

A Representação dos Atores Sociais e a Imagem da Mulher em Contos de Marina Colasanti

Elir Ferrari –UERJ*

Resumo: A Análise de contos de Marina Colasanti destaca algumas questões acerca da representação da mulher em textos que veiculam um discurso feminista. Para tanto, utilizou-se as categorias propostas por van Leeuwen (1996) para a representação dos atores sociais, sistema sociossemântico desenvolvido a partir da LSF de Halliday (2004). Os contos foram retirados do livro *Contos de amor rasgados*, publicado na década de 1980, década em que o feminismo brasileiro encontrava-se numa fase de consolidação, em que muito se publicou a respeito do movimento (Pinto, 2003). A Análise Crítica do Discurso (Fairclough, 1995) tem dedicado seus estudos às mudanças sociais através dos discursos e o movimento feminista se inscreve em algumas mudanças. Dessa perspectiva, as categorias de van Leeuwen servem de instrumental para uma análise mais detalhada das relações homem-mulher, permitindo desvelar algumas questões feministas tematizadas nos contos, questões apontadas por Pinto (*op. cit.*). Os resultados da análise dos contos pela utilização do sistema sociossemântico da representação dos atores sociais demonstram que a mulher é representada ora como um pano de fundo, ora é enfraquecida (apassivada, como meta ou recipiente etc.) em favor de seu marido/amante. Assim, os conflitos gerados a partir das ações do homem sobre a mulher nos contos confirmam certas preocupações do discurso feminista, mesmo que não tenham como personagem central uma mulher positivamente representada e bem resolvida.

1) Introdução

A literatura sempre acompanha sua época. Cada momento histórico produz uma gama de textos – quer orais, escritos, literários, de uso cotidiano para mera comunicação humana – que circulam pela sociedade como práticas sociais de alguma forma mais ou menos intensas, estabelecidas culturalmente (Bourdieu, 1996). Da mesma forma, os discursos circulam culturalmente. Fairclough (1993) entende que o discurso possui uma noção tridimensional, que une três tradições analíticas: discurso como texto, prática discursiva e prática social. As análises textuais incluem vocabulário, gramática, coesão e estrutura (arquitetura), e constituem parte potencialmente importante na análise do discurso. Os textos passam por processos de produção, distribuição e consumo, são produzidos de maneiras específicas e em contextos específicos de uma rotina social complexa, são consumidos de forma diferente e nos diferentes contextos sociais; certa conjuntura social exige certas práticas discursivo-textuais (Fairclough, 1993, p. 73-86, *passim*). A literatura, então, é parte de um conjunto de textos constituintes de discursos que podem provocar reações e mudanças nas práticas sociais. Integra, ainda, um mercado de bens simbólicos (Bourdieu, 1996). As mudanças discursivas podem promover mudanças sociais e vice-versa, mas, segundo Fairclough, as mudanças envolvem formas de transgressão, rompimento de limites, tais como alocar convenções já existentes em novas combinações, ou mover o que está convencionalizado para situações que geralmente as impedem (Fairclough, 1993, p. 96).

A ideia de discurso e mudança social nos levou a refletir sobre o movimento feminista. De acordo com Pinto (2003), o movimento no Brasil teve seu início de fato na virada do século XIX para o XX com pequenas ações independentes de mulheres corajosas, mas foi somente após a década de 1960 que o grande movimento social, de alcance mundial, atingiu suas principais conquistas (Pinto, 2003, p. 10), sendo o ano de 1975 considerado o momento inaugural do feminismo brasileiro (*idem*, p. 56). A década de 1980 – período de redemocratização – foi a fase de

*Mestre em Letras pela UERJ, área de concentração: Linguística. Orientadora: Gisele de Carvalho.

**FERRARI, Elir. A Representação dos Atores Sociais e a Imagem da Mulher em Contos de Marina Colasanti. In: BERNARDO, Sandra; VELOZO, Naira de Almeida; MARTINS, Queila de Castro. *Linguagem: Teoria, Análise e Aplicações (V)*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras – ILE/UERJ, 2010, p. 6-17.

