



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS INTERDISCIPLINARES  
SOBRE MULHERES, GÊNERO E FEMINISMO**

**LILIAN SANTANA DA SILVA**

**O CORPO NA CONTÍSTICA DE SONIA COUTINHO: UMA  
LEITURA FEMINISTA**

Salvador  
2010

**LILIAN SANTANA DA SILVA**

**O CORPO NA CONTÍSTICA DE SONIA COUTINHO: UMA  
LEITURA FEMINISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares em Mulheres, Gênero e Feminismo, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo. Área de Concentração: Mulheres, Gênero e Feminismo.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Nancy Rita Ferreira Vieira

Salvador  
2010

S586 Silva, Lilian Santana da  
O corpo na contística de Sonia Coutinho: uma leitura feminista. / Lilian Santana da  
Silva. – Salvador, 2010.  
184 f.: il.  
Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Nancy Rita Ferreira Vieira

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia  
e Ciências Humanas, 2010.

1. Mulheres. 2. Feminismo. 3. Literatura. 4. Identidade. I. Vieira, Nancy Rita Ferreira. II.  
Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD – 869

## TERMO DE APROVAÇÃO

LILIAN SANTANA DA SILVA

### O CORPO NA CONTÍSTICA DE SONIA COUTINHO: UMA LEITURA FEMINISTA

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestra em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo do Programa de Pós-Graduação do PPGNEIM da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Salvador, 26 de fevereiro de 2010

---

Nancy Rita Ferreira Vieira - orientadora  
Doutora em Letras pela *Universidade Federal da Bahia* --- 2005 (ano de titulação)  
Professora do Departamento de Letras da UFBA/PPGNEIM//UFBA

---

Ívia Iracema Duarte Alves  
Doutora em Literatura Brasileira pela *Universidade de São Paulo* --- 1995 (ano de titulação)  
Professora do Departamento de Letras da UFBA/PPGLL/PPGNEIM/UFBA.

---

Márcia Maria da Silva Barreiros Leite  
Doutora em História pela *Universidade Católica de São Paulo* --- 2004 (ano de titulação)  
Professora do Departamento de História da UEFS/UCSAL/UEFS

**A minha avó,  
por nossa história.  
(*in memoriam*)**

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, agradeço a Deus que sempre me protege e me concedeu energia e saúde para que eu pudesse realizar este desafio.

Agradeço, imensamente, a minha orientadora, Nancy Rita Ferreira Vieira que, com sua sabedoria e alegria, construiu comigo este trabalho.

A minha mãe e minha sobrinha, pelo amor a mim dedicado, pela paciência diante das ausências constantes.

À Angela Silveira, pelas palavras de conforto nos momentos de angústias.

A amiga Denise Bastos, em quem sempre encontrei apoio, incentivo, confiança e amizade.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo, pelos ensinamentos que possibilitaram meu aprimoramento profissional e científico.

A cidade de Salvador, porque me encheu o espírito com suas imagens e sabores.

A todas as pessoas que, compartilhando o meu ideal, me incentivaram a prosseguir nesta aprendizagem, fossem quais fossem os obstáculos.

**“Sei - por meu próprio e único testemunho - que no início desse meu trabalho de procura eu não tinha a mais fraca idéia da espécie de linguagem que me seria revelada aos poucos até que eu pudesse um dia chegar a Constantinopla. Mas já estava preparada para ter que suportar no quarto a estação quente e úmida de nosso clima, e com ela cobras, escorpiões, tarântulas e miríades de mosquitos que surgem quando se derruba uma cidade”.**

**Clarice Lispector**

## RESUMO

Este estudo tem como temática os significados do corpo feminino nos contos de Sonia Coutinho. O objetivo foi analisar a partir das categorias identidade, sexualidade, ideal de beleza e envelhecimento, a representação do corpo feminino na contística da autora baiana. Para entender as relações e significados estabelecidos pelos elementos discursivos que fizeram parte da pesquisa, foi privilegiada uma abordagem interpretativa dos contos. Os pressupostos teórico-metodológicos da Sociologia do corpo e da Crítica Feminista forneceram a base para o contexto histórico-social em que a corporeidade atua como elemento analisador dos mecanismos de controle sociais presentes no discurso da família, da religião, da educação e da mídia. As formações discursivas serviram para verificar como o discurso de culto ao corpo e a cultura da eterna juventude está emaranhada no discurso das personagens dos contos. Percebe-se que os sentidos do corpo feminino desestabilizam a representação corporal hegemônica para repensar a política do corpo em favor dos anseios da mulher moderna.

