanto do apelo carnal masculino:

Pretensamente menina, desde que o vira era a mulher mais antiga, a mais hábil a que então desejava carícias inexpiáveis e ele um sábio e ele um leão faminto tomava as partes inocentes do corpo da fêmea e as transformava em chamas irreversíveis em espirais impagáveis. (...) Infilosófico. Árido. Irrecusável. (...) ela quebradiça, delicada, única (COLLIN, 2004, p. 87 e 88).

Assim, acaba por se configurar como o alimento masculino, objeto que sacia os seus desejos. Sua fragilidade é intensificada, principalmente, para demonstrar e reafirmar a força masculina.

É no ato sexual, marcado pela dominação masculina, que as frases de renda (objeto de desejo feminino) se despedaçam, por serem impróprias, por ficarem esquecidas e envelhecidas, tão contrárias são os interesses do homem. Daí a mulher afirmar que após o ato não haver lembranças, como se nada houvesse para ser lembrado, exceto a fúria de seu "corpo aquele grande corpo de homem, gigante, maior, imenso, sobre o seu. Infilosófico. Árido. Irrecusável." (COLLIN, 2004, p. 87). Sendo assim, ou seja, referindo-se ao homem com adjetivos de cunho semântico negativo e, outras vezes, positivo, a narradora protagonista parece dividida entre repelir e desejar a situação que se lhe impõe. Se ele é "infilosófico" no sentido de ignorar "frases de renda", é também "irrecusável", ou seja, ela não pode prescindir dele. E, talvez, da sua fúria.

O ato acontece em escuro abafado, em um sótão esquecido, como marca de desinteresse de compreensão, de permanência no anonimato. "É aquela hora mal vestida, onde a ausência total de ponteiros sacramentará a união entre força e fraqueza, fome e comida, mínimo e imenso" (COLLIN, 2004, p. 88). É nesse momento escuro, de falta de discernimento, que o "assalto ao corpo feminino" acontece. É em um período de escuridão que se fazem presentes as oposições homólogas do período patriarcal apontadas por Bourdieu (2005), onde o homem sempre está em posição de vantagem "força", "fome" e "imenso", em contraponto da mulher, em desvantagem "fraqueza", "comida" e "mínimo".

Bhabha (1998), conforme discutimos no II capítulo, problematiza a falta de forças para uma subversão feminina perante as mazelas patriarcais. Ao final do

conto a mulher aprende, desde que tenha reconhecido, não ter forças para se fazer ouvir e compreender. É como se rendesse ao processo de dominação.

Ela aprende. Afasta a cabeça que lhe pesa sobre o ombro. Empurra. Analisa o contorno. Ri de si debilmente e então se abre profundo sorriso de égua sem cerimônia, ré que em si configura o absolvível. O intenso branco toma conta dos sentidos e já não se formula roteiros sustentáveis. O homem assaltara o seu corpo é o que ela pensa. Nem pensasse: ele apenas tomando o que com certeza sempre fosse tão somente seu (COLLIN, 2004, p. 88).

A representação da imagem humana de menina/mulher, presente no início do conto, passa a ser, no final, animalizada na figura de uma égua. É como se, a partir do momento em que a mulher se rende aos padrões masculinos de desejo, sua imagem passasse a espelhar a masculina. Uma espécie de aceitação e/ou resignação que, todavia, é matizada de certas nuances de prazer. As "frases de renda" são confrontadas com a praticidade do desejo masculino, mas, ao final, absorvidas. Prevalece o desejo.

Outro conto em que é expressa a dominação masculina - neste caso, focada na perspectiva também masculina -, é "Virtudes do alerção"<sup>21</sup>. A trama é narrada por um/a narrador/a heterodiegético/a. Alérion protagoniza um homem que acredita ter trancado uma mulher no armário. O drama da personagem gira em torno da dúvida acerca da possibilidade de haver alguém dentro do armário, e não de quem esteja lá, como e por que esse alguém está lá.

O sarcasmo e a ironia estão presentes em todo o conto, ao apresentar a normalidade e frieza masculina que são apresentadas inicialmente pelo narrador ao iniciar a narrativa relatando que Alérion está "na frente daquela revista de aventura" tentando se distrair. É como se trancar Isaura dentro do armário fosse mais uma de suas "situações inusitadas", quiçá, dessa vez, "intensa demais". Esse comportamento traz uma inferência de "normalidade" a determinados comportamentos masculinos perante a figura feminina:

A princípio gritara Alérion, Alérion; depois a voz da mulher foi se tornando cada vez mais fraca. Agora sentia até uma certa pena dela pois talvez estivesse amarrotada, respirando mal por tantas horas, imagina – é, não deve ser muito fácil... Pena nada! Afinal Isaura costumava fazer um barulho insuportável quando sorvia uma porção,

<sup>21</sup> Conto integrante da coletânea *Inescritos* (2004).

por menor que fosse, de líquido; isto sempre perturbava Alérion pois como é que poderia apresentar uma mulher como aquela à sua família, aos tios importantes se acaso os tivesse? (COLLIN, 2004, p. 71).

Parece que a demonstração de piedade pela situação da mulher se mostra de forma irônica. De acordo com Guimarães e Lessa (1988, p. 50), "ironia é a figura de pensamento que consiste em sugerir, pelo contexto, pela entonação, pela contradição de termos, o contrário do que as palavras ou orações parecem exprimir". Nesse sentido, a expressão "que pena" em referência ao fato de a mulher estar trancada no armário, por se tornar cada vez mais fraca, por estar amarrotada e respirando mal, demarca seu tom de poder sobre ela, que não se encontra em posição de revide; mas a piedade é por um período limitado, já que Alérion se refere a uma situação insuportável que a companheira havia apresentado, dando assim uma justificativa pela ação cometida. O "trancá-la no armário", o mesmo que deixá-la escondida, no anonimato, é uma punição por algo mal desempenhado anteriormente, como se estivesse recebendo a devida recompensa.

A narrativa se desenvolve de modo que o protagonista vai construindo de forma negativa a imagem da mulher que possivelmente "trancara no armário", inicialmente pelo fato de ela fazer barulho quando sorve líquidos; depois, por suspeitar de traição, já que ela chama, para libertá-la, por vários nomes masculinos, seus possíveis amantes; e afinal, por ela não saber onde ele supostamente teria guardado as chaves que a trancaram no armário. "Por isso trancara Isaura no armário! Agora compreende!" (COLLIN, 2004, p. 73).

Ao tentar desvendar quem seria a mulher que sofrera severa punição, observa-se que todas as figuras femininas apontadas por ele são de mulheres de íntimo contato (irmã, amante, sobrinha); ou seja, ao exercer poder com perversidade, não foi levado em consideração o desconhecimento desses seres - ao contrário, a dominação se deu por pessoas com quem o narrador tinha extrema relação de intimidade. Segundo Climaco (2008) "os homens têm maior consciência da violência que exercem sobre as mulheres do que elas têm da que deles recebem". Nesse sentido, percebe-se que o homem tem plena consciência de suas atitudes com relação à mulher, enquanto ela ainda não enxerga plenamente a dominação que a cerceia.

Em um dos supostos diálogos do casal, a que o/a leitor/a não tem como saber se de fato ocorreu ou se são projeções das personagens, a personagem feminina

expressa o sentimento de exclusão por estar durante tanto tempo "trancada no armário":

- Parece que você já não existe. (...)
- Aqui é escuro, os dias se repetem, os pensamentos; pela primeira vez escutei meu próprio coração batendo durante horas; há um cheiro enjoativo de naftalina, há casacos velhos sendo comidos lentamente por insetos inclassificáveis e as minhas mãos estão amortecidas. Sabe, eu... (COLLIN, 2004, p. 73).

O período em que a mulher se encontra trancada no armário é como se realmente ela não existisse. Nesse sentido, o estar "trancada no armário" parece consistir em uma espécie de alegoria da exclusão feminina do mundo social, configurada a partir das práticas empreendidas na sociedade patriarcal. Podemos reconhecer, portanto, nesse excerto, a sensação de todas as mulheres marginalizadas e esquecidas na casa patriarcal.

A representação dessa figura feminina "esquecida no armário" por seu algoz parece, no contexto da narrativa, estar associada à dominação masculina e à submissão feminina típicas das convenções patriarcais. O silenciamento, a exclusão - a opressão feminina, enfim, metaforizada na ação de trancar a mulher no armário - apontam a postura crítica da escritora com relação à ideologia patriarcal, muitas vezes mascarada na sociedade contemporânea.

A escritora, por meio de construção da personagem Alérion, problematiza a visão masculina sobre o processo da dominação patriarcal:

Só novamente, Alérion pensa então não há ninguém no bendito armário. Não ouvira mais nenhum grito e olhe que a Isaura demorara séculos ali. Sente-se mais leve. Mas ao mesmo tempo algo o entristece; parece que perdeu alguma coisa. Está confuso. Com certeza absoluta ouvira uma voz, uma nítida voz que implorava "Alérion, Alérion, me tira daqui!!!" Por certo havia alguém ali trancado, mas quem? E se abrisse a porta só para dar uma espiadinha? E se depois de aberta constatasse: não há ninguém, nunca houve? Mas a voz... E se houvesse ninguém? (COLLIN, 2004, p. 73).

Ao final deste conto também é possível observar o fato de haver um narrador masculino, levando a problematizar uma situação do homem contemporâneo, que precisa "trancar" aquelas que de alguma maneira tiram o seu lugar, como uma forma precisa de defender um lugar masculino.

A ironia final se dá quando ele sai de casa, supostamente para comprar novas revistas, sem conferir se realmente há ou não alguém no armário, deixando-a

trancada, se assim estivesse, por tempo indeterminado. A expressão máxima de dominação é observada na naturalização da situação construída por Alérion: sua angústia estar em “quem” teria trancado no armário, e não no fato de ter trancado alguém no armário, já que isso lhe parece normal/natural. A situação por si já implica uma postura crítica por parte da escritora: o absurdo do comportamento do protagonista, completamente assentado no projeto machista e misógino que caracteriza o patriarcalismo, conduz a reflexão e o posicionamento do/a leitor/a ainda que seja por meio do riso ácido.

Ainda no âmbito dos contos que exibem personagens presas à visão patriarcal, também está "Memórias do ontem que não sei"<sup>22</sup>, em que atuam muitas personagens femininas com diferentes pensamentos e ações. A história é narrada por uma personagem autodiegética, concentrando a sua problemática na personagem Ângela, que no início da narrativa ainda é menina, mas já apresenta desvio do padrão preestabelecido de comportamento feminino para a época. Quando adolescente, Ângela se envolve com um homem mais velho, com quem tem um filho, mas o doa, de acordo com o desejo familiar de preservar-lhe a imagem. Após a gravidez, Ângela é enviada à cidade para morar com os tios, como tentativa de um recomeço de vida, e lá acaba se casando com um homem de situação econômica privilegiada e se tornando a mulher submissa que a sua família tanto lutara para que se tornasse.

A trajetória de Ângela é delineada de modo diferente em relação aos padrões preestabelecidos para as meninas e mulheres da sociedade da época, conforme demonstra o fragmento a seguir, em que o pai, por meio de um discurso machista/autoritário e calcado na ideologia patriarcal com a qual compactua e que ele defende, equaciona os papéis de cada um dos sexos em termos de mulher sedutora *versus* homem instintivo; desprestígio *versus* prestígio:

- Se meter com homem mais velho! Podia ser pai dela! E ainda por cima polícia! Na idade de brincar de boneca e fica dando bola pra marmanjo! Santa, não é. Logo vi, com esta coisa de chiclete o dia inteiro, e matinê pra cá e bailinho todo sábado! A gente cria eles dando de tudo e eles pagam bem assim! O sujeito não tem nada o que perder... vão falar é da menina, e com razão! (...) Essa menina sempre foi da pá virada!! (COLLIN, 2008, p.83)

---

<sup>22</sup> Conto integrante da coletânea *Vozes num divertimento* (2008).

Apesar de estar ambientada em um contexto mais favorável à mulher e responsável por incutir nela novas possibilidades, Ângela sempre tem outra visão sobre essa posição feminina. Quando pequena, era repreendida pelas freiras por seu comportamento inadequado: "pregava papel nas costas das outras meninas" (COLLIN, 2008, p. 79). Nas tardes compridas de sábado sempre ouvia: "Meu mundo caiu... Letras descrevendo coisas que jamais vivera" (COLLIN, 2008, p. 81). Esse comportamento fazia dela alguém a ser discriminado na sociedade, por ser vista como "anormal", ou seja, por não seguir as regras que o perfil patriarcal exigia da mulher.

Quando, ao completar quinze anos, foi morar com os tios, intensifica-se o aprendizado da protagonista acerca da feminilidade em termos tradicionais:

Tia Dinalva - até o nome parecia gordo. A alegria perpétua. Pressa em chegar à novena. Preocupação doentia com os pratos maravilhosos a serem preparados: "Marido a gente segura pelo estômago...". (Quer saber, tia? Ontem eu vi o tio Adalberto com uma loira lá na Estação. Melhor inventar receita nova...). (COLLIN, 2008, p. 80).

Tia Dinalva é o protótipo de esposa do início do século XX: pensa que para manter um casamento é necessário ser prendada e ótima dona de casa, que proporcione conforto e prazer ao marido, dar boa educação aos filhos e ser uma figura religiosa, fiel a Deus e ao marido. Bourdieu (2005) mostra um *script* feminino desenhado pela pena patriarcal, no qual se nota que as mulheres ficam situadas no lado úmido, no ponto baixo, no curvo e no contínuo (esquemas que estruturam a percepção dos órgãos sexuais). Quanto ao trabalho, desempenhavam atividades domésticas/privadas/escondidas, como cuidar das crianças e dos animais, lidar com a água (encher), as ervas, o leite, a madeira (trabalhos sujos). Com relação ao corpo, a cintura é símbolo de fechamento do corpo feminino, remetendo à virtuosidade e à castidade, como o são também os braços cruzados sobre o peito, as pernas unidas e as vestes amarradas. Essa preferência por castidade, por submissão, por atividades privadas, era compreendida por tia Dinalva e por toda a família de Ângela como o modelo a ser seguido pela mulher direita; no entanto, tia Dinalva é o oposto de Ângela, já que representa uma parte do grupo tradicionalmente patriarcal, ao contrário de Ângela, que representa o grupo de feministas despontado em meados do século XX.



É perceptível que todo o suposto desejo de mudança presente em Ângela é sufocado pelos discursos e ações de outras personagens no texto, como a tia Dinalva e tio Adalberto, seu pai machista, sua mãe submissa, as freiras da escola, entre outros que fazem parte de seu círculo familiar e de amizade. Ângela está cercada de forças maiores que se regem por padrões enraizados na tradição patriarcal. Por mais que busque mudança através de relacionamentos amorosos e da maternidade, sua força e determinação são sufocadas por princípios maiores. É praticamente impossível opor-se a tantas personagens que representam essa visão tradicionalista. Ela, sem condições de prover seu próprio sustento e sem forças e fundamentação para o seu comportamento incongruente na sociedade em questão, acaba se rendendo ao que esta lhe impõe, chegando, ao final do conto, a se casar com um "bom partido", homem representante da alta sociedade.