consolidação do movimento, com a inclusão de vários conselhos regionais e ministérios, o que indicou uma mudança de pensamento no âmbito da política nacional. O movimento feminista é, assim, partidarizado e institucionalizado. A constituição de 1988 consagra os direitos da mulher ao incluir artigos que reforçam que “homens e mulheres são iguais em direitos e obrigações”, além de questões empregatícias como licença à gestante para amamentação. O avanço do movimento deve muito às mulheres intelectuais brasileiras que o lideraram e o levavam adiante. Objetivava-se o rompimento da hegemonia da dominação masculina sobre as mulheres, isto é, a hegemonia do poder simbólico masculino (Bourdieu, 2005). Na produção de artigos sobre o movimento feminista brasileiro, basta uma passada de olhos pelas palavras-chave para fazer ressaltar o tema central do movimento: a violência contra a mulher. Porém, mesmo diante dos avanços conquistados, as mulheres intelectuais que lideravam o movimento encontraram dificuldades inestimáveis ao levar a conscientização às mulheres das camadas mais baixas da sociedade. Mulheres mais pobres eram física e moralmente violentadas e não denunciavam seus cônjuges, por questões complexas como dependência emocional e econômica, apoio social e filhos. Surgem, então, no início da década de 1980, as organizações autônomas de apoio à mulher vítima de violência, que criavam “espaços de reflexão e mudança das condições de vida dessas mulheres” (Pinto, 2003, p. 80-1).

A mulher ganha, assim, uma representatividade e uma rede de apoio social não conhecida antes na história do Brasil. Práticas sociais sofreram mudanças em função dos esforços do movimento feminista e das organizações autônomas: delegacia especializada, mudanças na lei, especialização de profissionais da saúde e da área jurídica, para citar somente algumas mudanças (Pinto, 2003, *passim*). Um fato importante é que a violência contra a mulher, antes tolerada sob o pretexto do casamento, já não é permitida incolumemente. Embora ainda haja um longo caminho a percorrer, as mudanças já chegaram às empresas, às escolas, aos ambientes públicos e privados. São mudanças nas práticas sociais e discursivas. A mulher passa a encontrar representações sociais sólidas: executivas em cargos políticos, revistas especializadas, projetos de pesquisas em universidades, etc..

As mudanças sociais, no entanto, ocorreram somente na superfície: se olharmos para uma camada logo abaixo da epiderme, veremos como o poder simbólico da dominação masculina está presente ainda nos dias de hoje (Bourdieu, 2005). Segundo Pinto (2003), o encontro das militantes feministas com as mulheres não-feministas, ou seja, as mulheres da “vida como ela é”, provocou um enorme impasse e incômodo nas militantes “cultas e politizadas”, fazendo com que a militância tomasse outro rumo, tornando-se mais profissional e prestadora de serviço (Pinto, 2003, p.81). Na década de 1990, o movimento torna-se difuso e termos como “a questão da mulher” passa a ser renomeado como “questões de gênero”, que expandia a ‘luta’ a outros movimentos sociais como as do homossexual e do negro. Embora essa expansão tenha favorecido outras conquistas sociais, ela de fato enfraqueceu o movimento feminista, que era um movimento de mulheres para mulheres, que tinha por objetivo geral o combate à violência contra a mulher (Marina Colasanti, in: Revelação Online, s/d).

É nesse cenário de avanços e frustrações que decorre a década de 1980, e é no ano de 1986 que Marina Colasanti publica seu livro de minicontos intitulado de “Contos de amor rasgados”¹.

2) Os minicontos e a proposta de análise

Segundo a autora, o livro *Contos de amor rasgados* foi temático. Marina Colasanti (Revelação Online, s/d) não queria que os “contos mínimos” ficassem soltos no espaço, dando a eles um caráter identitário, para que fossem se somando e que no final o leitor tivesse uma sensação ter lido um romance. O tema fica evidente já na ambiguidade do título: contos rasgados de amor,

¹ COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

que parte da expressão ‘amor rasgado’ (amor intensamente vivido). A manipulação da expressão metaforiza as relações de amor que não deram certo, e essa metáfora é confirmada na medida em que os contos vão sendo lidos. A maioria dos minicontos conta com um participante masculino e um feminino, geralmente em situação de confronto, homem e mulher representados cada um a seu modo. No contexto de uma fase consolidada do feminismo brasileiro, as expectativas de representação incluem a imagem de uma mulher que reaja à violência, ao poder simbólico da dominação masculina, ou que seja independente, segura de si, com autoestima elevada. A análise aqui apresentada pretende mapear as formas com que os atores homem (ele) e mulher (ela) são retratados pela autora, buscando entender a importância dessa representação para o escopo do movimento feminista. Os minicontos selecionados para este artigo procuraram ser representantes do todo, e espera-se que, a partir deles, seja possível fazer afirmações gerais pertinentes ao livro.