**Palavras-chave:** Corpo; Literatura de autoria feminina; Feminismo; Identidade; Sonia Coutinho.

## ABSTRACT

This research is about the female body's meanings in the Sonia Coutinho's tales. The goal has been to investigate from the being female, the sexual behaviour, the ideal of beauty, and the getting older; the role of the female body in the *baiana* authoress's way of taling. To understand the relations and meanings set up by the speech components which took part of the research, an interpretative approach of the tales has been pointed out. The presupposed points of theory and methodology of Sociology of body and of Female criticism have provided the basis to the social context in which the questions of body act like an analysing component of the means of control that occurs in the familiar, religious, educational speech besides *midia* one's. Such ways of speech have been useful to verify like the speech of veneration to body and the idea of eternal youth take part of the speech of the characters of tales. We can see that the senses of the female body have unbalanced the predominant representation of the body to rebuild the policy of body in benefit of wishes of the modern woman.

**Key-words:** Body; Literature of Female Authorship; Feminist Thought; Identity; Sonia Coutinho.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO I</b> .....	16
<b>1 O CORPO E SEUS ITINERÁRIOS</b> .....	17
1. 1 O CORPO FEMININO NO BRASIL .....	23
1. 2 O CORPO DO DISCURSO .....	31
1. 3 O DISCURSO DA ESCRITA DO CORPO .....	37
<b>CAPÍTULO II</b> .....	39
<b>2 AS MARCAS HÍBRIDAS NA ESCRITA DE SONIA COUTINHO</b> .....	39
2. 1 O AMBIENTE CULTURAL .....	40
2. 2 A ESCRITA DE SONIA COUTINHO .....	47
<b>CAPÍTULO III</b> .....	59
<b>3 LEITURA ANALÍTICA DA CONTÍSTICA DE SONIA COUTINHO</b> .....	60
3. 1 IDENTIDADE CORPORAL .....	61
3. 2 O CORPO NO ESPELHO .....	81
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	98
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	102
<b>ANEXO</b> .....	110

## INTRODUÇÃO

**Vejo as asas, sinto os passos  
de meus anjos e palhaços,  
numa ambígua trajetória  
de que sou o espelho e a história**

**Cecília Meireles**

Esta dissertação - “O corpo na contística de Sonia Coutinho: uma leitura feminista” - discute os significados do corpo feminino nos contos de Sonia Coutinho (1939-) a partir de uma ótica feminista. O objeto de estudo - a obra de Sonia Coutinho - tem sido por mim investigado desde 2007, quando realizei o Curso de Especialização em 2006, no Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher e travei o primeiro contato com os estudos contemporâneos de gênero. Como monografia final de curso, apresentei o esboço da representação<sup>1</sup> do corpo em algumas narrativas da autora, entretanto, por se tratar de um estudo ainda incipiente, julguei ser necessário dar continuidade a ele em uma investigação mais direcionada, como a que realizei ao longo do Mestrado.

Por outro lado, faz-se necessário destacar que, embora a fortuna crítica da autora baiana esteja sendo ampliada com vigor e com estudos significativos pelo menos ao longo da última década com teses, dissertações e publicações a exemplo da tese de Rosana Ribeiro Patrício (1998) sobre os romances da autora, a dissertação de Sérgio Costa sobre o livro de contos *O último verão de Copacabana*, a tese de Lúcia Leiro (2003), ainda não houve um estudo que destacasse a questão do corpo na contística dessa autora. Mesmo o estudo da pesquisadora Elódia Xavier, intitulado “Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino” (2007) que aborda as obras de vinte e três autoras e apresenta uma proposta de leitura do corpo a partir das hipóteses da sociologia do corpo, silencia-se quanto à obra de Coutinho.

Os leitores desavisados, tal como escutei de uma professora no Encontro da REDOR - Rede Feminista Norte-Nordeste de Estudos e Pesquisas sobre Mulheres e Gênero em São Luis

---

<sup>1</sup> A palavra representação é aqui tomada a partir de Hall (2008): “é o processo pelo qual os membros de uma cultura utilizam a língua (amplamente definida como qualquer sistema que empregue signos, qualquer significante para produzir significados. [...] as coisas [...] não tem em si qualquer significado estabelecido, final ou verdadeiro. Somos nós – na sociedade, nas culturas humanas – que fazemos as coisas significarem, que significamos”.