O modo de representação de Ângela parece calcado nas reflexões de Bourdieu (2005), quando este enfatiza que as mulheres, façam o que fizerem, estão condenadas a dar provas de sua malignidade e justificar a volta às proibições e ao preconceito que lhes atribui uma essência maléfica, obviamente trágica, de forma que a realidade social que produz a dominação muitas vezes confirma as representações por ela invocadas a seu favor, para se exercer e justificar.

No final do conto, Ângela se encontra desapontada, pois a força dos padrões e papéis de gênero, nos âmbitos social e doméstico, é mais forte que o seu desejo de liberdade. Nas características da personagem Ângela pode-se observar o primeiro grupo de feministas que desponta em meados do século XIX, o qual culmina numa grande transformação no mundo feminino no século XX. Com isso as mulheres conquistaram o direito de ter profissão, de escrever, de expressar a sua opinião e expor as mazelas patriarcalistas, bem como de construir sua própria identidade literária. A literatura de autoria feminina abrange a visão do que vem a ser mulher a partir do século XX, mostrando novas perspectivas sociais, devido ao aumento de seu círculo social e ao seu aparecimento em lugares até então masculinos. Ela passa do mesmo modo a se reconhecer na literatura, construindo, representando e legitimando sua própria identidade que, sendo múltipla, não é facilmente delineável. Não obstante, muitas mulheres anteriores a este período de conquistas também lutaram e foram sufocadas pelo pensamento patriarcal.

Quando, no último parágrafo do conto, expõe seus sentimentos e pensamentos interiores, Ângela promove um desnudamento da dominação

masculina no campo social e doméstico, devido ao seu sufocamento enquanto *mulher*, perante as escolhas no mundo:

Os pedaços de razão acabam sendo nulos. Não se pode reclamar inteligível a história de cada um. Morrerão enredos porque o tempo passa? Qual é mais valiosa, a minha ou a sua representação? O coração se precipita. Se conforma. Responder como der. Tomar a sopa em silêncio. Copiar o penteado da moda. Enxugar a louça quantas vezes. Passar o vestido para a festa. Cantar a melodia incompleta. Varrer o corredor de cimento. Responder a carta onde dói a ausência crônica de novidades. Regar os vasos da janela. Pagar a conta vencida. Escutar a chuva. Caminhar no sentido das setas. Lavar as mãos. Estar a salvo. Agradecer. Dedicatórias vagas nos livros. Fotografias do ginásio. As toalhas de banho tão longas – fingíamos ser uma grinalda. A imensa grinalda do real. As vontades que explodiram pelo corpo. As insígnias que tanto impressionam, os sorrisos que mentem. A pele a ser tocada a cada inverno. Os votos sagrados de outrora reclamam compreensão. Prazer incongruente de sobrevivência. Desde que hoje não é ontem. E nos soa melhor que amanhã. (COLLIN, 2008, p.87)

O fragmento sugere a continuidade das práticas sociais, o *script*, como se fosse esperado que a mulher fosse submissa, tanto como é esperado que se pague a conta vencida. As orações simples, com apenas um verbo, e o uso de substantivos e adjetivos no texto, remetem a criação de uma imagem convincente, idealizadora, desejada - criando uma imagem ideal de algo desejado (mesmo que este desejo seja o de outros personagens, não sendo, neste caso, da protagonista). A mulher deve desempenhar o seu papel, precisa perpetuar o seu estereótipo feminino para fazer parte da norma feminina, não sendo assim rebaixada ou discriminada por ser "anormal".

Esse conto, por meio da visão feminina da personagem Ângela, ilustra a luta da mulher para se ver livre dos padrões patriarcais que regiam a sociedade; padrões dos quais a mulher não conseguia se desvincular, por ser a minoria e por, muitas vezes, não ter como sobreviver fora deste círculo, como também para não ser caracterizada como "anormal", tendo, assim, que se calar perante muitas situações.

Toda a história está relacionada com o título "Memórias do ontem que não sei". A partir de sua lembrança, da trajetória de opressão da mulher com a qual ela não compactua, não concorda, o "não sei" é igual a "não aceito", "não conheço" e, paradoxalmente, sou obrigada a tomá-las como se fossem minhas - é que Ângela constrói e põe em pauta toda esta vivência feminina.

Dessa forma, é possível perceber que Luci Collin representa os conflitos femininos objetificados, em sua maioria, como consequência da falta de poder feminino para o revide. As protagonistas se portam de forma um pouco diferente: a personagem principal de "Alquime" se conforma com sua situação de dominação, mas por vontade própria; as de "As frases de renda", "Virtudes do alerião" e "Memória do ontem que não sei" se submetem a esta vida por falta de estratégias para um revide feminino. Somente Rhea, protagonista de "O princípio feminino e o herói", se apresenta satisfeita com a situação à qual se encontra, de subordinação feminina.

Diferentemente da literatura tradicional, em que a personagem feminina não tinha voz para se expressar, os contos de Luci Collin já trazem essa subversão feminina. Para tanto, mais uma vez podemos chegar à conclusão que, acima de um conflito entre os gêneros, as protagonistas tentam, de forma diversificada, demonstrar determinada problemática interior - visível principalmente por narradores/as autodiegéticos/as e heterodiegéticos/as -, no que diz respeito ao seu lugar de pertencer.

As personagens femininas, por mais que se encontram objetificadas, tentam se encontrar enquanto seres humanos, buscando compreender os seus sentimentos, seu próprio corpo, seus conflitos, dando voz as suas inquietações, explicitando, por meio do discurso feminino, todo o seu universo feminino.

### **3.3. IDENTIDADES FEMININAS SUBJETIFICADAS: MULTIPLICIDADE E HETEROGENEIDADE**

O segundo conjunto de contos que constitui nosso *corpus* de análise neste quarto capítulo contempla representações de personagens femininas "subjetificadas", ou seja, personagens cuja trajetória aponta para sua capacidade de agência, de decisão e escolha a despeito de qualquer que seja a intimidação social que se lhe apresente. Trata-se das seguintes narrativas: "O inominável sermos nós" (*Lição Invisível*), "Eis", "Tavolagem" (*Precioso Impreciso*), "Essência" (*Inescritos*), "Caso Pensado" (*Acasos Pensados*) e "Modernas estratégias de expressividade contemporânea – três observações tecnocientíficas" e "Navífrago" (*Vozes num divertimento*).

O conto "O inominável sermos nós"<sup>23</sup> discute uma relação amorosa extraconjugal em que ambos dependem amorosamente um do outro. Uma mulher casada, Marina, possui um amante com quem se encontra de modo a demonstrar a intensidade do amor que os une. Por mais que Marina conheça o modo como a sociedade sanciona os relacionamentos extraconjugais, principalmente no que diz respeito ao adultério feminino, ela e seu amante decidem manter a relação, movidos pela paixão.

A narrativa construída "*in médias res*", apresentando uma divisão de 4 momentos, separados visivelmente (por meio de linhas pontilhadas); é conduzida por um/a narrador/a heterodiegético/a. O conto parte do relato acerca do primeiro encontro dos amantes, quando ela, após receber um telefonema, deixa o marido "com lábios cerrados" e vai ao encontro dele: "Desde a primeira vez que ele a convidara para entrar, Marina soubera, estava cingida para sempre àquele cenário" (COLLIN, 1997, p. 33).

O fato de o homem por quem Marina se encantara ser um desconhecido e sem posses, porém sensível, preocupado em não lhe limitar os movimentos, pode dar ao/a leitor/a pistas acerca das motivações dela para continuar mantendo um relacionamento fora do casamento. O amante é o avesso de seu esposo, que nunca lhe apresenta "resolução para seus problemas", nunca a compreende, sempre deixando lacunas na relação. Assim, o fato de ser ouvida, compreendida e impressionada passa a ser mais importante do que detalhes e preocupações financeiras:

Marina confusa, vontade de chorar emoção demais o proibido aquele homem o encanto, aquele homem que se esforça para lhe oferecer o melhor. As paredes a cor indefinida; o preço do vinho na garrafa; insetos não planejados quebram a pretensa perfeição do ambiente, negam o brilho à beleza. Mas o momento não tem peso. Comeram quase que nada; a história da noite são os lábios o vinho os olhares se procurando; sentaram-se no sofá de listras largas e havia estrelas a janela pequena imensa mostrando, e contaram histórias um para o outro" (COLLIN, 1997, p. 34).

Marina, nesse fragmento, parece razoavelmente confortável naquele cenário improvável, pouco convidativo a aventuras gratuitas, apontando a pouca importância do ambiente diante do clima de bem-estar que se instaura entre eles. O que ainda a

---

<sup>23</sup> Conto integrante da coletânea *Lição Invisível* (1997).

constrange, que a deixa "confusa", é a atenção daquele homem destinada à ela, pois parece que isso não é normal em sua experiência e realidade conjugal. A narrativa é construída segundo a perspectiva da personagem principal, o que permite ao/a leitor/a ter acesso ao seu nervosismo, expresso por meio de palavras aglomeradas, tentando explicitar justificativas em meio a tantos prós e contras daquele encontro. As emoções da mulher e a correspondente atenção do homem ocupam toda a cena, como se as questões práticas e formais como o jantar não tivessem espaço diante do companheirismo e da cumplicidade do casal.

Àquela boca que investe ela responde, imóvel e a mover-se sim – o corpo treme. Ele por dominá-la, o previsível, demora-se ainda mais retarda-se desabotoando botões remanescentes com cuidado, cristal, sereno. Ninguém nada diz, ela suspira. Ele é ousado; ela ri, os olhos semicerrados, diz o nome dele que agora lhe levanta devagar a saia, as flores cedendo lugar aos beijos. Perfume que mais alucina, ele uma sede. As flores tão tanto para ele e para ele só, ele obedece: nunca mais senhor e para sempre. (COLLIN, 1997, p. 35).

A cena destacada culpa-se de descrever o início do ato sexual do casal. As frases simples, curtas e imediatas, compostas por ideias diretas, palavras exatas concorrem para a construção de uma imagem de perfeita harmônica, prenhe de significados que apontam para plenitude, harmonia, satisfação, enfim. Em cuja dominação referida é contrária à dominação de poder, aquela apontada por Bourdieu em *A dominação masculina* (2005), em que o sujeito feminino é prejudicado e/ou rebaixado pelo masculino dominante. Ao contrário, o ato de “dominar”, nesse contexto, representa uma relação de entrega ao outro. Antes de sugerir opressão, remete a emoção, parceria, cumplicidade. Embora, não se tenha explicitado as constantes que marcam o relacionamento de Marina com o marido, infere-se que é pela parceria, cumplicidade e emoção que deseja se estar com o amante em vez de permanecer em casa com o marido.

Ainda que a realidade desinteressante do casamento se lhe apresente como inevitável, a protagonista não se impõe a ruptura com a plenitude ilícita que a relação extra conjugal implica. Parece que, para Marina, embora ela se saiba transgressora dos padrões sociais, aquele é um lugar onde ela se reconhece enquanto mulher, enquanto conhecedora de seus valores, criando seus padrões e suas vontades e só a eles se moldando:

Marina se despedaçando nos seus braços, a delícia que se assume, a presença do adeus no ar, triste. Ele chora por dentro ele quebra, pelo tão lindo que não compreende, pelo tamanho real desconso. Beija os olhos fechados da mulher, cúmplices daquela maior aflição – haja algo mais triste e mais belo do que as histórias de amor que não se podem, ainda não se enfim nomeou. Então ele a aperta contra o peito uma força inútil – é uma mentira que o tempo no amor não passa; ele quer trincar o momento; pudesse repartiria aquele corpo em muitas metades para proteger uma a uma defesa glorificar. (...) Precisam daquele delírio já sem nome; como pensar em separação? Isso não existe (COLLIN, 1997, p. 36, 37).

O rompimento dos encontros seria uma violência contra si e seus desejos. Sendo assim, entre o conforto do casamento e a aventura da emoção, Marina fica com a segunda opção. O conto, nesse sentido, rerata um relacionamento amoroso, baseado não em convenções sociais ou papéis de gênero socialmente aceitos pelo senso comum, mas em um sentimento descrito pelos amantes como “verdadeiro” em oposição às “emoções” convencionais que marcam a relação dela com o marido. Não obstante, o conto termina com um tom real, dando a entender que ela voltará para casa, para cumprir o seu papel enquanto esposa, e novos encontros serão marcados para que ambos possam se amar e se realizar enquanto seres "emocionais" que são. Daí vem um dos sentidos que o título “O inominável sermos nós” pode ter: ainda que a relação que estabelecem entre si não seja reconhecida no meio social em que se inserem, já que extrapola o senso comum, eles são o que se pode chamar de "nós". Isso lhes basta.

No conto "Eis"<sup>24</sup> tem-se uma perspectiva diferente daquelas apresentadas até o presente momento. Narrado por dois narradores autodiegéticos - na primeira parte por um narrador e na segunda por uma narradora -, é possível perceber nele dois pontos de vista diferentes sobre o ato sexual, sendo o primeiro oriundo de uma visão masculina e o segundo, de uma visão feminina.

Do ponto de vista masculino, é relatada, no ato sexual, a invasão do corpo feminino pelo masculino. O homem sente vontade de saciar os seus desejos, e nesse processo concebe a mulher como um simples objeto a seu serviço. Do ponto de vista feminino, é relatada a resposta da mulher a essa invasão. Nesse espaço, a mulher relata os procedimentos de sobrevivência femininos perante a invasão sofrida, num aprendizado/exercício de subversão, de encenação, simulação e de blefe.

---

<sup>24</sup> Conto integrante da coletânea Precioso Impreciso (2001).

Note-se, no fragmento a seguir, a perspectiva masculina, apresentando e retratando seu processo de dominação do corpo feminino:

Senhora, adquiri dedos. E com eles, desejo. Sim. Confessamente nomino escuridões tornadas claridade reparto segredos antigamente sem forma agora definições: o corpo, o tangível a vontade de avançar toques surpresa levíssimos suspiros de flor (COLLIN, 2001, p. 17).

O narrador se permite aí descobrir e desbravar o corpo feminino, fazendo que lugares, sensações, desejos e segredos desconhecidos sejam percebidos pela mulher; no entanto, o que parece prazeroso dá-se à custa do silenciamento feminino, uma espécie de “relação” que, paradoxalmente, é de mão única, conforme ele próprio salienta: “nem à censura do olhar renderei obediência” (COLLIN, 2001, p. 17). A relação sexual é norteadada, neste sentido, pelo viés dos desejos e das vontades masculinas, que não incluem o que sente ou pensa a parte feminina:

Talvez instaure distância enquanto avanço pretendendo domínio. Nada importa. Espelhos confirmam obscuro animal bicho mesmo ao qual inexistente discurso obviedade limite. Assustarei, senhora. Invado, tomo, permito. Desmoralizo porquês. Promulgo, precipito. Deixo marcas. Quero. Sobretudo quero demais. Forjei, com instrumentos de mestre, a precisão da delícia. Me deixe. Aceite as ásperas mãos como suavidades, como se cerimônia (COLLIN, 2001, p. 17).