A proposta de análise dos contos partiu do sistema sociossemântico sugerido por Theo van Leeuwen (1996) para o estudo da representação dos atores sociais, que tem como base a Linguística Sistêmico-Funcional desenvolvida por Halliday (2004). Nele, os textos são examinados pelo viés semântico em que os atores sociais podem ser completa ou parcialmente excluídos ou incluídos no discurso, e de que forma esse processo de inclusão-exclusão ocorre. Para van Leeuwen (2008, p. 5), todo texto - e discurso - toda representação do mundo e o que se passa nele, mesmo que abstratamente, deveria ser interpretado como representações de práticas sociais, e práticas sociais são

maneiras socialmente reguladas de fazer coisas - mas a palavra ‘regular’ pode dar uma impressão errada, uma vez que ‘regulação’, no sentido que normalmente conhecemos, é somente um dos modos pelo qual a coordenação social pode ser alcançada. Práticas sociais diferentes são ‘reguladas’ em diferentes graus e de diferentes maneiras. (*ibid.*, p. 6, tradução livre).

Nesse aspecto, van Leeuwen (*ibid.*, p.12-17) afirma que textos e discursos recontextualizam (tornam a contextualizar) as práticas sociais, sendo os gêneros (discursivos, textuais, literários) parte das ações praticadas socialmente, pois são regulados de formas diferentes em situações diferentes e utilizam textos que não só descrevem e representam, mas também reproduzem e modificam. Na produção literária, podemos entender os gêneros discursivos como práticas que dizem respeito à produção do texto, sua publicação, circulação e consumo, e nele se materializam a reprodução e representação das atividades sociais. Bettelheim (1980), ao estabelecer a importância dos contos de fadas para a formação das crianças, descreve como as estruturas sociais são representadas nas histórias. Além de doutrinarem as tendências dicotômicas como bem/mal e certo/errado, envolvem toda a complexidade existencial, nas quais as personagens são dotadas de questões narcísicas e enfrentam conflitos. Essas estruturas operam no inconsciente e, para a psicanálise, o inconsciente é um determinante poderoso para o comportamento, tanto na criança quanto no adulto (Bettelheim, 1980, p. 16). As estruturas transmitidas nas histórias, então, ajudam na identificação do leitor com uma tipologia social, mitigando as angústias infantis.

Assim, considerando o gênero parte de uma prática social e, especificamente, o gênero literário como capaz de mobilizar o inconsciente para além dessas práticas, direcionamos nosso olhar para as relações estabelecidas entre homem e mulher nos minicontos de Marina Colasanti. Acreditamos que a forma com que os minicontos são elaborados reflete as angústias surgidas no bojo do movimento feminista. Observando a prática social pelo filtro do gênero literário, as análises seguirão o enfoque do contexto de cultura.

Devido à complexidade do sistema para a análise da representação dos atores sociais desenvolvido por van Leeuwen (1996), não esgotaremos nem os subsistemas (ver Anexo), nem a totalidade dos contos selecionados. Pelas restrições de espaço, daremos ênfase ao subsistema de exclusão e algumas categorias do subsistema da inclusão, uma vez que os atores sociais podem estar incluídos ou não no discurso. Segundo van Leeuwen (*ibid.*), quando os atores não estão incluídos, a exclusão pode ocorrer de duas formas: por supressão, quando não há como resgatar o ator excluído,

não há indícios dele no texto; ou colocado em segundo plano, quando ocorre um encobrimento e é parcialmente excluído, mas há como resgatar o ator em outros momentos no texto, por representação direta ou por referenciação. Por outro lado, o ator pode ser incluído de várias formas. Daremos mais ênfase à ativação – em que os atores ocupam lugares ativos na estrutura, como agentes dos processos (ações) – e à passivação – em que são sujeitados, metas ou beneficiários dos processos. Outras categorias serão consideradas à medida que os minicontos as apresentem, mas o que se pretende observar é o caráter “passivado” ou “ativado” dos atores nas histórias, a fim de traçar suas imagens face à dominação masculina. Ou seja, pretendemos analisar, à luz do discurso feminista, como se posicionam o homem e a mulher nas relações apresentadas.