(2009), diriam que a obra da autora é impenetrável, uma outra Clarice, nascida na região cacauzeira, uma mulher-esfinge. Todavia o desenvolvimento das pesquisas realizadas demonstrou que a escritora, ao tematizar acerca da condição feminina, o faz a partir de um contradiscurso que interroga, através das vozes narrativas de suas Lana, Cordélia, Lola, Mary, Orquídea, a tradição ocidental sob a qual as mulheres se constituíram (ou foram sendo construídas).

E não se pode negar que esse ideário se pautou seja na negação do corpo (feminino, em particular), adestramento, controle ou inquirição diante o corpo. Da Inquisição ao discurso médico entre os séculos XVIII e XIX, de Freud às atuais revistas “femininas”, passando pelas divas hollywoodianas dos anos 1950 e pela liberação feminista, o corpo permanece sendo indagado, escarafunchado.

Sonia Coutinho se apropria da psicanálise, do cinema hollywoodiano, das bandeiras do feminismo, da cultura negra, da tradição católica e faz dialogar esses domínios teóricos diversos. Utiliza-se desses saberes para falar sobre a mulher, para estabelecer um discurso narrativo que discuta a complexidade da existência humana - no feminino - na contemporaneidade e observar - seguindo a perspectiva foucaultiana - os “efeitos regulamentados” por esses poderes (FOUCAULT, 1979, p. 12).

Esta dissertação buscou, então, averiguar como a autora de *Nascimento de uma mulher* através da leitura do corpo - enquanto elemento material que nos singulariza e nos individualiza - realiza uma análise da condição da mulher.

O corpo, nesta dissertação, é tomado como o elemento semântico que evidencia a relação entre o discurso e as ações humanas: atividades sensoriais, a expressão dos sentimentos, os processos de interação, os gestos, a produção da aparência, os jogos de sedução, os movimentos físicos, a relação com a dor, com o amor, com o outro, etc. Os usos físicos do corpo dependem de um sistema simbólico construído com a mediação dos fenômenos históricos, sociais, culturais e artísticos.

Neste estudo, o corpo serve como um analisador para evidenciar os traços sociais, a relação do imaginário com o cultural e a institucionalização da diferença sexual entre homens e mulheres.

O discurso sobre o corpo foi realizado por inúmeros teóricos sob diversas perspectivas. Mais recentemente, antropólogos, sociólogos, filósofos e historiadores examinaram o significado social e simbólico do corpo. Não proponho sintetizar a vasta literatura multidisciplinar sobre o

corpo. A abordagem que desenvolverei neste estudo - desde a perspectiva da história social e cultural - encaminha-se na direção da crítica feminista. A discussão sobre a corporeidade parte da premissa de que o corpo não é um produto pronto, mas um sistema complexo em que a estrutura física e vivida atuam ao mesmo tempo. É importante ressaltar a diferença entre discutir “o corpo” ou as suas “corporeidades”, já que a noção de corporeidade implica estudar os vários estados de um corpo, em ação no mundo, o que rompe com a idéia de corpo como objeto monolítico. A importância desse estudo está em iluminar na discussão das narrativas de Sonia Coutinho, o aspecto do corpo como produtor de sentidos na representação da imagem corporal da mulher.

No final dos anos 1960, o corpo passou a ser o objeto privilegiado nas pesquisas em Ciências Sociais: Jean Baudrillard, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, entre outros desenvolveram análises fecundas de traços da modernidade a partir desse elemento de estudo. Muito disso em resposta ao feminismo, à “revolução sexual”, à nova expressão corporal, à crítica ao esporte, à emergência de novas terapias, ao *body-art*, ao surgimento de uma sociedade consumista.

Pretende-se, nessa dissertação, analisar os significados do corpo nos contos de Sonia Coutinho, e, a partir disso, descrever as relações entre o ideal de beleza feminino e o processo de rejuvenescimento, explicitando como os mecanismos ideológicos de controle social interferem nos sentidos que o corpo adquire nas narrativas.

Com o propósito de compreender as relações culturais e sociais emergentes da significação corporal, a análise evidencia as décadas de 1960 e 1970 como paradigmáticas da conexão entre beleza e rejuvenescimento, que são as categorias deflagradoras dos estados do corpo no *corpus* em análise. A cultura do consumo, a comunicação em massa e o fortalecimento do capitalismo coincidem com a ascensão dos discursos de culto ao corpo refletindo a importância da tríade beleza - juventude - saúde nas questões pesquisadas.

Os pressupostos teóricos utilizados são as teorias da sociologia do corpo, as teorias feministas e a crítica literária. No que se refere à sociologia do corpo, a discussão centra-se na perspectiva de que o corpo como espelho do social evidencia os traços sociais e se torna um elemento analisador. Para ampliar a análise do corpo, utilizo os trabalhos de teóricas do feminismo da diferença sexual e da epistemologia feminista. A crítica literária centra-se em aspectos abordados por Antonio Candido sobre a relação do social nas obras literárias.