Ao descrever seu ato de apropriação do corpo feminino, o narrador vai enumerando possibilidades de ações executadas por ele. Sem explicação, nem preocupação, os verbos vão permitindo um tom de ação descontrolada, já que este se preocupa apenas em possuir, consumir, dominar e agir. Com isso, o homem se equipara a uma espécie de animal que domina e submete a sua presa, numa prática cujo objetivo único é saciar-se a si próprio. Nesse processo, as marcas de crueldade, poder, agressividade, aspereza, etc. apontam uma assimetria de poder entre as partes que dispensa indagações e maiores explicações. Naturaliza-se a opressão como se assim tivesse que ser. Em sua análise acerca das possíveis implicações que o ato sexual pode revelar, Bourdieu (2005) salienta que o par binário *em cima/ativo X embaixo/passivo*, referente à posição sexual convencional, remete a uma relação de dominação e de submissão, tanto no ato sexual quanto nas esferas sociais, sentimentais e intelectuais.

No ato sexual representado na narrativa, o desejo masculino é inicialmente satisfeito, numa clara demonstração de seu poder de dominação, para só então satisfazer a mulher. A princípio, parece que o ato de saciar os desejos da mulher é uma demonstração de amor, atenção ou carinho; mas com o desenrolar da ação, fica explicitado que seu verdadeiro objetivo, ao satisfazê-la, é o de marcar território, dominar lugares até então desconhecidos por ela, fazendo desses lugares os seus lugares.

Neste caso, o homem se porta como o detentor de conhecimentos acerca da parceira, conhecimentos que ela própria nunca alcançou, sequer imaginou. É como se o corpo feminino se resumisse àquilo que ele julga ter mapeado à revelia dela e que ela não sabe ou não pode fazer. Ele se incumba de desnudar-lhe o que ela própria sente e/ou deseja sentir. Ao mostrar-lhe seus próprios desejos, assume o lugar não só daquele que domina, mas, sobretudo, daquele cuja dominação é desejada.

Na segunda parte do conto o/a leitor/a se depara com o ponto de vista da outra parte envolvida na cena, a feminina, revelando como ela lê e avalia a atuação do parceiro:

Foi o seu rosto que segurei entre as mãos com comoção de artista, com reticência de adeuses, com emergência de encontrar abandonados. E portanto tudo mesmo ali. Olhos dos quais bebo a mensagem nem sei ler nem nada sabia antes dos toques agora ardo (COLLIN, 2001, p. 19).

Se, do ponto de vista de uma leitura feminista, calcada em pressupostos que pretendem buscar e afirmar a autonomia da mulher, essa revelação preliminar soa decepcionante, já que a apropriação do corpo feminino, tal como se deu, é positivamente sancionada, a evolução do relato aponta para outra direção. Parece indicar uma espécie de revide velado que chama a atenção para o aprendizado de práticas e comportamentos que antes eram exclusivos da alçada masculina. É como se a mulher saísse de um estágio de inocência, de estagnação, e passasse a se conhecer, a ver e ter maldade, a se desejar.

A narrativa parece sugerir que antes da “invasão”, a personagem feminina não sabia desejar nem sequer sabia o que desejar. Depois do ato consumado, ela se posiciona como conhecedora de si e de seus próprios sentimentos, desejos e afirmações. A forma com que a narradora explicita suas palavras vem de uma



certeza, de um conhecimento linguístico, uma demonstração de total discernimento do que vem a fazer neste exato momento: narrar o processo de conhecimento e transformação feminino. Em vez de demonstrar a sua fraqueza, por estar sendo explorada e subjugada, ela reverte a situação para seu próprio benefício. “Agora quero. Queira e eu abro eu molho eu concedo. Eu imploro. Queira e eu rasgo e derramo. Queira. Importa mais é o contíguo o atrito o irremediável, o sem nome o vasto e exclusivo. Queira” (COLLIN, 2001, p. 19). A mulher, neste sentido, aprende a tirar proveito do próprio corpo, objeto de desejo masculino, como revide silencioso; isso implica dizer que, se antes não sabia o que lhe dava prazer, agora sabe, e sendo assim, de dominada, acaba dominante.

O comportamento feminino desse conto se aprimora das concepções de revide apresentadas por Bhabha (1998), e nos mostra que as próprias armas utilizadas pelo homem para a submissão feminina foram os meios pelos quais a mulher subverteu a sua forma de agir, e a partir disso, a própria personagem se conjugou, perpetuou e satirizou os papéis patriarcais da subordinação passiva:

Confesso ter ensaiado discursos imponderáveis. Repeti as deixas fabricadas previsíveis por ter que dizê-las, não que fossem verdades, mas porque este retrato tinha que ser o meu. Contudo desmorono sofregamente. Conjugo. Pluralizo. (COLLIN, 2001, p. 19).

Ao afirmar neste excerto que modifica os seus discursos imponderáveis, juntamente com os seus pensamentos, para depois verbalizá-los, nos dá a entender que a personagem principal está hierarquizando, selecionando e valorizando os seus pensamentos e discursos, evidenciando os principais valores imbuídos em suas falas e as ideologias que as regem. A concepção abusiva masculina patriarcal sempre foi malvista pelo pensamento feminista, mas neste caso específico o conto retrata que esse contato, por mais que tenha sido de exploração, permitiu que a mulher conhecesse o processo de dominação masculina, criando armadilhas profundas de sedução, para que, nessa batalha entre dominar e ser dominado, possuir e ser possuído, não se tivesse mais como base a força, e sim, o poder de saber conduzir a situação. A figura feminina aprende a discursar, representar e a falsificar, conforme o que a situação lhe exige. É com esse poder de saber controlar as emoções e situações que a personagem feminina passa a sentir um domínio sobre o poder absoluto masculino, o que pode ser caracterizado como um processo

de ascensão e desenvolvimento da figura feminina em um determinado período histórico, social e literário.

O conto termina em um tom afirmativo e ao mesmo tempo irônico, apresentando a afirmação “comove a sabedoria das mãos” (COLLIN, 2001, p. 20). O processo feminino de se conhecer pelas mãos masculinas possibilita o reconhecimento do poder masculino, como também o controle sobre esse poder das mãos, que compreende a sabedoria e o processo criado para instituir a dominação. Bhabha (1998) afirma que é por meio das lacunas/espacos vazios deixados pelo dominador que o dominado se adentra e aprende como revidar e lidar com o ser dominador. A partir de então, essas mãos masculinas também passam a ser as mãos femininas, pois ela conseguiu desvendar o processo da dominação masculina.

O conto "Tavolagem"<sup>25</sup>, construído por um narrador autodiegético, apresenta uma problemática que gira em torno da sua tentativa de reconhecer e/ou definir “a mulher por quem tanto espero [espera]”, envolto em uma atmosfera onírica que sugere a falta de referencial para essa busca insana: “Onde estará Elisa, a única que enfim procuro? A campainha soando, penso: – É ela que finalmente chegou” (COLLIN, 2001, p. 31). Estes questionamentos em face da estranha que está à porta apontam para uma situação que está longe de se resolver.

Fica - é bem verdade - a sugestão de que o narrador está com uma mulher cujos contornos físicos e/ou psicológicos o/a leitor/a não tem acesso, tão amplo é o leque de opções apresentado. O que a princípio parece uma simples confusão de nomes avança para confusas indagações do narrador-protagonista acerca de quais seriam, afinal, os contornos da suposta mulher que julga amar.

Cada mulher que ele aventa como a sua única amada assume características bem peculiares que não podem ser somadas, apontando a incongruência da síntese, do ideal feminino dessa personagem. Elisa tem "longos cabelos macios", um "olhar dourado"; Renata é "tímida"; Tereza tem “coxas veludo perfumadas” e no amor o "agarra e pergunta ansiosa se a ama"; Regina tem dentes e hálito “intraduzível” (sic), que ele gosta de forma "sobrerreal", até caracterizando sua boca como se fosse o "princípio de um infinito"; Ana tem "curvas perfeitas", "linhas sinuosas"; Simone, por quem "desencadeia os sonhos mais escondidos", "obscenos, antigos, insanamente irreais"; Lucia, que fuma e tem uma "bolsa imensa" para

---

<sup>25</sup> Conto integrante da coletânea Precioso Impreciso (2001).

carregar a "maquilagem"; como tantas outras mulheres que aparecem na história, em diferentes momentos, que é o caso de Carmen, Josiane, Cecília, Mercedes, Denise, Rosana, Sílvia, Beatriz, Letícia, Tânia e Joseli.

Talvez não seja mais possível reunir em uma única mulher o ideal feminino que povoa o imaginário masculino/patriarcal/tradicional. Dessa forma, o desejo de conhecer o nome, ou até mesmo os aspectos físicos, indica um desejo de reafirmar a essencialidade. O nome é um subterfúgio, pois, na verdade, ele quer saber quem amar e como sintetizar tantas possibilidades em uma única mulher; já o corpo remete à própria matéria, aquela pela qual o homem materializa e reafirma a própria essencialidade feminina:

Como pode inventar tantos personagens variados, nomes, finais admiravelmente criativos? Parece quer esconder muitas mulheres em você uma só, mas eu percebo, embora até me confunda às vezes, finjo que acredito no que diz. Sim eu quero ficar com você para sempre, pelo menos até amanhã. Soubesse seu nome seria ainda mais fácil mais bonito (COLLIN, 2001, p. 33, 34).

Em face dos papéis e perfis femininos tradicionais e reducionistas cristalizados na memória masculina (e por vezes, na feminina), a fragmentação e a multiplicidade de identidades femininas que povoam a sociedade contemporânea desconcertam e confundem o homem da atualidade. Segundo Woodward (2000), por causa da modernização, não se pode mais dizer que o ser humano é uno, nem que possui uma identidade padrão a ser seguida, fazendo com que cada figura - seja esta masculina ou feminina - se molde a determinadas representações, em determinados momentos, com determinado grupo de pessoas. No conto, esse homem se encontra perdido porque, apesar de não reconhecer a figura feminina com quem se relaciona, ela também o faz perceber que não sabe o que desejar para si mesmo, devido à multiplicidade de escolhas que se têm, contra a unicidade dos padrões patriarcalistas. Por causa dessa diversidade de identidades femininas, não é possível encontrar uma identificação para a mulher idealizada pela personagem principal. Mesmo com tanta idealização, parece que ele está com uma mulher de "carne e osso", que nada tem a ver com os seus delírios. Ela talvez seja uma possibilidade entre as múltiplas que ele aventa, problematizando ou pondo em pauta esse emaranhado de multiplicidades de perfis femininos da contemporaneidade.

O foco da narrativa se encontra nesse amor, nesse relacionamento em que não se pode saber quem realmente é a pessoa por quem o narrador está apaixonado.

Acaso poderia viver aqui mais uma noite tantas sendo você o rosto que me realiza? (...) Mas nada roubará o tão profundo do momento, sejam detalhes nada apagará a certeza que tenho que tem de lhe conhecer mais do que totalmente. Seu rosto o deleite absoluto comprova a sensatez das minhas mãos definitivas pelo seu colo e tudo providencia também um rosto para mim, nem que me seja momentâneo. Por um instante eu sei o quanto existo. (COLLIN, 2001, p. 34).

Os verbos nos modos do indicativo e do imperativo, juntamente com os tempos do presente, futuro do presente e futuro do pretérito, os substantivos de caráter genérico (que não dá concretude à personagem), bem como a multiplicidade de adjetivos nos mostram o modo pouco preciso como a personagem principal, ao narrar, inventa ou projeta a amante, e em seguida, fantasia e detalha o caso com ela, de maneira viciante (criando um mundo idealizado para ambos).

Daí o título "Tavolagem", o vício do jogo ou casa de jogo ou onde se joga. Parece que, no contexto dessa narrativa de Luci Collin, o narrador-protagonista é uma espécie de jogador compulsivo cujo desafio é decifrar a mulher, nesse caso, a mulher que consistiria no seu objeto de desejo. Nessa ordem de ideias, a mulher que aparece no seu imaginário não corresponde à mulher com quem está ou às mulheres com quem tem estado, mas traz em si uma multiplicidade de perfis femininos - tanto fictícios quanto reais - que podem ser encontrados na contemporaneidade.

Outro conto, construído por uma narradora autodiegética e que tematiza a questão da fragmentação identitária da mulher é "Essência"<sup>26</sup>. A narradora-protagonista experimenta assumir identidades múltiplas, as quais são caracterizadas conforme vai relatando as opções dos vestidos de que dispõe para usar na festa para a qual se prepara. Assim, a cada cor e modelo de vestido ela vai associando um possível perfil, com a correspondente profissão, marido, personalidade, comportamento, classe social, etc.

A primeira identidade projetada e representada, "Gisela Eloah", surgida do vestido verde, remete a uma "mulher decidida, com três filhos, de pais diferentes,

<sup>26</sup> Conto integrante da coletânea *Inescritos* (2004).

claro. Serei escultora, ou melhor, administro os bens de papai. (...) Filhos, será? Ainda mais três! Ah, muito cansativo... não, o verde me obrigaria a ser decidida demais..." (COLLIN, 2004, p. 133). Trata-se de uma figura feminina talhada segundo os modelos contemporâneos, capazes de decidir o futuro; em sua linguagem mais coloquial, representa ser uma figura despreocupada em relação aos padrões preestabelecidos, inconstante, mas empenhada em assumir suas escolhas.

Já Margareth resultaria do vestido rosa ou, posteriormente, azul-cobalto, devido à sua troca de personalidade - de casta para uma beleza (tanto interna quanto externa) superficial.

As duas construções dos perfis de Margareth são distintas entre si: "Sou um encanto! Todas me invejam. Pela voz suave saberão que sou viúva de um eminente professor de História Antiga.(...) castíssima! Ah, não, castíssima nunca! Não serei viúva!" (COLLIN, 2004, p. 133). A primeira, que se incorpora ao vestido rosa, é uma mulher delicada, casta, viúva, inteligente para determinados patamares sociais, como o das mulheres lindas mas fúteis, que não dizem palavras de um significado considerável para o meio intelectual. Este fato pode ser comprovado pelo uso dos superlativos e os adjetivos voltados a ela que não remetem a um conhecimento intelectual próprio, mas sim a um conhecimento de aparência. A protagonista, no entanto, ao ponderar as suas escolhas, chama a si a responsabilidade de ser o que é, independentemente do ponto de vista da sociedade em questão. Essa pluralidade de perfis femininos, ou de trocas de personalidade, retoma o direito de escolha feminino, estudado pela crítica literária feminista, baseada nas conquistas feministas do século XX.

Com a construção dessa personagem, a autora troca-lhe a cor do vestido para o azul-cobalto, sugerindo não desejar se assemelhar a identidades femininas submetidas aos padrões de dominação masculina. Ainda, enquanto Margareth: "tereí a maneira de sentar delicadamente ensaiada. Estudarei em Paris e obviamente em Leningrado. (...) Admirarão minha coragem em esbarrar no ridículo. Isso comoverá as senhoras da Liga". (COLLIN, 2004, p. 134). A nova cor parece apontar para o desejo de desempenhar um papel de mulher "importante", ou seja, esposa de político corrupto, o que, de fato, remete à mulher "objeto de decoração" ou "enfeite", sem maiores funções. Essa personagem, embora contemporânea, traz uma mistura de perfis femininos representados pelo passar dos anos. Sua linguagem delicada, composta por construções sintáticas em ordem direta (seguindo

o esquema de sujeito, verbo e predicado), não passam de frases vazias, focadas mais em sua aparência que em sua essência. Ela se diz importante, estudada, no entanto vai contra sua própria imagem de mulher subjetificada, pois continua representando uma mulher objetificada, baseada na imagem machista, que preza a forma física em preferência à intelectualidade.