3) O etos discursivo e o etos putativo

Falar da imagem da mulher construída através do discurso por um olhar feminista é falar de etos discursivo. Dominique Maingueneau tem nos fornecido vasta teoria acerca do etos discursivo (sobre etos, ver Maingueneau, 1997; 2001; 2005; 2006). Sua teoria, porém, versa sobre a imagem que o enunciador projeta de si quando se exprime verbalmente, não sobre a imagem que ele projeta do outro em seu discurso. O etos, portanto, não se aplicaria às personagens dos minicontos, mas a um narrador, ou ainda, se estudado o conjunto da obra de Marina Colasanti, poderíamos chegar a um etos de um escritor. Mas afirmações acerca do etos de escritores e/ou narradores são polêmicas e não atenderia ao escopo de nossa análise. Maingueneau, ao comentar o etos prévio ou pré-discursivo, admite que o

ethos [sic] está crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não há como ignorar que o público constrói também representações do *ethos* [sic] do enunciador mesmo antes de ele começar a falar (Maingueneau, 2006, p. 269).

Utilizaremos, então, o conceito de *etos putativo*, um dos conceitos desenvolvido por Lopez (2009) para descrever a gênese do etos, partindo de um estudo sobre o etos pré-discurso de Maingueneau. O etos putativo contribui para a formação de um etos prévio ao discursivo, ou seja, um etos anterior ao pronunciamento do enunciador. Segundo Lopez, o

Etos putativo [...] é criado por enunciados de terceiros sobre o locutor em questão, fazendo com que sejam depositados, na memória coletiva, índices descritivos que configuram um etos particular relativo ao nome próprio do enunciador. O termo putativo [...] vem do latim *putativus* “presumido”, da raiz *putare* “imaginar”, e tem a mesma origem da palavra “reputação”. Portanto, porque é fruto da enunciação de um outro, o etos putativo é da ordem de uma “reputação”, de um etos presumido, imaginário, artificial (ou seja, “feito com arte”) (Lopez, 2009, p.61).

Tomando a ideia do etos putativo, pode-se depositar enunciados de valor positivo ou negativo na memória coletiva. Especificamente na análise dos minicontos, consideramos que as imagens do homem e da mulher são construídas por enunciados que lhes imputam um etos, isto é, um caráter e um tom que os revelam em “estereótipos ligados a mundos éticos” (Maingueneau, 2006, p. 270). Definimos, assim, que ao nos referirmos a homem e mulher, estamos considerando que esses substantivos aglutinam a coletividade: homem e mulher representam pessoas do gênero masculino e pessoas do gênero feminino, respectivamente.

4) As análises

Marina Colasanti, como vimos, queria dar aos minicontos uma identidade única, em que o leitor tivesse a sensação de ter lido um romance. Essa sensação é possibilitada pelo fato de que os contos, em sua maioria, abordam o relacionamento amoroso, conturbado, entre homem e mulher.

Embora alguns escapem a essa premissa, nosso *corpus* foi composto especificamente pelos contos em que homem e mulher aparecem em algum tipo de relação.

Texto 1 - Prólogo. Enfim, um indivíduo de idéias abertas

A coceira no ouvido atormentava. Pegou o molho de chaves, enfiou a mais fininha na cavidade. Coçou de leve o pavilhão, depois afundou no orifício encerado. E rodou, virou a pontinha da chave em beatitude, à procura daquele ponto exato em que cessaria a coceira.

Até que, traque, ouviu o leve estalo e, a chave enfim no seu encaixe, percebeu que a cabeça lentamente se abria.²

O primeiro conto (texto 1) apresenta-se com a total ausência de representação da mulher. Se não fosse pela palavra *indivíduo* no título, não seria possível identificar quem teria ideias abertas, pois sequer há indícios de gênero no corpo do conto. A **inclusão** do termo no título, no entanto, promove a **exclusão** por **supressão** da mulher (para uma visão geral do sistema, ver Anexo). Segundo van Leeuwen (1996), a **supressão** ocorre quando não é possível identificar um determinado ator que deveria estar representado. O homem é quem tinha a cabeça fechada que, enfim, se abriu. Cabe destacar apenas que ele é agente de processos materiais até quando a cabeça se abre, único momento em que aparece um processo diferente: mental (ouvir, perceber). Embora *um indivíduo* seja comum aos dois gêneros em língua portuguesa, vale afirmar que se referia ao gênero masculino em razão de haver outros termos em português que funcionariam melhor numa neutralização no contexto em que o miniconto se apresenta, como *uma pessoa*.

Texto 2 - Por preço de ocasião

Comprou a esposa numa liquidação, pendurada que estava, junto com outras, no grande cabide circular. Suas posses não lhe permitiam adquirir lançamentos novos, modelos sofisticados. Contentou-se pois com essa, fim de estoque, mas preço de ocasião.