O estudo é de caráter interpretativo, pois se trata de analisar a construção de significados

do corpo nos *corpus* de pesquisa composto de contos<sup>2</sup> de Sonia Coutinho.

Serão observadas, nas análises dos contos, as condições de produção, ou seja, a perspectiva sócio-histórica e ideológica do lugar em que o sujeito está inserido ao produzi-las, para identificar os efeitos ideológicos do discurso na construção da identidade social das personagens.

A dissertação encontra-se dividida em três partes que se subdividem. O primeiro capítulo - O corpo e seus itinerários - fornece a fundamentação teórica e metodológica para o entendimento do estudo realizado. Esta parte subdivide-se em três seções, na primeira, apresenta uma discussão epistemológica sobre o corpo na Sociologia, Antropologia, Psicanálise, Biologia e Arte. Na segunda, apresento o contexto histórico e social do corpo feminino no Brasil para traçar um panorama da produção cultural na representação das práticas corporais no discurso literário de Sonia Coutinho. Na terceira, utilizo os pressupostos da teoria feminista e da crítica literária para descrever os discursos produzidos sobre o corpo em uma sociedade capitalista.

No segundo capítulo, As marcas híbridas na escrita de Sonia Coutinho, apresento a produção ficcional e crítica da autora baiana, entremeada com as características de sua escrita literária, segundo a fortuna crítica.

O capítulo três - Uma leitura analítica da contística de Sonia Coutinho - refere-se ao estudo da produção contística de Sonia Coutinho em que o corpo é o eixo norteador das análises. Neles, são estudadas as obras: *Nascimento de uma mulher* (1970), *Uma certa felicidade* (1976), *Os venenos de Lucrecia* (1978), *O último verão de Copacabana* (1985), *Mil olhos de uma rosa* (2001).

Por fim, nas Considerações Finais são realizadas algumas reflexões de base feminista, em sua maioria, sobre o trabalho e a produção ficcional da autora baiana. É importante ressaltar que não é pretensão deste estudo finalizar as discussões em torno da representação do corpo feminino na contística de Sonia Coutinho, já que a complexidade da obra literária abre espaço para novas teorizações e questionamentos, mas apenas oferecer um estudo que apreenda a escritora a partir do que há nela de conformidade com a escrita de mulheres de sua geração que assumem uma dicção feminista, insurgindo-se contra um sistema literário de tradição patriarcal e falocêntrico e