A terceira construção de personagem é a de Leodegária, apelidada de Leo. Esta vestirá um vestido amarelo e possuirá um enorme encanto interior:

Melhor usar o amarelo, mais simples, assim passarei por secretária de um advogado qualquer, desses com plaquinha na porta do escritório num sétimo andar de prédio comercial. (...) Terei modos pouco requintados. Gafe absoluta: (...) À mesa, por certo, não saberei usar talheres adequados. (...) Sou extremamente versátil, desinibida. Tenho um enorme encanto interior, uma chama... fruto de minhas leituras – leituras de anos – de romances baratos selecionadíssimos. Meu nome será Leodegária, que combinará com a gargantinha turquesa – falsa, evidentemente (COLLIN, 2004, p. 134).

Leodegária é a representação da mulher de classe média - neste caso, uma secretária -, sem muita classe e de poucas posses, que encanta, que é autêntica. Ao escolher ser uma secretária de um advogado "qualquer", ter modos poucos "requintados", ser uma "gafe absoluta", ser "versátil" e "desinibida", ter leituras de "romances baratos selecionadíssimos", pode ser compreendido como um revide, ou mesmo uma contradição aos outros perfis femininos construídos pela narradora, o que entende como uma das possibilidades de ser e existir fora dos padrões dominantes da esfera patriarcal.

Já Ludmila S., surgida do vestido lilás, segue o perfil de Leodegária e remete a uma mulher mais intelectualizada, despojada e constrangedora. Somada sua personalidade à sua forma de se vestir e de se portar, parece contestar as figuras femininas talhadas pelo patriarcalismo - marcadas pela discrição e pela habilidade em não incomodar:

Direi que toco harpa divinamente e ninguém poderá comprovar porque nunca há uma harpa dando sopa num cantinho. (...) Conhecerei licores em profundidade mas beberei apenas soda. A anfitriã sofrerá por não ter soda nenhuma naquele recinto. Meu sorriso, enigmático (COLLIN, 2004, p. 134).

O excerto trata da dualidade feminina de ser x parecer. Ao mesmo tempo que esta personagem diz ser uma mulher intelectualizada, esta intelectualidade nunca será contestada ou provada, já que suas escolhas são sempre por objetos precários. Por mais que seu discurso esteja ancorado em um requinte feminino, marcas de uma tradição ideológica patriarcal, suas ações demonstram o contrário, ao não demonstrar que sabe tocar harpa ou a pedir por soda.

Com um vestido preto, seria Theresa Eimée uma mulher misteriosa e intelectualizada, cujo conhecimento abrange desde literatura, passando por idiomas desconhecidos, culinária tribal, até chegar à Biologia, construindo, assim, um perfil de mulher de amplo conhecimento, autêntica e de vontades próprias. "Saberei de cor os mais belos trechos da grande literatura eslava na Renascença. (...) falarei cinco idiomas desconhecidos, dialetos, socioletos, pidgins (...). Abandonada é dilacerante e combina muito com o preto!" (COLLIN, 2004, p. 136 e 137). Todo esse intelecto se deve a um grande desapontamento amoroso, remetendo à construção de identidades femininas que se apegam à vida profissional para completar vazios emocionais. O interessante de Theresa Eimée é que, por usar o vestido preto, que remete a ausência das cores, percebe-se que sua vida também é uma ausência de sentidos, já que traz marcas muito fortes de um desapontamento amoroso, bem como sua profissão, que é permeada por pesquisas sem utilidade " literatura eslava na Renascença", " idiomas desconhecidos". É como se a personagem preenchesse o seu tempo com atividades sem importância, pois a sua vida sem o amor também é se transformou dessa forma.

Ao final do conto, depois de ter feito toda essa idealização da multiplicidade das identidades contemporâneas, ironicamente, a personagem decide vestir o verde, opção inicial; mas o faz trazendo uma nova angústia "Agora só falta escolher o perfume" (COLLIN, 2004, p. 137). O conto leva o título "Essência", sugerindo discutir e problematizar a essência feminina contemporânea, inexistente, afinal. Essa heterogeneidade de identidades femininas faz parte do sujeito fragmentado e em crise apontado por Hall (2003) e por Bauman (2005), típico da Pós-Modernidade. Em contraponto, parece negar a essencialidade feminina presumida pela tradição patriarcal, em que a mulher é frágil, dócil, maternal e submissa, construindo assim, e dando a ela, a possibilidade de multiplicar os perfis femininos da esfera contemporânea.

Sob o mesmo viés da heterogeneidade da personagem feminina, tem-se o conto *Caso Pensado*<sup>27</sup>, em que a escritora também põe em discussão a recorrente fragmentação identitária da mulher, que se pode visualizar em sua ficção, por meio da construção da personagem Rosalinda Espinoza, que, no decorrer de sua trajetória, desdobra-se em Rozilanda Espinazo, Razlinda Espineta, seguindo uma lógica que acompanha suas oscilações identitárias.

Trata-se de uma estratégia que traz à baila o choque de ideias entre a tradicional essencialidade feminina, equacionada em termos de sua suposta vocação para a imanência, nos termos de Beauvoir (1980), e a fragmentação de identidades femininas que permeia o pensamento predominante no contexto da Pós-Modernidade.

Por meio de um discurso completamente fragmentado que o/a narrador/a heterodiegético/a, passa a construir esta personagem fragmentada identitariamente. Assim é que a Rosalinda Espinoza do início do conto, uma mulher "cult", "esbelta", "filósofa", um pouco "confusa", vai se transmutando em Rozilanda Espinazo, que "sofre", que "pensa" demais, que não é filósofa, "mas é uma hipócrita convencida besta metida nojentinha que se acha o máximo" (COLLIN, 2008, p. 79). Depois aparece Razlinda Espineta, "grandiosa", "inspiração" para outras mulheres, que em alguns momentos fez "coisas incríveis", como outras que, por escrúpulo, não se podem apontar. Essa mesma mulher, que, em processo de "mutação", muda o seu nome, também muda sua personalidade, retratando que, em determinadas fases da vida humana, de fato é possível se moldar conforme se adquire experiência e conhecimento; contudo, toda essa mutação é descrita segundo o ponto de vista da protagonista, o que demonstra seu reconhecimento com o passar do tempo.

Por fim, o conto termina com um sugestivo parecer, alheio à personagem Rosalinda, surpreendendo o leitor com a informação de que a personagem não imagina apenas as transfigurações que ela de fato experimenta. Ao encontrá-la em um ponto de ônibus, o vizinho tenta descobrir o porquê das mudanças físicas presentes na personagem, sugerindo uma curiosidade compulsiva da vizinhança em querer saber a essência dos vizinhos. Diante dessa múltipla possibilidade de roupagem utilizada para discursar sobre a personagem, é possível perceber, também, a representação desempenhada pela protagonista em cada imagem a ser

---

<sup>27</sup> Conto inserido na coletânea *Casos Pensados* (2008).



construída por ela. A representação feminina contida neste conto remete à escolha identitária feminina discutida e apresentada por Hall (2000). Se a identidade não é fixa, porque ela é construída por escolhas, representar tal identidade também é uma escolha que oscila. Fato que mais uma vez aponta para a importância do feminismo e da crítica literária feminina. No período patriarcal, quem tinha o poder de se representar era o homem. O conto de Luci Collin remete a mais uma das conquistas femininas: o direito de se representar e que remete à multiplicidade de identidades femininas presentes na contemporaneidade.

O conto "Caso Pensado" traz essa fragmentação do sujeito pós-moderno apresentado e discutido por Bauman (2004) e Hall (2003), em que se pode ver o auge da fragmentação, da multiplicidade e da heterogeneidade da construção de identidades femininas representadas no período pós-moderno.

Nesse mesmo viés, mas sob outra trajetória, tem-se a visão de mulher independente, que subverte ironicamente os papéis predeterminados no patriarcalismo, como se observa no conto Modernas estratégias de expressividade contemporânea – três observações tecnocientíficas<sup>28</sup>. O conto é construído em forma de artigo científico, e teria a intenção de apresentar os resultados obtidos em uma pesquisa feita pelo pesquisador Amâncio Theodoro de Barreto.

As três personagens femininas presentes no conto são construídas de modo a ocupar a posição de mulher ativa e intelectual na sociedade. Duas delas, Geórgia e Kátia, são universitárias e representam as mulheres que têm como seu centro de interesse a intelectualidade e a vida profissional. Posteriormente, o narrador focaliza os pensamentos que ocupam as cabeças de homens e mulheres em situações como as relatadas no exemplo de "diálogo", nas figuras de T.T. e R. I. B.. A personagem T. T. namora R. I. B. e o namorado a surpreende com um pedido de casamento. No exato momento do pedido, o narrador apresenta o pensamento de ambos:

- Você... você quer... se casar... comigo? (Vou chegar bêbado em casa todo dia vou dar umas porradas em você claro e quando estiver empregado vou gastar o salário em jogatina e mulherada vou te passar uma doença das brabas e você vai gastar um dinheirão com pomada e sentar vai ser um martírio por três meses e quando o meu time perder vou ficar num mau humor vou proibir você de visitar

---

<sup>28</sup> Conto inserido na coletânea *Vozes num divertimento* (2008).

a tua mãe vou xingar ela de megera mesmo na frente das crianças). Quer, amorzinho? (R. I. B. 29, vendedor)

- Quero! Também te amo... muito! (Vou chifrar você com o seu chefe quando você estiver no emprego vou deixar o seu canário da terra preferido escapar vou entortar a ponta da sua chave de fenda nova vou lhe dar um filho que é a cara do Irineu vou colocar salitre no seu feijãozinho pra você ficar borocoxô de vez vou moer o carro quando você emprestar o carro do seu melhor amigo vou ter que vender a TV, sinto muito, bem no dia do jogo final do campeonato pra pagar a prestação dos tupperwares que eu comprei). Diz que me ama! (T. T., noiva). (COLLIN, 2008, p.54)

O discurso verbalizado pelas personagens é a réplica dos discursos tradicionais de gênero, o homem, emocionado e nervoso ao pronunciar a pergunta do casamento, e a mulher, romântica e delicada, ao responder a sua pergunta. Ao valer-se da focalização interna de ambas as personagens, no momento em que o casal oficializa a união, é observável a desmitificação dos papéis tradicionais de gênero: o homem enquanto galante e sedutor e a mulher como romântica e sonhadora. Em seu lugar há o desnudamento de um sujeito masculino construído segundo os vícios contemporâneos mais comuns, assim como uma identidade feminina consciente desse estado de coisas e, acima de tudo, pronta para revidar-lhe também, conforme a sua ótica acerca dos valores que as rodeiam.

No que diz respeito também a focalização interna, as orações justapostas sem vírgula, sem a presença de muitas conjunções conectivas, com a presença da figura de linguagem anafórica - do verbo "vou", nos evidenciam que os pensamentos passam rapidamente de um tópico para outro, um modo típico de narração utilizando o fluxo da consciência das personagens. Isso nos mostra que seus pensamentos, quer seja fantasiando ou imaginando uma realidade, quer esteja pensando em situações reais, funcionam de modo equivalente a um jogo de perguntas e respostas, formuladas e direcionadas para si mesma.

Nesse caso, vê-se uma mulher que não é submissa ao homem. Ela sabe como ele age e como agirá, mas não desacredita de suas palavras nem as repreende. Ao concordar com seu pedido, age da mesma forma que ele. O conto retrata/representa o modo de estar de homens e mulheres na sociedade contemporânea, conhecedores dos papéis a serem desempenhados por eles. Por mais que ainda exista uma ideologia patriarcal imbuída no inconsciente coletivo da sociedade contemporânea, sendo por vezes ainda visível em determinados

discursos arraigados, a ação destes personagens demonstram que suas concepções ideológicas representam sujeitos livres de classificações de gênero, tendo a liberdade de escolher as suas próprias atitudes.

O último conto deste grupo é o "Navífrago"<sup>29</sup>. A história enfoca a relação de um casal, de modo especial, a transformação de vida da personagem feminina. A história é contada por um narrador autodiegético, em que o marido questiona a mudança da mulher, a qual passa a aprender uma nova língua, definida como *linguadoque* (língua de oc), uma língua muito falada, conforme atesta a nota de rodapé que integra a narrativa, num tom pretensamente científico que acaba por conduzir o/a leitor/a ao riso. O fato de a personagem feminina ter aprendido uma nova língua provoca conflitos, pretensamente relacionados à disparidade intelectual, e resulta na cisão da interação conjugal, no fim da possibilidade de comunicação e/ou de relacionamento. Daí ele desejar terminar a relação, já que, segundo pondera, lhe é insuportável imaginar que ela saiba mais que ele:

eu acho Kara, que você tá passando dos limites e a gente tá perdendo o rumo. É, é isso mesmo que eu penso, me desculpe mas é isso. E se é para atacar direto a questão é isso: agora você com esta coisa de só pensar na linguadoque, que coisa ridícula (COLLIN, 2008, p.143).

Ao observarmos a linguagem utilizada pelo homem, percebemos que ele utiliza da linguagem coloquial contemporânea (gírias, expressões corriqueiras, etc.), sugerindo ser um homem adepto de novas formas de linguagem, adaptando-se facilmente a elas e utilizando-as no seu cotidiano; porém a forma como ela se apresenta vai contra a sua maneira dele pensar, que está completamente fundamentada na visão tradicional patriarcal, em que o homem possui o papel e a figura de ser o representante da relação, o mais forte, o mais sábio, o dominador, o personagem máximo. A incoerência do conto está no paradoxo entre parecer x ser. Abaixo, apresenta-se mais um excerto que demonstra essa discrepância entre a inovação da linguagem e o pensamento tradicional da personagem masculina:

Pô, Kara, você não acha que é meio impossível manter um relacionamento um relacionamento que preze um relacionamento equilibrado um relacionamento com introdução desenvolvimento conclusão um relacionamento de qualquer tipo como mãe e filho vô e neta marido e mulher amigo e amigo amiga e amiga amigo e

---

<sup>29</sup> Conto integrante da coletânea *Vozes num divertimento* (2008).

amiga amigo do amigo e amiga do amigo mestre e discípulo yin e yang cachorro e gato se uma das partes interessadas fica o tempo inteiro pensando em outra língua? (COLLIN, 2008, p. 143).

Parece que por meio dessa pergunta retórica, talhada em tom de quem conhece bem os contornos de um relacionamento alicerçado em valores tradicionais, o narrador-protagonista sugere que a língua que a parceira se pôs a aprender metaforiza o aprendizado de um novo modo de se relacionar com o outro - talvez marcado por posturas engendradas na contramão da ordem vigente e/ou na ordem que reinava no âmbito do patriarcalismo, em franco declínio nessas últimas décadas, conforme bem salienta a pesquisadora Elódia Xavier (1998). “Falar outra língua”, neste sentido, implica assumir outras posturas, diferentes daquelas incorporadas no *habitus* de que fala Bourdieu (2005) e que o narrador não parece disposto a sancionar.