Em casa, porém, longe da agitação da loja – homem escolhendo mulher, homem pagando mulher, homem metendo mulher em saco pardo e levando às vezes mais de uma para aproveitar o bom negócio – percebeu que o estado de sua compra deixava a desejar.

“É claro”, pensou reparando na sujeira dos punhos, no amarrotado da pele, nos tufos de cabelo que mal escondiam rasgões do couro cabeludo, “eles não iam liquidar coisa nova.”

Conformado, deitou-a na cama pensando que ainda serviria para algum uso. E, abrindo-lhe as pernas, despejou lá dentro, uma por uma, brancas bolinhas de naftalina.³

Se o primeiro miniconto exclui a mulher, o conto imediatamente após (texto 2) a inclui. Porém, a **inclusão** se dá completamente por **passivação**. Nomeada de *esposa*, abre a narrativa como meta do processo material *comprou* – **passivação** por **sujeição** –, o que remete à metáfora de que a *esposa* é uma *mercadoria*. A passivação ocorre quando o ator “participa” como a finalidade dos processos (van Leeuwen, 1996, p. 186), sendo a sujeição a finalidade do processo material (ibid., p.

² In: COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 11.

³ In: COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 13.

189). O sentido de *mercadoria* é recuperado no campo semântico que envolve o conto (liquidação, pendurada em cabide, lançamentos, modelos, estoque, preço, loja, compra). Ela, a esposa, também funciona como uma **associação** para *mulher*, uma vez que estava pendurada “junto com outras” – **generalizada** em *outras* e em *mulher* na sequência “homem escolhendo mulher, homem pagando mulher [...]”. Ela é ainda renomeada como *compra* em “o estado de sua compra”, corroborando a associação da mulher-esposa como mercadoria. É representada também como velha e simplória quando **dissociada** de “lançamento novo” e de “modelo sofisticado”. Suas características depreciativas são construídas por **somatização**, metonimicamente, em “sujeira dos punhos”, “amarrotado da pele”, “tufos de cabelo” e “rasgões do couro cabeludo”, para referir sua idade e estado. A única vez que ela aparece como agente (no verbo *servir*) é, na verdade, incluída na transitividade do processo mental *pensar*, de cujo agente é ele, não ela. Completamente **passivada** do início ao fim – quando *é deitada* na cama e suas pernas *são abertas* – ela fica apagada de qualquer representação positiva, não lhe é dada a possibilidade de qualquer reação. A mulher, aqui, não tem voz.

Na extremidade oposta, ele é sempre **ativado**, não somente como agente dos processos, mas também através dos possessivos em “*suas posses*”, “*sua compra*”. O termo *marido* é **excluído**, mas está **representado em segundo plano**; podemos recuperar esse sentido apenas a partir do termo *esposa* que entra como meta da primeira ação. Trata-se, assim, de uma relação matrimonial. Tampouco o pronome pessoal *ele* é explicitado para se referir a quem compra, pois aparece sempre implícito nas desinências, um padrão da língua portuguesa que poderia causar ambiguidade. Sabemos que se trata do gênero masculino por questões socioculturais, em oposição a *esposa* e em **associação** a *homem*, na sequência entre travessões (“homem escolhendo mulher, homem pagando mulher [...]”). Com a ausência do pronome ou outro termo que o qualifique ou especifique, obtém-se uma **generalização**, um sentido de que se trata de um homem qualquer. O fato de os termos *lançamentos novos* e *modelos sofisticados* entrarem na transitividade do verbo *adquirir*, implica que era isso que se almejava, e ele lamenta – somente a ele é dado voz pelo discurso direto “É claro, não iam liquidar coisa nova” – mas se conforma com o fato de não poder adquiri-la. É um homem que compra, porém em liquidações por não ter posses. Lamentação e conformidade apontam para um homem decepcionado, que adquiriu a mercadoria mesmo estando em mau estado, levando à frustração – a expressão ‘é claro’ introduz o tom de frustração. Então ele se conforma e a usa mesmo assim. O processo *usar* reporta à proposta da compra, colocando a mulher como um objeto a ser consumido. O homem, aqui, é quem tem voz e é quem age.

Texto 3 - Nunca conspirando a família

Duas vezes por semana, o amante ia buscá-la diante da casa da costureira, e no carro de vidros fumê seguiam para o motel no bairro distante.