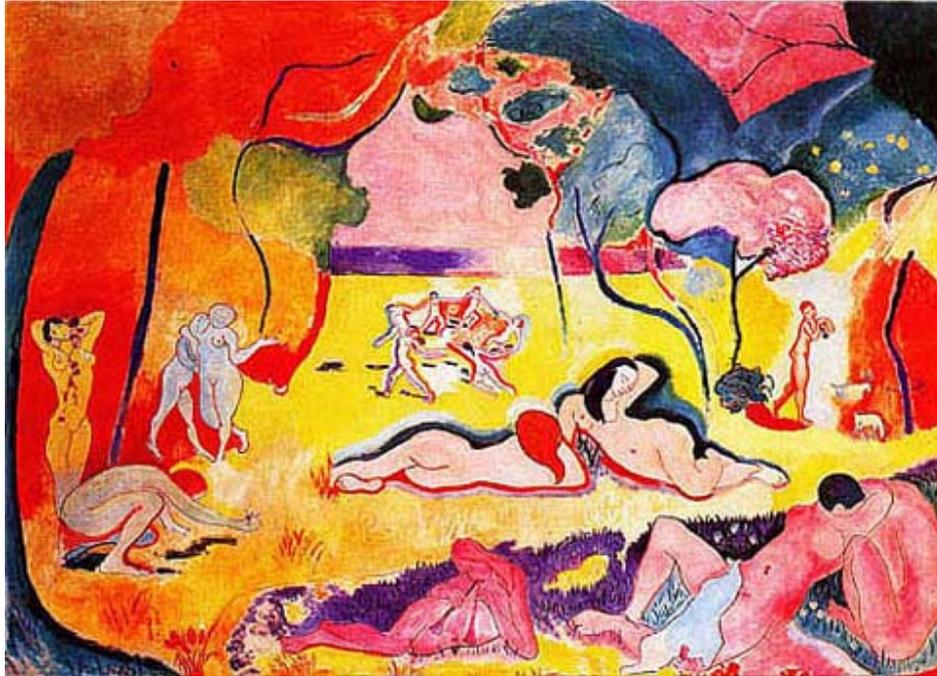
---

<sup>2</sup> “Nascimento de uma mulher”, “Calor”, “Cordélia, a caçadora”, “Fátima e Jamila”, “Aventureira Lola”, “Orquídea”, “Amigas (I), a liberdade secreta”, “Darling, ou do amor em Copacabana”, “Doce e cinzenta Copacabana”, “Os venenos de Lucrecia”, “O dia em que Mary Batson fez 40 anos”, “Joie de vivre”, “Josete se matou”, “Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato”, “Reflexões sobre a (in)existência de Papai Noel”.

estabelecendo uma preocupação em torno do que Nelly Novaes Coelho (1999) considera como traço dessa geração dos anos 70-80: “a de reconhecer-se como *diferente* em relação ao homem” (COELHO, 1999, p. 13) ou ainda do “*discurso-em-crise*, resultante da tensão existente entre o nível da *enunciação* (ruptura das convenções discursivas do patriarcado) e o do *enunciado* (expressão do profundo sentimento de desamparo ou fracasso da mulher, sentindo-se liberada, mas não conseguindo viver sem a proteção do marido, pai, Deus).” (idem)

## CAPÍTULO I

### O CORPO E SEUS ITINERÁRIOS



Henri Matisse - La joie de vivre, 1905

**“O corpo não é uma coisa. Não é feixe de nervos, músculos e sangue. Não é central de informação nem receptáculo de estímulos. Não é fisiologia de processos ‘em terceira pessoa’, descritos segundo princípios mecânicos e funcionais que o fazem simples exterioridade de *partes extra partes*. Não é recipiente passivo da atividade anímica, espiritual ou intelectual. Não é fato inspecionado pelo entendimento. Não é suporte empírico de formas a priori, nem coisa anatômica. Não é idéia clara e distinta, nem o ‘isto’ abstrato da sensação a ser desenvolvido especulativamente pelo espírito. O corpo é um ‘sensível exemplar’.”**

Marilena Chauí

## 1 O CORPO E SEUS ITINERÁRIOS

A palavra “corpo” vem do latim *corpus, corporis*, o corpo em oposição à mente (alma), segundo a tradição ocidental. Deriva da raiz *kor* indo-européia e representa o corpo inanimado, o cadáver, o corpo morto, a parte material, mas também significa a substância sensível, a pessoa, o todo. Não se pode deixar de enfatizar que, segundo a sociedade ocidental, hereditária do pensamento platônico, a mente é superior ao corpo, uma vez que: “Para os gregos, o conhecer - a contemplação, o teórico, o intelecto - tinha a primazia sobre o *operar* - a ação, o prático, a vontade -, não sendo este segundo elemento, todavia, anulado pelo primeiro, mas subordinado a ele.” (SOUZA; JESUS, 2000).

Na visão dos antigos gregos, especialmente Platão e Aristóteles, a realidade e a existência pessoal consistia na luta ou equilíbrio entre os opostos, corpo / alma (mente), bom / mau, quente / frio. Os filósofos acreditavam que cada categoria ou qualidade precisava da outra, a pessoa trabalhava *com* e *na* natureza. Na teoria de Platão sobre a alma, a mente ou a razão é a parte capaz de se conectar com e apreciar as idéias, aquelas formas externas que existem além do controle das ações humanas.

Essa idéia de mundo permeou o pensamento ocidental até a época de Galileu e Descartes (séc. XVII). Com o surgimento da mensuração mecanicista, segundo Merchant (1992), a concepção do significado da mente mudou, de uma qualidade abstrata da alma, passou a uma coisa no corpo, o que era espiritual passou a ser mundano. Quem contribuiu para isso foi René Descartes (1596-1650). Primeiro, ele separou categoricamente a mente do corpo, colocou ambas em esferas dicotômicas. Segundo, estabeleceu as regras racionalistas da razão. Sua contribuição mais importante foi o conceito moderno da mente como um órgão, embora, consistisse em igualar o corpo a uma máquina. Era a metáfora do corpo humano como uma máquina e a mente como a substância imaterial que aciona essa máquina.