Ainda que o protagonista afirme amar a companheira, a língua/linguagem que ela fala lhe parece impossível de ser aprendida, tão arraigada está nele a “língua” desde sempre falada, daí a razão do fim iminente da relação:

Calma Karinha, deixa eu explicar, não é que eu já não goste de você, gosto igual, te adoro, é que até eu aprender a tal língua e depois traduzir tudo [...] e aí entender o que você quer vai levar um tempo. Vai levar muito tempo, tá entendendo? (COLLIN, 2008, p. 144).

É como se tal personagem estivesse tão preso a tais comportamentos tradicionais que é impossível reverter este quadro, sendo capaz de desfazer sua relação conjugal à aceitar novas concepções e ideologias. O discurso de poder, bem como a hierarquização e a dualidade das concepções homólogas do gênero é que baseia a ideologia pressupostamente calcada da personagem principal.

A cena projetada em que ele é ridicularizado em um restaurante por não saber falar a língua da mulher constitui a justificativa para a separação, apontando a supervalorização das aparências, sobretudo daquelas que indicam a superioridade masculina em relação à desejável subserviência feminina. Além dessa cena, o protagonista também justifica que tenta aprender a língua mas as circunstâncias não lhe foram favoráveis, pois, ao contratar um professor particular, “não deu certo porque o professor nem bem abriu a porta já ficava direto falando coisas e coisas sem nem dar uma introdução e eu não voltei” (COLLIN, 2008, p. 146). Por fim,

assevera que se continuar com o relacionamento, aceitando a nova língua, ele seria o dependente da relação.

O momento fugaz em que o protagonista se empenha em aprender a língua é uma espécie de argumento que, afinal, não convence o/a leitor/a e, certamente, nem a parceira a quem ele se dirige. Trata-se de uma espécie de tentativa de justificar a sua retirada estratégica, o seu desinteresse em romper com a *doxa*, no que se refere à interiorização dos papéis preparados para cada um dos gêneros e aceitos como se fossem intrínsecos à sua essência.

Quando o protagonista entende que esta nova língua trará como consequência o seu assujeitamento, opta pelo não enfrentamento da situação, numa espécie de justificativa própria. Ser comparado a objetos de valor insignificante, a "uma correntinha enferrujada uma corda desafinada de violino um carro com a vela suja um aparelho de som que não abre o eject um cachorro que não consegue atravessar a avenida uma tesoura sem fio" (COLLIN, 2008, p. 147) - coisas não raro responsáveis por prováveis situações de rejeição, marginalização e/ou discriminação e quiçá passíveis de serem associadas a *performances* femininas, no sentido em que Butler (2003) toma o termo, parece-lhe um ônus maior do que o que ele está disposto a pagar.

O desfecho do conto corrobora essa possibilidade de leitura, uma vez que aí o narrador sugere desejar encerrar o assunto entabulado no entorno da viabilidade de dar prosseguimento à relação conjugal em questão por falta de "instrumentos" que lhe possam dar suporte ao diálogo:

Acho que até dava pra salvar o nosso amor, dava pra considerar dizer Vamos tentar vamos começar do zero vamos deletar vamos passar uma borracha mercur de boa qualidade vamos nos dar mais uma chance. Talvez desse mas deixa pra lá. Eu reconheço. Que pena, Kara, tô achando tudo muito triste: eu esqueci de trazer o dicionário. (COLLIN, 2008, p. 148).

O tom bizarro, fundamentalmente irônico, com que encerra a discussão, convida o/a leitor/a a refletir sobre as dificuldades do pensamento feminista em adentrar os conceitos cristalizados em torno dos papéis sexuais, das relações de gênero e, especialmente, em torno do que pode a mulher desejar. As palavras do narrador, tão dóceis e amáveis, ao enfatizar quanto ama sua parceira, escamoteiam o sentido verdadeiro do seu discurso.

Parece que Collin, ao engendrar uma narrativa a partir da perspectiva masculina, chama a atenção para o modo como a ideologia patriarcal sempre equaciona as relações de gênero: homem/ dominação/ capacidade de reação; mulher/ dominada/ incapaz de reagir - como se essa equação fosse uma imposição da natureza das coisas, e, por ser natural, impossível de ser mudada. Neste sentido, a piedade por vezes demonstrada em relação às vicissitudes femininas soa irônica.

No que se refere aos retratos das mulheres e homens nos contos que contemplam representações de personagens femininas “subjetificadas”, como era de se esperar, foi possível perceber a capacidade de agência, de decisão e escolha da personagem feminina no despeito de qualquer que seja a intimidação social que lhe foi apresentada.

A partir do momento em que a tradição patriarcal entrou em crise, devido ao surgimento do Feminismo e da Crítica Literária Feminista, observamos que as representações do universo humano são construídas a partir da imagem que cada um representa, conforme o discurso que cada um enuncia. Com isso, é possível percebermos a multiplicidade de perfis, tanto feminino, quanto masculino, que representam essa crise patriarcal. Não se pode dizer que as concepções tradicionais patriarcais tenham desaparecido, pois durante muito tempo essas ideologias fizeram e ainda fazem parte da nossa história, mas podemos ressaltar que essas concepções passaram por um processo de transformação.

Luci Collin em sua literatura parece novamente retomar a problemática de como se relacionar em meio a tanta multiplicidade de identidades contemporâneas, contrária a unicidade presente na tradição patriarcal, representando em seus personagens esse conflito humano de possuir determinada característica múltipla que, por vezes, traz incompreensão, tanto de quem a possui, quanto de quem convive, caso presente nos contos "Essência", "Caso Pensado" e "Tavolagem". Não podemos deixar de ressaltar que a heterogeneidade de identidades faz parte do sujeito fragmentado e em crise apontado por Hall (2003) e por Bauman (2005), típico da sociedade Pós-Moderna.

Em algumas narrativas, é possível perceber ainda a forte presença do desejo feminino de domínio sexual masculino, ato a ser mais observado nos contos "O inominável sermos nós", "Eis" e "Tavolagem". Ao representar essas personagens nesses lugares de domínio, observamos que elas acabam, por vezes, se divergindo da ideia central de mostrar as diferentes vozes em sua literatura. Pelo contrário, Luci

Collin, por meio das múltiplas vozes, questiona, ironiza, perpetua a posição da mulher segundo a ideologia patriarcal.

A questão não é ser dominada sexualmente por um homem ou por uma mulher, nem mesmo ter um equilíbrio entre os sujeitos, mas o da "escolha". As personagens subjetificadas tem o direito de escolher como elas querem se relacionar, independente do tipo de relacionamento que lhes for condicionado. Elas agem e reagem conforme sua concepção de certo e errado, por muitas vezes, não levando em consideração padrões estabelecidos socialmente. Essas personagens vão além de ideologias sociais, políticas e religiosas, para então, começarem a construir as suas ideologias, que também se encontra em construção.

Recentemente, no mês de Junho de 2012, a revista *Veja* publicou uma reportagem intitulada "Cinquenta tons de cinza: Ata-me", na qual trazia como subtítulo: *O estrondoso sucesso mundial do livro "Cinquenta Tons de Cinza" sugere que, a despeito de décadas de feminismo, ser subjugada e dominada por um macho alfa ainda seria a suprema fantasia feminina*. O livro traz a preferência masculina e a complacência feminina por um relacionamento sem compromisso, bem como a submissão feminina sexualmente, que inclui "açoitamento", "palmadas", "olhos vendados", "punhos atados" e "nenhum carinho". Este romance é o livro mais vendido no mundo todo, desde a sua publicação, em março de 2012. A partir de um levantamento dos últimos *best-sellers* escritos por feministas, desde sua aparição, a reportagem nos revela que as relações sexuais entre sujeitos é o tema mais retratado nessas obras. Independente de quem detém o poder no ato sexual, as escritoras feministas progridem ao voltar a falar de um assunto que lhes foi imposto e escravizado pelos homens durante muito tempo.

Contudo, compreendemos que a literatura de Luci Collin, ao explicitar as verdades construídas entre o mundo real e o ficcional, conforme apresenta Foucault (2001), remete a mímese construída por Chartier (1990), ao tornar visível as vozes heterogêneas da contemporaneidade. A imitação das multiplicidades de identidades, bem como as relações amorosas passam a ser as possíveis interpretações do real.

## RESULTADOS E CONCLUSÕES

A pesquisa ora realizada teve como objetivo geral analisar o modo de representação das personagens que povoam os contos de Luci Collin. Especificamente, a pesquisa buscou delinear o modo como as personagens femininas atuam como construtoras de identidades nesse universo ficcional contemporâneo da autora paranaense.

Para levantar os dados, trabalhou-se com um questionário para cada personagem importante na narrativa. Os dados do questionário foram implantados no Software Sphinx Survey – Edição Léxica, versão 5, tanto para a elaboração das tabelas com as informações adquiridas, quanto para o trato e cruzamento dos dados. Posteriormente, a partir de temas e observações recorrentes de tais personagens femininas, alguns contos foram analisados, resultando em um melhor conhecimento e compreensão de quem é essa personagem feminina que povoa os contos da autora. Por fim, para melhor aquilatar e até matizar os dados obtidos nessas análises, foi realizada uma entrevista com a escritora, indagando-lhe acerca dos pontos investigados no transcorrer das análises de seus contos, com vistas ao cotejamento com dados obtidos, verificando possíveis coincidências e/ou contrastes.

Os primeiros dados obtidos referem-se à época em que se passa a narrativa, os quais demonstraram que mais da metade das histórias narradas não apresentam marcação de época, ou se passam em épocas incertas. Essas informações foram importantes para a construção da construção das personagens, pois é a partir da época em que são inseridas que seu modo de estar na sociedade pode ser problematizado. Assim, a não delimitação temporal pode demonstrar que, as práticas e posturas em questão são atemporais, podendo ser endossadas e/ou contestadas em qualquer tempo. Determinadas críticas a específicos padrões de comportamento estão, direta ou indiretamente expostas na narrativa. Específicos comportamentos femininos reconhecíveis na realidade extraliterária são duplicados, ironizados e/ou questionados, porém é impossível afirmarmos se as ações femininas foram representadas apenas no passado, se ocorrem no presente ou se ainda continuarão a ser praticadas. Collin (2012), afirma que gosta do termo atemporal porque, ao não demarcar a época da narrativa, faz com que seus leitores e leitoras



se sintam livres para preencherem as brechas do texto, utilizando suas experiências, histórias e associações pessoais.

Não podemos também classificar a atemporalidade nas narrativas de Luci Collin como simples característica pós-moderna, mais sim como uma interação entre autor/a, leitor/a e obra. Como este trabalho objetiva traçar a representação da personagem na contística da autora paranaense, a partir destes levantamentos compreende-se que os "não-ditos", como forma de interação entre autor/a, leitor/a e obra é característica da concepção mimética explorada pela estética da recepção. Ao deslocar os interesses textuais para o receptor, transpondo o efeito da obra de arte no/ espectador/a, por meio das brechas a serem preenchidas pela vivência do/a leitor/a, Luci Collin desloca a representação de uma mímese construída temporalmente para o efeito da obra de arte no/a leitor/a, representando assim, múltiplos e diferentes pontos de vista de um determinado prisma.

No que diz respeito ao sexo das personagens, pôde-se chegar a vários resultados. Primeiramente, a personagem feminina ocupa um espaço de grande destaque nas obras de Luci Collin. Das 131 personagens que fazem parte do *corpus* da pesquisa, 42,8% são femininas, em contraponto aos 26% de personagens masculinas. Se levarmos em consideração que 31,3% das personagens não trazem indícios relacionados ao sexo a que se ligam, fica claro que as personagens femininas constituem a maioria em relação às demais na narrativa da escritora.

Já que este estudo busca averiguar "quem" é representado na contística de Luci Collin, esses dados são de suma importância, pois divergem do todo da literatura brasileira contemporânea publicada pelas grandes editoras do país, delineado na pesquisa de Dalcastagnè (2005), no qual figura predominantemente a personagem masculina. Esses dados confirmam as concepções de poder da linguagem, desempenhada por meio de quem tem o poder de discursar, apresentados por Foucault (2009). Na presente pesquisa, todavia, constata-se que, ao obter o direito ao discurso, a mulher escritora caminha na contracorrente dessas práticas literárias brígidias ainda no âmbito de ideologias tradicionais, por exemplo, quando traz para a cena literária as imagens femininas tradicionalmente mantidas no anonimato.

Não estamos querendo concluir, com isso, que nas narrativas de Luci Collin as personagens femininas sejam mais importantes que as masculinas, nem que a mulher é mais importante que o homem no meio social extraliterário, muito menos

que as personagens femininas subvertam os papéis a elas reservados por muito tempo, tomando assim o espaço das personagens masculinas, como uma troca de posições de poder na narrativa. Pelo contrário, nosso interesse é apontar que a ficção da autora paranaense contemporânea opta por representar a figura feminina de forma mais condizente com o contexto em que a obra é produzida. Isso implica dizer que, graças às conquistas empreendidas nas últimas décadas pelo movimento feminista, a mulher da sociedade contemporânea vem ocupando os mesmos espaços historicamente ocupados apenas pelos homens. Na literatura, não há porque ser diferente. Sendo assim, ao se assumir com a quem é permitido ter voz, a escritora paranaense fala do lugar que permite na sociedade, o que permite à mulher ir e vir de acordo com as escolhas que realizar.

Luci Collin (2012) assegura que por mais que não queira forçar em sua produção literária um número considerável de personagens femininas, talvez as suas escolhas ocorram pelo fato de ser mulher, filha e mãe, fazendo com que esse universo feminino o seja representado em sua narrativa. No entanto, a autora notifica que antes de qualquer coisa, as personagens são vozes se expressando e tomando forma na escrita. Nesse sentido, vê-se a relevância da legitimidade da literatura de autoria feminina, mais propensa a representar a vivência sob a ótica de mulheres. Mesmo que este não seja o interesse da escritora, a força feminina no momento da produção se localiza de forma pungente: é a manifestação do poder feminino alcançado em espaços nunca antes imaginados.

Ainda no tocante à problemática do sexo das personagens, também são as mulheres quem protagonizam grande parte dos contos da escritora paranaense, aparecendo também acima na posição de coadjuvante e quase se equiparando na posição de narrador/a. Embora Luci Collin já tenha asseverado que não é sua intenção favorecer a representação de personagens do gênero feminino em termos numéricos, a escritora paranaense acabou se imbuindo da missão de promover a visibilidade da personagem feminina, que durante muito tempo foi mantida em “clausura”, rompendo assim com o seu silenciamento literário.

Embora predominem personagens femininas no desempenho de papéis relevantes na narrativa, como o de narradora da história, as personagens masculinas são por vezes também incumbidas da narração da trama. Segundo a escritora (2012) suas personagens vêm à tona no momento em que elas devem vir, sendo elas homens ou mulheres.

Ao confessar que possui certas estratégias de escrita e de construção de personagens, a escritora (2012) salienta que, no entanto essas estratégias não são classificadas ou definidas em seu fazer literário, uma vez que ela não pretende desenvolver estereótipos, seja de personagens masculinas seja de femininas. Dessa forma, a maior porcentagem de personagens masculinas na função de narrador não pode ser entendida como “pura coincidência”, ou “força de hábito” da escritora, mas sim, representações de personagens masculinas que se encontram melhor construídas no momento em que a autora monta sua ficção literária.