Chegando ao quarto, entretanto, exigia ela que o amado se despisse no banheiro e de lá viesse, nu, o rosto coberto por uma máscara negra. Só assim se entregava, salvo o tesouro de sua respeitabilidade. Pois, entre gemidos de paixão, como poderia fundamente garantir que o homem mascarado capaz de arrancar-lhe do corpo tais prazeres não fosse, de fato, seu próprio marido?⁴

O texto 3 representa a mulher de forma menos **passivada**, ocupando o lugar de agente dos processos. Ela é inicialmente passivada no pronome átono ‘la’ (“buscá-la”), mas imediatamente assume a coparticipação em *seguiam* e *chegando* e se mantém agente, não mais como coparticipante, nos processos *exigir*, amar (ela é agente de *amado*), se *entregar*, *salvaguardar* a

⁴ In: COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 25.

respeitabilidade, *poder garantir*. A trama gira em torno dela. É ela quem impõe condições (“exigia ela”) para *se entregar* ao prazer, mas essa condição é justificada pela defesa de sua respeitabilidade, o que aponta para valores socioculturais – trata-se de uma mulher que tem um *marido*, e que o trai – a traição em nossa sociedade é proibida às mulheres e a culpa, valor simbólico, surge como forma de autopunição. Ela não *geme de paixão*, esta ação está nominalizada em “entre gemidos de paixão”, que tira dela o caráter de agente exclusivo de *gerner*. Ela não *salva sua respeitabilidade*, esta ação está também nominalizada em “salvo o tesouro de sua respeitabilidade”, destacando o fato de que o tesouro da respeitabilidade foi salvo, apagando o agente de *salvar*. Porém, ela está ativada no possessivo “sua” como agente da respeitabilidade. Entrega-se ao prazer somente ao homem mascarado, assim destituído de afeto, já não mais amante ou amado, única possibilidade de obtenção do prazer, de materializar o ato. Mesmo estando no centro da trama, ela é explicitamente nomeada no pronome pessoal *ela* somente no processo verbal *exigir*. Em todas as outras ocasiões, ora o pronome está implícito no verbo, ora no pronome oblíquo (“buscá-la”), ora no reflexivo (“se entregava”), ora nos possessivos (“arrancar-lhe do corpo” = arrancar de seu corpo, “sua respeitabilidade”, “seu próprio marido”), funcionando como recurso para nomeá-la minimamente como agente do ato de traição. A impressão inicial de que ela é agente e toma as rédeas, se observada mais de perto, dá lugar à imagem de uma mulher que se escamoteia em favor de valores como família (nomeada no título) e casamento (nomeado em marido).

Ele é inicialmente nomeado como o amante, e ativado no processo material *buscar* (“ia buscá-la”). Em seguida, é renomeado para *eles* como agente coparticipante em *seguiram* e *chegando* (= quando chegaram). Daí em diante, sua representação torna-se opaca, a coparticipação é desfeita. É novamente renomeado para *amado*, que se difere semântica e sutilmente de amante: ambos os termos envolvem afeto, mas *amante* o tem como agente de amar, e *amado* o tem como beneficiado pelo amor. Embora *amado* seja ativado nos processos de despir (“se despisse”) e vir (“viesse”), esses processos estão encapsulados numa oração subordinada como receptor do processo verbal *exigir*, que tem ela como agente. Dessa forma, mesmo quando agente – despir no banheiro, vir nu, cobrir o rosto com a máscara – ele é **passivado por sujeição** a ‘exigir’. Depois disso, ele reaparece novamente opaco, como *homem mascarado*. É **destituído**, despido do afeto de amante/amado e beira quase um estranho. Apenas o adjetivo *mascarado* **especifica** o homem. Percebemos um declínio, uma progressão decrescente, na representação dele, pois de *amante* passa a *amado* e, na hora dos gemidos de paixão, de arrancar dela tais prazeres, é um homem mascarado. Essa destituição é necessária para que ela, submissa, se entregue.

A leitura possível de que o amante seja o próprio marido é irrelevante aqui, pois, além não ser um fato não-comprovável, não é a traição – ou não – que está em jogo, mas sim a imagem construída da mulher e do homem na fantasia sexual.

Texto 4 - Prova de amor

“Meu bem, deixa crescer a barba para me agradar”, pediu ele.

E ela, num supremo esforço de amor, começou a fiar dentro de si, e a laboriosamente expelir aqueles novos pêlos, que na pele fechada feriam caminho.

Mas quando, afinal, doce barba cobriu-lhe o rosto, e com orgulho expectante entregou sua estranheza àquele homem: “Você não é mais a mesma”, disse ele.

E se foi.⁵

⁵ In: COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 165.