Do ponto de vista histórico, a divisão do filósofo francês do corpo humano em duas partes mutuamente exclusivas - *res cognitans* (o mental) e *res extensa* (o físico) - conduziu a duas visões diferentes da mente. Uma delas, seguindo a *res cognitans*, via a mente como um objeto ou força imaterial, mas controladora; a outra, seguindo a *res extensa*, via a mente ou como um objeto físico, material, normalmente a massa cinzenta do cérebro, ou como tão subordinada às ações corporais que se tornava indistinguível desse corpo. Para Aníbal Quijano (2005),

Com Descartes o que sucedeu é a mutação da antiga abordagem dualista sobre o “corpo” e o “não corpo”. O que era uma co-presença permanente de ambos os elementos em cada etapa do ser humano, em Descartes se converte numa radical separação entre “razão/sujeito” e “corpo”. A razão não é somente uma secularização da idéia de “alma” no sentido teológico, mas uma mutação numa nova identidade, a “razão/sujeito”, a única entidade capaz de conhecimento “racional”, em relação à qual o “corpo” é e não pode ser outra coisa além de “objeto” de conhecimento. Desse ponto de vista, o ser humano é, por excelência, um ser dotado de “razão”, e esse dom se concebe como localizado exclusivamente na alma. Assim, o “corpo”, por definição incapaz de raciocinar, não tem nada a ver com a razão/sujeito. Produzida essa separação radical entre “razão/sujeito” e “corpo”, as relações entre ambos devem ser vistas unicamente como relações entre a razão/sujeito humana e o corpo/natureza humana, ou entre “espírito” e “natureza”. Desse modo, na racionalidade eurocêntrica o “corpo” foi fixado como “objeto” de conhecimento, fora do entorno do “sujeito/razão” (Quijano, 2005, p. 239).

Esse pensamento contribuiu para justificar o domínio do homem branco, cristão, eurocêntrico sobre os demais grupos, assim como para justificar a sua pretensa superioridade sobre as mulheres, consideradas como dotadas unicamente de um corpo, destituídas da razão.

Segundo Georges Vigarello (1995), no século XVII, o pensamento mecanicista emprega a utilização de aparelhos para correção corporal, o uso terapêutico expande-se e apesar de sua concepção rude e primitiva visa a endireitar o corpo. A pretensão desses aparelhos não é apenas o de responder a um acidente articular ou ósseo, trata-se de responder à falência da simetria, portanto o uso de espartilhos, cruces de ferro, alavancas para distensão corporal, balanços e colares. Entretanto, o recurso terapêutico dos mecanismos para a correção do corpo defeituoso passa a operar no campo educativo. Os espartilhos e aparelhos de sustentação tornam-se um elemento obrigatório para a correção das jovens nobres e burguesas. Eles têm a função de preservar e de modelar o corpo, uma prática que se difunde pela Europa e impõe a estética da postura ereta. O surgimento desses aparatos responde à ordem explicativa do mundo na época, a concepção do corpo máquina e corpo mecânico que, para Descartes, tratava-se de um organismo com uma configuração articulada, a exemplo do mecanismo dos relógios.

A fascinação do filósofo francês pelo conceito de mecanização surgiu em sua juventude quando ele se interessou pelas estátuas mecânicas que os engenheiros de Louis XIII haviam colocado em grutas ao longo do rio Sena. Dentro dessas grutas, havia figuras mecânicas automatizadas pela pressão hidráulica. Uma dessas figuras era a deusa Diana tomando banho. Cada vez que a pessoa se aproximava, a deusa se retraía - chapas escondidas no chão ativavam um sistema mecânico, hidráulico. Se alguém se aproximasse demais, aparecia o deus Netuno, brandindo o seu tridente. Essas estátuas foram planejadas pelos engenheiros do rei para o

divertimento da rainha, mas sugeriram para Descartes que corpos animais de verdade podiam ser entendidos como autômatos operados hidraulicamente (RODIS-LEWIS, 1996). A discussão sobre autômatos vinha sendo abordada há muitos anos, desde Leonardo da Vinci (1452-1519), com seus desenhos anatômicos, que já criara um dos primeiros robôs. Uma das primeiras aparições de bonecos e marionetes na literatura surge na obra de Miguel de Cervantes (1547-1616), quando *Don Quixote de La Mancha* encontra um teatro de bonecos e se encanta. Isto sem falar no conto infantil *Pinóquio*, que já trabalhava a idéia de metáfora do vivo e do mecanismo autônomo. Porém, o corpo só foi mesmo visto por dentro pela primeira vez com o famoso Atlas de Vesalius chamado *De Corporis Humani Fabrica Libri Septem*, publicado em 1537 e traduzido para o português no início de 2002.