Ainda no que tange aos apontamentos que problematizam o sexo das personagens, deve-se levar em consideração o grande número de personagens que não apresentam a marcação de gênero. Esses sujeitos (chamamos assim essas personagens porque não podem ser caracterizadas pela diferença sexual), quando discutem a problematização de um relacionamento a dois, assumem grande importância na narrativa. Este fato é importante, pois, quando é retirada a marcação do gênero, também é retirada toda a bagagem ou o estereótipo que a personagem masculina e/ou a personagem feminina trazem consigo. Essa não marcação do gênero da personagem pode ocupar amplo significado, remetendo, inclusive, a casais de homossexuais. Além disso, a não marcação de gênero rompe com a hierarquização dos papéis a serem desempenhados segundo os padrões da dominação masculina, em que o homem é colocado na posição de *ativo* e a mulher na de *passivo*, já que não é possível afirmar quem está representando determinados papéis de dominação e poder.

Com isso, a autora amplia o conceito de gênero apresentado pelas feministas contemporâneas Butler (2003) e Lauretes (1994). Se na literatura tradicional o sujeito parte do gênero ao qual pertence, na contística de Luci Collin o sujeito deixa de ser classificado/hierarquizado como Lauretes (1994) assegura, perdendo também papéis preestabelecidos dentro da classe, fazendo com que o gênero seja escolhido, conforme Butler (2003) aponta. Compreendemos, assim, que a literatura de Luci Collin não traz como tema principal a problemática dos gêneros, por mais que estes apresentem dados interessantes para a pesquisa, e sim a relação de poder e não poder, pertencer e não pertencer, focalizando mais o interior humano, sua forma de viver, de se expor e se representar neste mundo contemporâneo. A característica de sujeitos sem marcação do sexo amplia os conhecimentos e permite novas formas de conceituar o mundo.

No tocante à idade das personagens, na maioria dos casos não é possível delimitá-la. As personagens cujas idades são referidas centram-se basicamente nas faixas de juventude e idade madura. Parece que essa concentração está relacionada com a temática da maior parte dos contos, isto é, a amorosa, por compreender-se que, estatisticamente, a maior parte dos “conflitos” amorosos ocorre na idade madura do indivíduo. Luci Collin (2012) notifica que não é preciso nem importante caracterizar suas personagens pela faixa etária, por outro lado, a concentração nas faixas da juventude e da idade madura talvez possa ser uma autorrepresentação, mesmo que de forma enigmática e misteriosa, pois um dos papéis dos escritores é brincar com a falácia e com os mecanismos que compõem as frases dos textos literários.

Dessa forma, compreende-se que Luci Collin não demarca a idade de um grande grupo de suas personagens para que o/a leitor/a mais uma vez possa preencher lacunas da leitura e interpretar livremente determinadas marcações no texto. Esses dados também podem ser compreendidos como uma abrangência de todas as faixas etárias das personagens, o que não permite apontar, nesses casos, os tipos de exclusão e estereótipos de identidades femininas contemporâneas.

Quanto à opção sexual das personagens de Luci Collin, a heterossexualidade é predominante, com 53,4%, seguidos dos 45,8% de personagens cuja orientação sexual não está especificada. O predomínio absoluto de casais heterossexuais pode ser explicado pelo fato de a maior parte das relações amorosas se darem entre casais heterossexuais, fazendo realmente desses dados uma autorrepresentação social na literatura. Por outro lado, em relação ao grupo de personagens cuja opção sexual não é explicitada, pode-se concluir que mais do que saber qual é a orientação sexual da personagem é observar os conflitos, as angústias, as dúvidas, independentemente da direção de seus desejos, o que significa que esses temas são mais importantes e prementes do que as questões de gênero e de orientação sexual. Assim, no universo ficcional de Collin, a vivência afetiva, seja de homens ou de mulheres é que eclode como grande tema.

O espaço das personagens também trouxe conclusões interessantes. Primeiramente, pode-se observar que as relações amorosas são os principais temas problematizados entre os sexos, já que aparecem em todos os papéis desempenhados. A partir dos dados e das análises dos contos, conclui-se que as personagens, independentemente do gênero, trazem toda esta dinâmica das

relações amorosas contemporâneas, que problematizam o pertencimento e não pertencimento, o dominador e o dominado, o ato de fazer amor *versus* fazer sexo, as questões de desejar e não desejar, o que pode ser entendido como certo e/ou como errado, como tantos outros assuntos. Luci Collin (2012) salienta seu apreço pelo tema porque, para ela, uma relação amorosa entre duas pessoas é uma prática da nossa existência, já que desafia nossos limites, seja pelas personagens femininas seja pelas masculinas. Embora as personagens femininas sejam as que protagonizam com maior frequência as relações amorosas, as masculinas também ocupam lugares significativos nesse meio. Percebe-se, dessa forma, que as personagens masculinas não são representadas apenas desempenhando funções de trabalho, para se envolver também com as relações amorosas, uma prática humana, antes de ser feminina.

A ocupação profissional das personagens das narrativas parece evidenciar que a escritora procura fazer que os papéis de gênero sejam representados tal como eles aparecem na realidade extraliterária, pois personagens do sexo feminino continuam aparecendo como donas de casa, escritoras, estudantes, musicistas, profissionais do sexo, vendedoras e professoras, enquanto as personagens do sexo masculino aparecem como: escritores, estudantes, empresários, datilógrafos, músicos, pintores, atores, garçons, locutores, padeiros, políticos e repórteres. Para Luci Collin, suas personagens estão, de forma direta, esbarrando nas situações sociais e extraliterárias. As suas personagens, principalmente as do sexo feminino, no tocante às suas ocupações, em alguns casos situam-se tanto no meio doméstico quanto no social, enquanto, em outros, diluem-se nas esferas do espaço.

Diante disto, compreende-se que as personagens femininas representadas na literatura da autora mostram esse impasse social feminino, trazendo para a narrativa os mesmos problemas e questionamentos presentes entre as mulheres contemporâneas. Este quesito mais uma vez comprova as características da construção de identidades apontadas por Bauman (2005), de "pertencer a algo". Enquanto sujeitos de uma sociedade, primeiramente, somos classificados pela hierarquia dos gêneros. Então, no contexto social do mundo ficcional de Luci Collin, as personagens que delimitam o gênero e a ocupação incorporam a relação de gênero apresentada por Lauretes (1994), construindo relações de pertencer entre uma entidade e outras entidades constituídas como uma classe. É desse forma que se interpreta as 11 indicações de profissões desenvolvidas por homens e apenas 7

para mulheres, cuja maior parte deriva de seu suposto talento para o universo doméstico.

A representação ocupacional da personagem feminina de Luci Collin parece ainda reproduzir as práticas sociais tradicionais extraliterárias, arraigadas no inconsciente coletivo. Esses dados apontam para o diálogo que os contos estabelecem com a tradição, com vista a revisões críticas relacionadas à sua perpetuação.

Luci Collin (2012) evidencia que a representação mimética como imitação do real esbarra ou conflui aos âmbitos da organização social como forma de crítica. Ao encararmos a literatura enquanto registro de determinadas interpretações da sociedade, em determinado período histórico, retrata uma tomada de posição.

Nesse sentido, sua literatura, embora escrita por uma mulher e focada mais em personagens femininas, não tem compromisso formativo dos leitores. Antes, quer representar o mundo como este se lhe apresenta.

Ainda relacionado à ocupação profissional das personagens, tem-se o estrato socioeconômico. Novamente, quase metade das personagens não podem ser reconhecidas a partir do estrato socioeconômico a que estariam ligadas. Entre as que apresentam tais indícios, é percebida uma maior concentração na classe média. Para Luci Collin (2012), é indiferente o estrato socioeconômico da personagem, pois o que ela deseja representar nas personagens é a forma como elas vivem suas vidas, quais são as suas ocupações, desejos, interesses, perspectivas, etc. Tais dados parecem focalizar mais a personagem e suas problemáticas interiores que as exteriores.

Por fim, tanto os dados referentes à cor das personagens quanto o tipo de morte não trouxeram dados significativos para a pesquisa, seja porque, na maior parte dos contos, as personagens não morrem, já que o "flagrante" que caracteriza o gênero não favorece esse tipo de leitura, seja porque a questão da cor, como diferença racial, não faça parte do escopo de preocupações da escritora.

Para Luci Collin (2012), a não marcação da cor da personagem demonstra amplitude ao texto, levando em consideração que o Paraná é um estado muito colorido em termos de etnias, podendo inferir que este "não dito" abarca esta multiplicidade de etnias. A ausência de informações, segundo ela, amplia os horizontes e permite uma diversificação de interpretações, não dando espaço para a limitação de pontos de vista.

A partir dessas considerações, podemos delinear determinadas representações femininas dentro desse mundo ficcional de Luci Collin. As personagens femininas, personagens de grande destaque nesse universo literário, estão trazendo a representação do mundo social, seja por meio da autorrepresentação da escritora, seja por meio de imagens femininas que lhes povoam a mente, sendo em grande parte das vezes fragmentadas, tal como são fragmentadas as identidades femininas que povoam a realidade extraliterária, conforme tão bem equaciona Stuart Hall (2003).

Como as personagens protagonistas são em sua maioria do sexo feminino, algumas delas vivem em meio a tradições sociais convencionais, como o patriarcalismo, bem como outras, permeiam essa tradição em crise. As protagonistas também problematizam as relações amorosas, e os contos analisados neste trabalho foram selecionados tendo-se em vista o modo de representação dessas personagens no âmbito dessas relações. Foi por meio das escolhas da escritora que percebemos em que medida, no contexto do século XXI, essas escolhas endossam, reduplicam, questionam e/ou ironizam os tradicionais papéis femininos e as tradicionais relações de gênero cristalizadas no âmbito do patriarcalismo.

Não se pode deixar de observar que estas escolhas a serem representadas do mundo ficcional de Luci Collin são representações parciais, pois elas são produzidas por um sujeito situado na sociedade, caso este a ser comprovado em quem fala na narrativa - mulher, estudada, branca, professora universitária, casada, etc. Suas ideias são maduras pois se parecem com o seu universo. Mas o que faz com que o seu mundo seja tão importante a ponto de ser representado? Por mais que nem todas as mulheres vivam e pensam estas realidades, algumas medidas e noções de verdade advêm de uma mesma problematização feminina contemporânea.

Dentre os oitenta contos que compõem as cinco coletâneas de contos de Luci Collin, foram escolhidos doze contos que trazem a problematização das relações amorosas das personagens. Para melhor sistematização da análise, os contos foram divididos em duas categorias: 1) representação de personagens femininas objetificadas; 2) representação de personagens femininas subjetificadas.

Os contos "O princípio feminino e o herói" (*Lição Invisível*), "Alquime" (*Precioso Impreciso*), "As frases de renda", "Virtudes do alerião" (*Inescritos*) e "Memória do ontem que não sei" (*Vozes num divertimento*), compunham a primeira

categoria, ou seja, a da representação de personagens femininas objetificadas. Nele, as personagens femininas são caracterizadas como protótipos de mulheres que, em alguma medida, dialogam com a ideologia patriarcal, tal qual Bourdieu (2005) assevera, cujo silenciamento, a objetificação e a resignação lhes definem o status.

De forma geral, os doze contos representaram um consentimento aos padrões vigentes, como o caso da personagem Rhea, do conto "O Princípio Feminino e o Herói". Para essa personagem feminina, a dominação masculina é fundamental, pois somente dessa forma se entende enquanto *mulher*. Trata-se de reivindicar para si modelos conjugais apreendidos como ideais; é o referencial patriarcal, nesse sentido que lhe determina a direção do desejo. Daí ser engendrada como quem precisa se sentir dominada, submissa, passiva, para, então, se sentir plena.

Por outro lado, no tocante às relações amorosas, algumas das personagens, embora presas à visão patriarcal, tentam, de alguma forma, se desvincular dela. É o caso das protagonistas dos contos "As frases de renda"; "Memória do ontem que não sei"; e as personagens femininas presentes de "Virtudes do alerção". Essas personagens femininas ilustram a luta das mulheres para se verem livres dos padrões patriarcais que regiam ou regem a sociedade; entretanto não conseguem se desvincular disso, tendo que se calar.

Os conflitos femininos das personagens objetificadas se baseiam na falta de poder de revide, tendo que se render às mazelas da classe dominante. No entanto, diferente da literatura tradicional, em que a personagem feminina não tinha voz para se expressar, os contos de Luci Collin já trazem essa subversão feminina. Ao ter o poder de se expressar por meio da linguagem, a personagem feminina promove um desnudamento da dominação masculina no campo social e doméstico. Por mais que acham-se objetificadas, tentam se encontrar enquanto seres humanos, buscando compreender os seus sentimentos, seu próprio corpo, seus conflitos, dando voz as suas inquietações, explicitando, por meio do discurso feminino, todo o seu universo feminino. Sendo assim, há que salientar que nesse bloco de narrativas reunidas sob a denominação de representações objetificadas, a ênfase recai não no modo como as personagens resolvem seus conflitos, mas na impossibilidade de esses conflitos serem solucionados, dada a força coercitiva do sistema, do "hábitus" (BOURDIEU, 2005), que lhes serve de alicerce. A postura crítica da escritora, nesse sentido,



emerge do tratamento inóspito que confere à situação, posta na berlinda das convenções sob suspeita.

A segunda categoria de narrativas analisadas contempla representações de personagens femininas “subjetificadas”, cuja trajetória aponta para sua capacidade de agência, de decisão e escolha a despeito de qualquer que seja a intimidação social que se lhe apresente. Os contos analisados nesta categoria foram: "O inominável sermos nós" (*Lição Invisível*), "Eis", "Tavolagem" (*Precioso Impreciso*), "Essência" (*Inescritos*), "Caso Pensado" (*Acasos Pensados*) e "Modernas estratégias de expressividade contemporânea – três observações tecnocientíficas" e "Navífrago" (*Vozes num divertimento*).

Este grupo de contos se caracteriza pela heterogeneidade e pela multiplicidade de identidades femininas. Parece tratar-se da representação do sujeito fragmentado e em crise apontado por Hall (2003) e por Bauman (2005), conforme discutimos no capítulo I, típico da Pós-Modernidade. Sendo assim, nega a essencialidade feminina presumida pela tradição patriarcal, equacionada no entorno de adjetivos como frágil, dócil, maternal e submissa.

A personagens femininas dessas narrativas se mostram ativas em suas relações amorosas, traçando e organizando o rumo que desejam imprimir à própria vida, de tal modo que o *script* tradicional feminino, desenhado pela ideologia patriarcal, é ignorado; no lugar, trajetórias múltiplas e heterogêneas que se vão reinventando conforme convém. É o caso de Marina de "O inominável sermos nós" que ignora o referido *script* ao resolver manter o relacionamento extraconjugal que a realiza; também a trajetória da protagonista de "Navífrago" é significativamente marcada pela autonomia das mulheres subjetificadas, explicitada em sua decisão de falar a tal “língua de oc”, uma espécie de metáfora para sua postura feminista, que o marido não é capaz de entender; também a protagonista de “Eis” surpreende ao quebrar as expectativas do discurso patriarcal proferido pelo marido/parceiro (?), proferindo seu próprio discurso, explicitando seus desejos e fazendo-os realizar; já as protagonistas de "Tavolagem", de "Modernas estratégias de expressividade contemporânea – três observações tecnocientíficas" e de “Caso pensado” negam a essencialidade feminina ao serem construídas como múltiplas, heterogêneas, contraditórias como, de fato, são contraditórios os seres humanos.