No texto 4, ela é nomeada de *meu bem* e *você* no discurso direto dele. É **ativada** nos processos materiais *começar*, *fiar* (“começar a fiar”), *expelir* e *entregar*. Aparece como agente na **nominalização** “*sua estranheza*” (de *estranhar*) e **passivada** em “cobriu-lhe o rosto”. As circunstâncias em que realiza os processos – que inclui a nominalização *esforço* (esforçar) que empenha para fazer com que a barba nascesse, mesmo que antinatural, e o *orgulho* com que entrega *sua estranheza* – ela o faz, *laboriosamente*, em nome de seu *amor*, para agradá-lo. Essas nominalizações servem para abrandar a ação direta do agente, pois quebra a força que cairia sobre *ela*, se ela fosse agente direto de *esforçar* ou *orgulhar*. “Aqueles novos pêlos” ocupam lugar de agente da ação de *ferir* e “barba”, de *cobrir* seu rosto, assim, não é ela quem fere ou cobre, o que ameniza as ações tão violentas e antinaturais da mulher. Sinestésicamente, os pelos representam um movimento interno dela própria, pois são seus próprios pelos que brotam em seu rosto por um esforço sobrenatural, constituindo um momento na trama em que *ela* é **objetivada** por **somatização**. O imperativo “deixa”, expresso na voz direta dele, segundo a gramática tradicional teria *tu* (= ela) como sujeito, o que delega a ela a decisão de *deixar crescer*. Porém, ele é sujeito da enunciação e ela o faz para atender o pedido dele. Assim, ela é representada como responsável por suas ações, que faz em nome de seu amor por ele.

Ele é representado como *ele* e *aquele homem*. A trama abre com o discurso direto, onde *ele* tem voz e é agente do processo verbal *pedir*. Quando não é agente, ele mesmo se coloca, por discurso direto, nos pronomes *meu* (“meu bem”) e *me* (“me agradar”). Então ele é suprimido da trama até ser retomado como “aquele homem”, **beneficiário** do processo de *entregar*. A partir daí, ele é reativado em um processo verbal (dizer), novamente ganhando voz em discurso direto, e um material (ir). A retomada com *aquele homem* é opacificante. Não é uma generalização de homem como qualquer homem, como no texto 2. O pronome demonstrativo leva à **individualização** e o homem é **especificado** como *aquele*. Ao mesmo tempo, ao ser nomeado de homem – um substantivo que o **destitula** –, pois o substantivo ‘homem’ não especifica se é marido, ou namorado, ou qualquer tipo de substantivo que transmita um pertencimento (quem namora, namora alguém, quem é marido, é marido de alguém...). Sua ação na trama é minimizada, pois é agente de um único processo material (“se foi”). Os demais processos de que é agente são verbais: “pediu” e “disse”, que são verbos *dicendi*. *Pedir* supõe, ainda, provocar a atitude do outro. Ele é representado como alguém que se beneficia pelas ações que ela pratica a partir dos pedidos dele.

5) Uma breve discussão à guisa de conclusão

Os minicontos – além do contexto de produção, circulação e consumo de literatura, que representa uma prática social *de per se* – recontextualizam (van Leeuwen, 2008) as relações entre homem e mulher no âmbito dos relacionamentos interpessoais. As histórias são encerradas de forma que não há escapatória para a condição da mulher. A virilidade masculina contra o corpo socialmente determinado da mulher (Bourdieu, 2005). Entendemos, com Bettelheim (1980), que a literatura tem função psicanalítica formadora e colaboram para que o leitor encontre um linha identitária com as situações e os personagens envolvidos nas histórias. O fecho catastrófico dos minicontos tem efeito persuasivo e mexe com imaginário coletivo. Dessa forma, desconstrói os discursos de consenso – a dóxa – em que o homem é sempre favorecido em detrimento da mulher.

A imagem da mulher hoje certamente seria construída como independente, segura de si, detentora de direitos. Essa não foi a opção escolhida por Marina Colasanti. A representação dos atores *homem* e *mulher* nos minicontos destacam as ações do homem sobre a mulher, que se apresenta sempre sujeitada a ele. Ao se construir histórias em que a mulher não tem voz, é tratada como objeto de consumo (texto 2), ou necessita forjar a realidade para se entregar à traição (texto 3), ou mesmo que seja capaz de esforços sobrenaturais para agradar o homem (texto 4), faz-se surgir uma imagem pelo discurso de outrem (no caso, o narrador), imputando à mulher um etos feminino fragilizado, que não tem força, vítima de violência simbólica, dominada pelo poder

masculino. Essa imagem é construída como resultado do empenho frustrado do movimento feminista em face às camadas mais baixas da população e espelha a realidade da mulher à época do movimento.