Se Descartes instituiu um dualismo<sup>3</sup> que já dura três séculos, apesar dos esforços do pensamento filosófico para superá-lo, não podemos deixar de marcar que houve filósofos anômalos, como Espinosa, Nietzsche e Vico, que questionaram os termos nos quais o dualismo cartesiano e todos os seus desenvolvimentos se expressaram. Espinosa tornou-se um dos mais influentes no debate contra o dualismo, para ele, a idéia de corpo era de uma coisa no singular, existente na ação. Corpo e mente são atributos, aspectos diferentes de uma e mesma substância, inseparáveis um do outro. Mas, se Espinosa trabalha com uma substância única, um monismo, Nietzsche (1974) será um dos que apresenta os primeiros indícios de uma noção de corpo que fala, que pensa e sofre.

O filósofo Maurice Merleau-Ponty (1994) trabalha com a genealogia do pensamento fenomenológico, a partir de Edmund Husserl (1986) que divulgou o sentido do corpo como estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Com Sigmund Freud (1996) e o advento da psicanálise, o corpo passou a ser definido através da linguagem e o do sexo. Existe um corpo que fala, simbólico, e um corpo sexual, real.

Ao investigar o corpo na linguagem, é importante apresentar a proposta de Michel Foucault acerca dos discursos sobre o corpo. Em *Vigiar e punir*, Foucault (1975) defende que o corpo está diretamente mergulhado num campo político e as relações de poder têm alcance imediato sobre ele. Para este pensador, o saber e o controle exercido sobre o corpo constituem o que se poderia chamar de uma “tecnologia política do corpo”. A partir do século XVIII, passou-

---

<sup>3</sup> Dualismo é a suposição de que há duas substâncias distintas, mutuamente exclusivas e exaustivas, a mente e o corpo, cada uma das quais habita seu próprio domínio auto-contido. Tomadas em conjunto, as duas têm características incompatíveis. (GROSZ, 2000).

se a exercer sobre o corpo uma coerção sem folga, para mantê-lo no nível mesmo da mecânica, movimentos, gestos, atitude, rapidez. As disciplinas são os métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, conforme entende o teórico.

Sobre esse período - o século XVIII - Thomas Laqueur (2001) discute a transição do modelo de sexo único para o dimorfismo radical em que se opera uma divergência biológica. Se, no antigo modelo, homens e mulheres eram classificados como um mesmo sexo, a visão dominante inserida no final do século XVIII será de que há dois sexos estáveis, incomensuráveis e opostos, e que os papéis de gênero, a vida social, econômica e cultural baseiam-se nestes “fatos”.

O modelo hierárquico interpretava o corpo feminino como uma versão invertida do corpo masculino, mas o autor enfatiza o papel do feminino no prazer sexual e no processo de reprodução. O esgotamento deste modelo, nos debates políticos e médicos, levou a substituição, por um modelo reprodutivo que enfatizava a existência de dois corpos marcadamente diferentes, a radical oposição das sexualidades masculina e feminina. Este foi um momento crítico nas reformulações de gênero, porque sugeria a diferença absoluta de homens e mulheres, dois corpos singulares, o masculino e o feminino.

Quando nos perguntamos sobre a percepção das necessidades, impulsos, comportamentos e identidades sexuais do corpo, direcionamos nossa visão sobre sua materialização dentro de um sistema social e culturalmente construído, que forma corpos dicotomizados a partir de um dado material.

De acordo com Laqueur (2001), não se trata de dizer que, na visão antiga, não havia distinção, mas estas diferenças biológicas entre mulheres e homens eram percebidas como marcas da distinção masculino/feminino, e não como sua base ou causa. O corpo não era importante como fonte da distinção sexual. A partir do momento em que a natureza dos sexos tornou-se a fundamentação da distinção, o corpo passou a ser percebido como representante da natureza e a distinção foi constituída em termos binários, formando corpos bissexuados. Como consequência, temos uma idéia de identidade sexual profundamente enraizada num corpo diferenciado por um eu masculino ou feminino.

Laqueur (2001) atribui esta mudança de modelos de corpos femininos e masculinos a dois grandes desenvolvimentos analíticos: um epistemológico e outro político. No final do século

XVII, em certos contextos específicos, o corpo não era visto como um microcosmo, em que cada partícula da natureza é posicionada dentro de várias camadas de significação. Mas a epistemologia não produziu dois sexos opostos, isso ocorreu em certas circunstâncias políticas.

A política entendida como competição de poder criou novas formas de constituir o sujeito e as realidades sociais dentro das quais o homem vivia. Mas as mudanças sociais e políticas não produziram sozinhas a reinterpretação dos corpos. A reconstrução do corpo foi parte essencial de cada desenvolvimento ocorrido na sociedade. A Reforma Protestante, as mudanças sociais provocadas pela Revolução Francesa, o desenvolvimento do capitalismo, a divisão sexual do trabalho, o nascimento das classes, tudo isso faz parte da transição que instalou a diferença sexual.