A trajetória destas personagens femininas, portanto, demonstram que as concepções ideológicas que subjazem ao modo como foram construídas apontam

para a revisão dos valores patriarcais, em que no lugar da mulher objetificada e/ou silenciada, afloram sujeitos livres de classificações hierarquizadas de gênero. Daí se conclui que o modo de representação da mulher na contística de Luci Collin que retoma, na medida em que atualiza, no universo ficcional, o modo de estar da mulher na realidade extraliterária. Se aí ainda não é raro a presença de mulheres-objeto, a despeito das conquistas empreendidas pelo movimento feminista, muito já se tem conquistado. Não é utópico, portanto, que, em meio à heterogeneidade de perfis femininos que povoa o mundo contemporâneo, é mais adequado e pertinente aqueles de mulheres com direito à voz e à vez. E é esse o perfil feminino representado nos textos da escritora paranaense aqui analisados.

Se, por vezes, desfilam por aí personagens como aquelas enfeixadas no primeiro grupo analisado, qual seja, o das personagens femininas objetificadas, muitas vezes, beirando o extremo da caricatura de modelos patriarcais, claro está que se trata de uma estratégia de representação que, por meio do arranjo textual assentado na ironia, põe na berlinda certo tipo de relações de gênero e de perfis femininos que a escritora certamente pretende refutar. A representação em si das situações analisadas já se constitui como crítica às ideologias calcadas na opressão.

Sendo assim, só na aparência a escritora reduplica padrões de representação tradicionais de gênero, por meio da construção de personagens semelhantes àquelas que passeiam na ficção que constitui o cânone literário, seja o nacional, ou, de forma mais abrangente, o ocidental.

Uma leitura mais atenta aos interstícios das frases, aos não ditos, às ironias e sarcasmos que avultam no texto, certamente, vai mostrar a maneira crítica e comprometida com que a escritora transpõe para a cena literária as práticas sociais de homens e mulheres inseridos na sociedade contemporânea. O modo de representação das relações de gênero na contística de Luci Collin e, especialmente, da personagem feminina, antes de se configurar como reduplicação da tradição patriarcal, certamente se configura, conforme os termos de Chartieu (1990) referidos no I capítulo, como exibição de uma presença, ou seja, processo pelo qual a escritora dá visibilidade, desnuda, mostra ao/o outro que, nesse caso, é a mulher.

Essa forma com que Luci Collin vê, interpreta e representa as relações de gênero e o universo feminino, no fim, veicula as conquistas da mulher no decorrer das últimas décadas. Considerando que, conforme Lauretis (1994), representar é

construir, tal modo de representação concorre para com a legitimação da ocupação da mulher dos espaços sociais que, antes, lhe eram cerceados, embora também lhe pertencessem.

A mulher, a partir da sua escrita, pode, portanto, contribuir para com a criação de uma nova configuração da sociedade contemporânea, em que ela tenha a liberdade de se expressar e escolher os seus próprios caminhos sem que lhe seja imposto o caminho a trilhar ou os papéis a representar, desconstruindo, assim, concepções patriarcalistas cristalizadas no transcorrer dos tempos e, por outro lado, construindo, à revelia das normas estabelecidas identidades femininas outras e, com isso, redefinindo o que vem a ser *a/as mulher/es*. É o que, certamente, faz Luci Collin.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, M. E. Vozes femininas na pós - modernidade: mulheres em tons de vermelho: In: *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e na poesia (anos 70/80)*. Org. Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, p.125-133.

ARISTÓTELES. Retórica. In: *Arte retórica e arte política*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. SOUZA, E. Porto Alegre: Globo, 1966.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1981.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BAUMAN, J. *Identidade*. Trad. Carlos Aberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahan, 2004.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução; Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W. et all. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Revista Corrigida. Ed. de 1995. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BONNICI, T. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BOURDIEU, P. *A Dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar que dizer*. Trad. Sérgio Miceli et all. 2. Ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

BUTLER, J. *Problemas de Gênero*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, M. C. C. Gênero. In: JOBIM, J. L. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro. Imago, 1992, p. 111-125.

CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHARTIER, R. *A História Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CLIMACO, D. Das transformações da dominação masculina. Cadernos Pagu: Campinas, 2008. Disponível em: <  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-83332008000100024](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332008000100024)>  
. Acessado em 14/02/2012.

COLIN, L. *Entrevista on-line [mensagem pessoal]*. Mensagem recebida por <luci\_collin@yahoo.com> em 05 abr 2012.

COLLIN, L. *Acasos Pensados*. Curitiba: Kafka Edições, 2008.

COLIN, L. *Inescritos*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2004.

COLIN, L. *Lição Invisível*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1997.

COLIN, L. *Precioso Impreciso*. São Paulo: Ciência do Acidente, 2001.

COLIN, L. *Vozes num divertimento*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2008.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.

CORACINI, M. J. *A celebração do outro: arquivo, memória e identidade: línguas (materna e estrangeira) plurilinguismo e tradução*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2007.

COSTA, L. M da. *Representação e teoria da literatura dos gregos aos pós-modernos*. 2ª Ed. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.

DALCASTAGNÈ, R. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, p. 13 - 71.

EAGLETON, T. *Depois da teoria: Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. 2 ed. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ESCARPIT, R. *Hacia una sociologia del hecho literário*. Madrid: Edicusa, 1974.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. IN: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33 - 58.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 4ª ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 7. Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 19ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

GADAMER, H.G. *Verdad y método*. Salamanca: Ed. Sígueme, 1977.

GINZBURG, C. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 8ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

GUIMARÃES, H. de S; LESSA, A. C. *Figuras de linguagem*. São Paulo: Atual, 1988.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 8ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

Hamon, P. Texte et idéologie: pour une poétique de la norme. In: *Texte et idéologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984, p. 5-41.

HEGEL. As idéias correntes sobre a natureza da arte. In: *Introdução. Estética. A idéia e o ideal*. Lisboa: Guimarães, 1959.

HOLLANDA, H. B. *Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira abordagem*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=680>>. Acessado em 21/11/2011.

IBGE - Censo Demográfico 2000/20010/2011. Disponível em: <[www.ibeg.gov.br](http://www.ibeg.gov.br)>. Acessado em 24/01/2012.

ISER, W. *O ato da leitura: Uma Teoria do Efeito Estético (vols. 1 e 2)*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Edição 34, 1996, 1999.

JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43 - 61.

KANT. Da arte em geral. In: *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1993.

KRISTEVA, J. *No princípio era o amor: psicanálise e fé*. Trad. Leda Tenorio da Motta. Campinas, SP: Verus, 2010.

LAJOLO, M. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206 - 242.

LOBO, L. Literatura e história: uma intertextualidade importante. In: DUARTE, C. L.; ASSIS, E.; BEZERRA, K. C. (Org.). *Gênero e representação: teoria, história e crítica*. Belo Horizonte: Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2002.

LOURO, G. L. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 1ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARIA, L. de. *O que é conto*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

MENDES, M. Cinquenta tons de cinza: Ata-me. *Um tiro no pé*. Revista Veja, São Paulo, ed. 2272, n. 23, p. 164-170, jun. 2012.

PERRONE-MOISÉS, L. *A modernidade em ruínas*, In: *Altas literaturas. Escolhas e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia em Letras, 1998.

PLATÃO. *Ion ou Da poesia*. Trad. ZILBERMAN, R. FILIPOUSKI, A.M. Porto Alegre: PUCRS, s.d.



PLATÃO. *Livro décimo da República*. São Paulo: Atena Editora, 1943.

MUKAROVSKY, J. Função, norma e valor estético como fatos sociais. In: *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro. Imago, 1992, p. 66 - 92.

RICOEUR, P. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

RICOEUR, P. *O conflito das interpretações*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

SILVA, Tomaz T.; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e Diferença. A perspectiva dos estudos culturais*. Trad. e org.: Thomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

SILVA, A. P. D. da S. A diferença na autoria de feminina contemporânea. In: ZOLIN, L. O.; GOMES, C. M. (Org.) *Deslocamentos da escritora brasileira*. Maringá: Eduem, 2011, p. 231 - 245.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23 - 57.

TEIXEIRA, N. C. R. B. *Escrita de mulheres e a (dês) construção do cânone literário na pós-modernidade: cenas paranaenses*. Guarapuava: Unicentro, 2008.

TOURAINÉ, A. *O mundo das mulheres*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

VIEIRA, L. R. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus, 1998.

XAVIER, E. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

ZOLIN, L. O. Crítica Feminista. IN: BONNICI, T. e ZOLIN, L. O. (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.

**ANEXO 1**

## A literatura de autoria feminina no Paraná

2010

*O presente projeto inscreve-se no âmbito dos estudos de gênero e tem por objetivo central fazer um estudo acerca da personagem que compõe a prosa de ficção contemporânea (publicada a partir dos anos 1970), de autoria feminina, no Paraná.*

### Dados da Autora

1. Nome da autora:

2. Profissão da autora:

1. Jornalista                       2. Professora universitária  
 3. Escritora                         4. Tradutora  
 5. Roteirista                         6. Outros  
 7. 2. Profissao\_autora

*Você pode marcar diversas casas.*

3. Se 'Outros', defina:

4. Cidade da autora (radicada):

5. Biografia:

6. Filiação a grupos culturais

7. Outras informações

8. Fortuna crítica:

### Dados da Obra

9. Título da obra:

10. Ano de publicação:

11. Edição/Volume

12. Idade da autora ao publicar:

1. Menos de 30 anos  
 2. De 30 a 39 anos  
 3. De 40 a 49 anos  
 4. De 50 a 59 anos  
 5. De 60 a 69 anos  
 6. De 70 a 79 anos  
 7. 80 anos ou mais  
 8. 12. Idade\_autora\_publicacao

13. Nome da editora/gráfica:

14. Cidade da editora:

15. Caráter da editora:

1. Editora comercial paranaense  
 2. Editora comercial de outros Estados  
 3. Órgão público paranaense  
 4. Órgão público de outros Estados  
 5. Edições independentes  
 6. 15. Caráter\_editora

16. Número de páginas da obra:

17. Síntese

18. Gênero da obra:

1. Romance                       2. Poesia  
 3. Conto                             4. Crônica  
 5. Miscelânea                     6. Não identificado  
 7. Outros                            8. 18. Genero\_obra

19. Se 'Outros', defina:

20. Aquisição da obra

1. Sim    2. Não    3. 20. Aquisicao\_obra

## Dados da Personagem

### 21. Nome da personagem:

### 22. Posição da personagem na narrativa:

1. Protagonista  
 2. Narrador(a)  
 3. Coadjuvante  
 4. 22. Posicao\_personagem\_narrativa

*Você pode marcar diversas casas.*

### 23. Sexo da personagem:

1. Feminino                       2. Masculino  
 3. Sem indícios                       4. 23. Sexo\_personagem

### 24. Ocupação da personagem:

### 25. Faixa etária da personagem:

1. Infância                       2. Adolescência  
 3. Juventude                       4. Idade Madura  
 5. Velhice                       6. Múltiplas idades  
 7. Sem indícios                       8. 25. Idade\_personagem

*Você pode marcar diversas casas.*

### 26. Orientação sexual da personagem:

1. Heterossexual  
 2. Homossexual  
 3. Bissexual  
 4. Assexuado  
 5. Ambígua/Indefinida  
 6. Não Pertinente  
 7. Sem indícios  
 8. 26. Orientacao\_sexual\_personagem

### 27. Cor da personagem:

1. Branco                       2. Negro  
 3. Indígena                       4. Caboclo (branco+índio)  
 5. Mulato (branco+negro)                       6. Cafuzo (índio+negro)  
 7. Pardo                       8. Amarelo  
 9. Sem indícios                       10. Não pertinente  
 11. 27. Cor\_personagem

### 28. Estrato socioeconômico da personagem:

1. Elite econômica  
 2. Classe média  
 3. Pobre  
 4. Miserável  
 5. Sem indícios  
 6. Outros  
 7. 28. Estrato\_socioeconomico\_personagem

### 29. Se 'Outros', defina:

### 30. Tipo de morte da personagem (quando houver):

1. Suicídio  
 2. Assassinato  
 3. Acidente  
 4. Doença  
 5. Morte Natural  
 6. Não identificado  
 7. Outros  
 8. 30. Tipo\_morte\_personagem

### 31. Se 'Outros', defina:

### 32. Relações sociais da personagem:

1. Profissional  
 2. Amorosa  
 3. Familiar  
 4. Amizade  
 5. Inimizade  
 6. Sem relações  
 7. Outros  
 8. 32. Relacoes\_sociais\_personagem

*Você pode marcar diversas casas.*

### 33. Se 'Outros', defina:

### 34. Época em que transcorre a história:

1. Pré-colonial (antes de 1500)  
 2. Colônia (1500 a 1822)  
 3. Império (1822 a 1889)  
 4. Primeira República (1889 a 1930)  
 5. Era de Vargas (1931 a 1944)  
 6. República de 1945 (1945 a 1963)  
 7. Ditadura Militar (1964 a 1984)  
 8. Redemocratização (a partir de 1985)  
 9. Futuro  
 10. Épocas incertas  
 11. Outros  
 12. 34. Epoca\_historia

*Você pode marcar diversas casas.*

### 35. Se 'Outros', defina:

### 36. Observações de qualquer ordem

**ANEXO 2**

## ENTREVISTA COM LUCI COLLIN

### **1 – Qual o seu processo prévio de escrita? Alguma estratégia em especial?**

Meu processo de criação geralmente surge de um acúmulo de emoções geradas tanto pela própria literatura, por meio de leituras que me estimulam, quanto por experiências de fruição geradas por outras artes, sobretudo pela música e pela pintura. A estratégia, portanto, é uma não estratégia de liberdade para transitar pelas artes sabendo que tudo que eu desfruto de estético vai sendo guardado e depois se transforma em expressão literária, que é a linguagem, o meio pelo qual eu consigo me comunicar. Não faço pesquisa de temas nem pesquisa histórica, e também não tenho nenhuma prática de anotar o que vou vendo; deixo as coisas que me marcam guardadas na memória mesmo e, se forem verdadeiramente intensas, voltam a seu devido tempo - quando aquele branco pulsante e vivo do papel pede as palavras.

### **2 - Acaso você escreve para entender como se sente em relação a algum assunto?**

Não. Não tenho a mínima pretensão de transmitir algo, sobre o que quer que seja, que corresponda a um entendimento. Escrevo porque sinto um grande impulso de me corresponder com outras pessoas através de palavras – uma vibrante necessidade de dividir algumas maneiras de ver e de sentir. A literatura me parece não ter esta obrigação de ensinar nem de ordenar nada; a literatura existe para uma comunhão que pode ser inclusive de dúvidas, de inseguranças, de alegrias, de descobertas, de sensações disparatadas, mas não de entendimento absoluto – porque isto, felizmente, não existe e se existisse tornaria a vida algo muito previsível e estéril. (Também acrescento que fazer literatura para mim nunca foi um mecanismo de fuga).