Retomando Fairclough (1993), as mudanças discursivas podem promover mudanças sociais e essas mudanças foram almeçadas pelo movimento feminista. Embora concordemos com Bourdieu (2005) de que muito pouco mudou, os minicontos contribuem para uma pequena transgressão, rompimento de limites, pois põem em xeque a hegemonia masculina. Como nos diz o texto 1, é preciso que o homem abra sua cabeça.

Referências

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- BRASIL. Constituição (1988). Constituição da República Federativa do Brasil. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/_Constitui%C3%A7aoCompilado.htm>. Acesso em: 14 nov. 2009.
- COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- CUNHA, Maria Angélica Furtado de; SUZA, Maria Medianeira de. *Transitividade e seus contextos de uso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Critical Discourse Analysis: papers in the critical study of language*. London, UK: Longman, 1995.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse and social change*. Cambridge, UK: Policy Press, 1993.
- HALLIDAY, M. A. K.; MATTHIESSEN, Christian. *An introduction to Functional Grammar*. 3rd edition. London, UK: Hodder Arnold, 2004.
- LAGO, Daniel Siqueira Lopez. *Gênese do Etos: um ensaio sobre o etos pré-discursivo*, Brasil. 2008. 132f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia e incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3ª ed. Campinas, São Paulo: Pontes : Unicamp, 1997.
- PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.
- RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise do discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2006.

REVELAÇÃO ONLINE. Entrevista com Marina Colasanti. (s/d). Disponível em: < <http://www.revelacaoonline.uniube.br/cultura03/letras2.html> >. Acesso em: 17 fev. 2009.

VAN LEEUWEN, Theo. *Discourse and practice: new tools for Critical Discourse Analysis*. New York, NY, USA: Oxford University Press, 2008.

VAN LEEUWEN, Theo. A representação dos actores sociais. In: PEDRO, Emilia Ribeiro (org.). *Análise Crítica do Discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional*. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho, 1996.

ANEXO

Sistema sociossemântico da representação dos atores sociais segundo van Leeuwen.

Fonte: RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane. *Análise do discurso crítica*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 74 – com complemento da versão original em VAN LEEUWEN, Theo. *Discourse and practice: new tools for Critical Discourse Analysis*. New York, NY, USA: Oxford University Press, 2008, p. 52.

EXCLUSÃO	SUPRESSÃO				
	COLOCAÇÃO EM SEGUNDO PLANO				
INCLUSÃO	ATIVAÇÃO				
	PASSIVAÇÃO	SUJEIÇÃO	ASSOCIAÇÃO		
			DISSOCIAÇÃO		
		BENEFICIAÇÃO	DIFERENCIAÇÃO		
			INDIFERENCIAÇÃO		
	PARTICIPAÇÃO				
	CIRCUNSTANCIALIZAÇÃO				
	POSSESSIVIZAÇÃO				
	PERSONALIZAÇÃO	DETERMINAÇÃO	CATEGORIZAÇÃO	FUNCIONALIZAÇÃO	
				IDENTIFICAÇÃO	CLASSIFICAÇÃO
					IDENTIFICAÇÃO
					RELACIONAL
IDENT. FÍSICA					
AVALIAÇÃO					
NOMEAÇÃO		FORMALIZAÇÃO			

				SEMIFORMALIZAÇÃO			
				INFORMALIZAÇÃO			
				TITULAÇÃO	HONORIFICAÇÃO		
					AFILIAÇÃO		
				DESTITULAÇÃO			
				DETERMINAÇÃO ÚNICA			
				SOBREDETERMINAÇÃO	INVERSÃO	ANACRONISMO	
						DESVIO	
					SIMBOLIZAÇÃO		
					CONOTAÇÃO		
					DESTILAÇÃO		
				INDETERMINAÇÃO			
				GENERALIZAÇÃO			
				ESPECIFICAÇÃO	INDIVIDUALIZAÇÃO		
ASSIMILAÇÃO	COLETIVIZAÇÃO						
	AGREGAÇÃO						
IMPESSOALIZAÇÃO	ABSTRAÇÃO						
	OBJETIVIZAÇÃO (ESPACIALIZAÇÃO / AUTONOMIZAÇÃO DE ENUNCIADO / INSTRUMENTALIZAÇÃO / SOMATIZAÇÃO)						