### **3 - Você se retrata ou se autorrepresenta nos seus textos?**

Às vezes é inevitável expressar algo muito próximo à nossa história pessoal, mas eu desconfio muito do tal estatuto de “autobiográfico” enquanto verdade. Ficção

é “fingir”, e aí está a liberdade criativa da escrita. Importa muito pouco o que é a vida do escritor diante da dimensão maior de sua oportunidade de registrar a vida e as coisas da vida com outras medidas que não as suas próprias. Eu ficcionalizo muito o que observo e o que vivo, bem como o que vivi (ou pensei ter vivido?); altero, exagero, amplio, reduzo, minimizo, misturo. A alegria mesmo é inventar a partir do que foi visto e sentido, não apenas reproduzir experiências dentro da minha própria moldura – invariavelmente estreita - de ser.

#### **4 - Suas personagens surgem de sua imaginação ou de modelos sociais?**

Surgem da imaginação, mas sempre balizadas por um grande contingente de observação, observação aberta e sem sistematização (por isso não diria “de modelos”). É um processo de assimilação, depuração e sedimentação, mas sem muita ordem, sem muita teoria. Não trabalho com tipos nem modelos, porque não tenho intenção didática nem moralizante nos meus escritos. Minhas personagens são combinações muito livres do que eu respirei, do que foi lá dentro do peito, feito ar, e imprimiu, ainda que por segundos às vezes, uma marca em mim. E as marcas mais intensas clamam para vir à tona.

#### **5 – Dentre as personagens principais e as coadjuvantes mais importantes de seus contos, levantamos um total de 131 personagens, em 80 contos. A porcentagem de personagens do sexo feminino é muito superior ao do sexo masculino. Isso faz parte de um projeto literário seu?**

Não faz não. Não tenho a preocupação em forçar que o número de personagens seja maior em relação ao sexo feminino (na verdade eu nem sabia destes dados numéricos!). Personagens são, antes de tudo, vozes que estão se expressando, que estão tomando forma sob a pele da escrita. Imagino que por eu ser mulher, filha e mãe, naturalmente o universo feminino seja mais recorrente na minha vida, mas isto não é um projeto – acaba acontecendo naturalmente. Meu romance *Com que se pode jogar*, por exemplo, trata da vida de um personagem principal masculino caracterizado por mulheres que, direta ou indiretamente, tiveram suas vidas determinadas por ele. É um livro sobre um homem, mas da perspectiva da experiência de mulheres. Os limites, as bordas do chamado discurso feminino em



contraste com o discurso masculino às vezes são muito tênues. Outro exemplo: minha peça “Averso” foi produzida por um diretor que viu no texto três personagens masculinos, e o mesmo texto, quando roteirizado por um cineasta, fala da mesma mulher em três momentos diferentes de sua vida; com isto pretendo ilustrar que muitos textos admitem ser interpretados com uma muita flexibilidade em relação ao gênero dos personagens.

**6 - No que se refere ao perfil / perfis da(s) personagem(ns) feminina(s) representada(s) em seus contos, existe alguma intenção sua predefinida ou certa tendência em promover a visibilidade de algum tipo de identidade?**

Seguramente não, porque, caso contrário, eu me sentiria muito limitada, tentando passar alguma ideia ou ideologia preconcebida que talvez afetasse a maneira como entendo os personagens. Pode haver uma intenção identitária – acredito que isso ocorre de modo sutil e talvez espontâneo porque trazemos elementos de nossa formação que afloram todo o tempo – mas ela não é deliberada. Também cabe aqui considerar que a maior parte dos autores que participaram da minha formação como escritora – entre eles Ionesco, Balzac, Flaubert, Beckett e Osman Lins, entre outros – eram homens, e podem ter promovido uma zona de influência mais acentuada de “discurso masculino”. As mulheres que eu crio trazem vários tipos de questionamentos existenciais, muitos deles que poderiam ser os mesmos que os homens levantam. Outras personagens falam com uma voz mais feminista, mas isto é porque elas são assim mesmo, pensam e agem independentemente do que eu penso. Jamais usei – não porque censure isto, mas porque não é espontâneo em mim – meu texto para condução ideológica do leitor; quem pode ter feito isto são os personagens, deixados livres para dizer o que queiram.

**7 – Apesar da predominância das personagens femininas em suas narrativas, em pouco mais da metade dos contos narrados em primeira pessoa, o narrador é do sexo masculino. Trata-se, será, de escolhas estratégicas da escritora (nesse caso, eu pediria que você falasse delas) ou simples coincidência? Ou ainda, “força do hábito”?**

Gosto de escrever quando o texto surge (às vezes, se impõe) de maneira natural e assim escolhas do ponto de vista, de elementos da caracterização ou do tema não se dão previamente ao ato de colocar e combinar as palavras sobre a superfície branca. Às vezes temo estragar minha maneira de escrever com muita teorização sobre ela e, por isso, penso muito em literatura, estudo e traduzo muitos autores (afinal, como sou professora de literatura, o texto é também meu ganha-pão), mas nunca senti necessidade de classificar ou definir estratégias do meu próprio fazer literário. Além de tudo tenho tantos personagens que gostaria de criar que estão esperando na fila que não surgiu ainda a vontade ou a necessidade de desenvolver estratégias. “Pura coincidência” também não diria; as coisas todas vêm à tona na hora que devem vir, quando estão mais ou menos prontas para aparecer; e depois há um certo trabalho de intervenção da minha parte, em grande medida intuitivo, polindo aqui e ali, reescrevendo, cortando, mas sem método preciso de ordenação.

## **8 – O que motiva as escolhas temáticas de seus contos?**

A própria voz dos personagens define o que será tema. Eles, os personagens, aparecem primeiro (e os temas podem estar codificados ou pouco visíveis), depois, pelo que me contam e pela maneira que expõem seu falatório, vou gradualmente descobrindo sobre o que é o texto. Primeiro escrever o que seja, depois o tema vai sendo desbastado até virar uma das entidades que confere vida ao texto.

## **9 – A temática das relações amorosas ocupa bastante espaço em seus textos, inclusive quando estes são protagonizados por personagens masculinas.**

Sim, eu tenho um certo tropismo por falar de amor sob este prisma. Uma relação amorosa entre duas pessoas (ou mais, como em alguns contos) é uma das grandes descobertas e práticas da nossa existência – o quê de desafio à compreensão de nossos próprios limites, a emoção disparatada do encontro e do desencontro, as relações que se abrem tendo por fundo o corpo - seu e do outro, as dimensões novas e a redimensão do que já é memória. Falar sobre as experiências amorosas – do encantamento à dor que trazem – me diz muito, me estimula muito

tematizar tudo isto, seja por meio de personagens masculinos ou femininos, tudo é jogo, tudo é remissão.

**10 – A faixa etária “juventude” e “idade madura” predominam nos contos analisados. Isso se relaciona ao fato de a principal temática desses contos girar em torno das relações amorosas? Assim, isso também pode ser entendido como uma autorrepresentação?**

Não sei se as coisas podem ser assim tão elaboradas – para mim, pelo que corresponde à minha mais clara expressão pela palavra nada é tão elaborado. Alguma idade devem ter os personagens, mas isto não é fator distintivo entre eles. E a autorrepresentação estará lá, mas para deixar a literatura mais misteriosa e enigmática há que se considerar que os escritores brincam muito com a falácia, grande mecanismo embutido em cada frase que compõem um texto. Também é marca da minha literatura uma dose de subversão da ordem sintática (e, por extensão, semântica). Da fusão entre querer dizer e dizer apenas algo de representação, brota o mistério delicioso da criação do texto.

**11 – Sobre suas escolhas relacionadas ao modo como constrói as personagens:**

**a) A maioria das personagens dos contos é heterossexual;**

Talvez porque ainda a maioria das relações são heterossexuais e esta seja a leitura ou a combinação mais imediata que fazemos – mas sem uma apologia de nada, aqui.

**b) Boa parte delas não declara o sexo a que pertence. Como avaliaria esse “sem indícios” marcado na ficha de análise dessas personagens quando a pergunta é “sexo a que pertence”?**

Este apagamento de traços de gênero me parece importante em algumas histórias porque confere um espectro maior, em termos de limites de sexualidade e de identidade, aos personagens; isto acaba por estimular

o leitor a uma leitura mais livre e mais colaborativa, de mais apropriação do texto. Às vezes não há necessidade de marcar o gênero e o texto servirá a amplas interpretações.

- c) Quanto à cor das personagens, em sua maioria elas não são identificadas como sendo brancas ou negras ou amarelas..., trata-se, será, de um “branqueamento” compulsório? Ou simplesmente de representar a etnia predominante no Paraná?**

A ausência de cor não significa que tenham cor branca, ao contrário. Me parece que, da mesma maneira que em muitos textos não aparece afirmação de gênero, a não afirmação de uma determinada etnia confere muito mais amplitude ao texto. Além de tudo, o Paraná é um estado muito colorido em termos de etnias e naturalmente todas elas devem estar lá, misturadas nas folhas dos livros com seus discursos. Novamente insisto que não explicitar algo, não significa querer explicitar compulsoriamente outro algo específico não dito. Seria, antes, não explicitar para não limitar.

- d) O mesmo fato ocorre quanto à classe social das personagens, em que se tem a predominância das classes médias. Comente sobre esta escolha de como representar as classes sociais das personagens.**

Nem sempre são de classe média – tenho personagens das outras classes também, mas isto me é indiferente, quero dizer, não estou fazendo apologia de determinada classe em detrimento de outras. O que tenho basicamente são pessoas querendo dizer como vivem a vida – e elas podem ser vulneráveis financeiramente ou não, podem ter estabilidade financeira ou não.

**12 – Bourdieu, no livro *Dominação Masculina* (2005), já apontava que à mulher era reservada a esfera doméstica, enquanto ao homem a esfera social. Isso também está presente em seus contos (ocupação da personagem). Trata-se de representar simplesmente a realidade extraliterária ou de uma espécie de crítica à realidade que cerceia os movimentos da mulher?**

A expressão da realidade de forma artística não escapa de esbarrar ou confluir para outros âmbitos da organização social em forma de crítica; qualquer registro já é, por si, uma tomada de posição. Assim, a “ocupação” da maioria dos meus personagens apresentará o doméstico em contraposição ao social, mas vale lembrar que muitos textos também diluem as esferas de espaço dos personagens. Em “Com que se pode jogar” fiz um estudo de diversas “ocupações” e as mulheres se relacionam muito com seus espaços – o espaço interfere em suas vidas. E por trás de tudo um homem definindo que elas estão e permanecerão ali pelo tempo que deixarem reverberar o impacto deste homem em suas vidas (este é um dos lances do jogo).

**13 – A maioria das suas narrativas não determina a época em que se passa a história? Essa ausência de marcação temporal está relacionada a tendências da prosa contemporânea ou você arriscaria algum outro significado relacionado à representação da mulher?**

Gosto deste elemento de não-temporalidade, de não marcar a época de maneira explícita, contudo, em muitos casos, o uso da linguagem, o vocabulário escolhido e os temas conduzem diretamente a uma marcação. Não vejo nisto uma característica da expressão contemporânea (E. A. Poe, por exemplo, fez isso no século XIX); os personagens diluídos em tempo algum me agradam, me parecem mais livres e assim também os leitores poderão estar para preencher as brechas do texto com suas histórias, experiências e associações pessoais.

**14 – Você gostaria de acrescentar algum outro apontamento sobre o modo como constrói suas personagens?**

Só escrevo quando um personagem se impõe na minha cabeça - às vezes até corta meu sono e diz: “Olha eu aqui – eu penso isto e aquilo, eu faço isto e aquilo e meu rosto é ou será assim.” A partir destas “vozes”, muito autônomas, que aparecem, eu passo a compor o texto, eu libero as lembranças, eu me deixo impregnar por aquela “pulsão” que se apresenta, eu reordeno os pedaços das histórias. Às vezes o que o texto levanta é difícil ou doloroso para mim por mexer ou

escavar emoções íntimas demais ou por exigir que eu me embrenhe por caminhos muito desconhecidos da percepção. Assim foi, por exemplo, com contos como “A conversão do rubi” (do *Lição Invisível*), “Ilusão de sombra” (do *Vozes num divertimento*), “Visionário” (do *Vozes tbém*), e “Imagens desabrigadas” (do *Inescritos*), que apresentam temas que me puseram colada a coisas muito obscuras (misteriosas e doídas) para mim naquele momento – foram textos de entrega absoluta e, sobretudo, marcados por uma demanda emocional da qual, cheguei a pensar, eu não daria conta. Outras vezes os personagens são tão autônomos e chegam tão nítidos que quase que prescindem de minha intervenção – coincidentemente muitos destes tornaram-se os mais populares, os mais citados, os mais lembrados pelos leitores. Exemplo: os protagonistas do conto “Daqui” (do *Acasos pensados*) e o do “Nome: homem” (do *Vozes*), e a Ana, personagem da primeira parte do *Com que se pode jogar*.

**15 – Qual é a sua opinião sobre o mercado editorial paranaense? Existe campo para as escritoras contemporâneas/estreadoras? Este campo é favorável ou não para você?**

Não conheço muito as regras mercadológicas relacionadas à literatura, não por falta de interesse, mas por me dedicar a tantas outras coisas que este âmbito da produção literária acaba ficando de lado. Assim, não saberia precisar como é o mercado no Paraná ou no Brasil. Como não faço uma literatura facilmente comercializável (por conta dos elementos que emprego e por minha linguagem) sempre tive grande dificuldade em publicar, mas isto não me causa o menor constrangimento. Há muito compreendi o que eu queria fazer em termos de literatura e foi sempre uma opção muito sincera manter minha personalidade literária tal qual ela se apresenta: texto para um determinado tipo de leitor. Me sinto muito feliz com os resultados porque sei que meus leitores são leitores que têm uma relação diferente com a literatura: não buscam só entretenimento imediato, querem mais. Para eles escrevo e com eles quero comungar as minhas emoções. Isto não faz de meus livros produtos muito vendáveis, mas isto nunca me preocupou – é como um artesanato com palavras e não uma produção em escala. Quanto ao campo para os estreadores me parece que há todo um cenário que dá oportunidades aos novos mas, como é com a maioria das profissões, há que se trabalhar muito até que seu texto

seja reconhecido e buscado pelos leitores. Mas tudo isto é um processo de puro encantamento, são anos de labor, reflexão e deliciosos momentos de espanto. Respondendo à última pergunta, depois de quase trinta anos publicando, hoje me sinto muito grata por todas as oportunidades que tive de me expressar pelas palavras; tenho uma relação muito profunda e muito emocionante com muitos dos meus leitores, que me estimula a seguir escrevendo, a seguir observando e querendo estar cada vez mais íntima, cada vez mais à vontade com este fazer maravilhoso que é a escrita. Tudo, assim, é favorável; tudo é prática de apreensão, tudo é código a ser repartido, tudo é a essência melhor e tudo, se a palavra vier, será dar vida, espalhá-la, representá-la, abraçá-la muito perto do coração.