Joan Scott (2002), ao historiar o movimento feminista, acrescenta que o problema da diferença sexual é anterior ao sufrágio - bandeira defendida pela Primeira Onda do movimento – e remonta à Revolução Francesa. A questão era descobrir como as feministas poderiam dar à mulher o *status* de indivíduo autônomo, auto-representável e com plenos direitos políticos numa república. O conceito de indivíduo preconizado pela Revolução Francesa não incluía as mulheres, mas um tipo singular de indivíduo, possuidor de um conjunto de certas características. O indivíduo abstrato não permitia nem a existência de variedades de indivíduos, nem o papel de outro que garantisse a existência de qualquer indivíduo. A noção de individualidade carregava consigo também uma idéia de distinção e de diferenciação.

Ao reler a história do feminismo, Scott mostra como a diferença sexual permeou o feminismo como movimento político durante toda a sua trajetória através de um grande paradoxo, em que feministas tinham que aceitar e refutar a depender do momento e contexto.

Quando se legitimava a exclusão com base na diferença biológica entre homem e mulher, estabelecia-se que a diferença sexual não apenas era um fato natural, mas também uma justificativa ontológica para um tratamento diferenciado no campo político e social (SCOTT, 2002, p. 26).

Segundo essa teórica, as feministas não podiam evitar ou resolver o problema da diferença sexual, mas discutiam a relevância e a irrelevância de seu sexo, recusavam a se reconhecer como mulheres nos termos ditados pela sociedade e, ao mesmo tempo, elaboravam seu discurso em nome das mulheres que eram. Foram as feministas que iniciaram o debate sobre a incoerência do conceito de indivíduo abstrato para com o ideal democrático em que todos eram iguais. Na

tentativa de justificar e garantir a noção de indivíduo, o movimento feminista acabou por apontar e não resolver a questão.

O indivíduo abstrato desconsiderou os limites da individualidade porque as diferenças sociais e as relações diferenciadas são necessárias para conceber a noção de unicidade do indivíduo, ou seja, uma individualidade fundamentada em relação à diferença com a mulher, em termos de desejo ou de função reprodutiva, e expressa pela divisão social e efetiva do trabalho.

As feministas recusavam-se, na época do sufrágio, a aceitar a natureza como um fator que explicasse a discriminação da mulher, pois os filósofos e cientistas nunca concordaram quanto a que leitura se poderia fazer do conceito de natureza.

Sandra Harding (1996), em seu livro *Ciência y feminismo*, demonstra como as metáforas e imagens no Renascimento e, posteriormente, do Iluminismo relacionam mulher à natureza, assim como a ciência, no decorrer dos anos utilizou da concepção de natureza para naturalizar a subordinação das mulheres aos homens. De acordo com a autora, a ciência ao longo do tempo e segundo estratégias políticas tem modificado as concepções da natureza e da investigação. Entre as historiadoras feministas, a metáfora da violação e da tortura parece ser a mais estudada. Este modo de ver a natureza relaciona-se com a imagem da mulher como a “mãe terra” e ocorre com o surgimento da ciência moderna e suas tecnologias, a experiência de violar o corpo da terra para subtrair minerais e outros bens, se tornou corrente. A Terra “feminina” devia ser passiva, matéria inerte e indiferente às explorações e exposições de suas entranhas.

Estas associações de um corpo feminino subjugado pela natureza, reforçadas pelo discurso da Biologia e da Medicina proporcionaram a partir de critérios fisiológicos (modelo do sexo único) que variaram no decorrer da implantação de um modelo de ciência dominante e auto-suficiente. Foi em nome dessa imagem mulher / natureza, homem / cultura, que as mulheres viram o seu corpo tornar-se alvo de políticas de disciplinamento e repressão. Mas a tensão dessas dicotomias não é suprimida pela substituição ou apagamento de um termo pelo outro.

Christine Greiner (2005) considera que o corpo biológico e cultural são intrínsecos. Para legitimar sua afirmação se apóia nas teorias de Dominique Lestel, que compreende a cultura não como uma oposição à natureza, mas como uma pluralidade de culturas nas diferentes espécies.

Ao pensar na teoria da complexidade, e os postulados de Ilya Prigogine (1996) sobre os efeitos dissipativos dos organismos, percebe-se que a dicotomia biológico e cultural não existe, ambos são partes de conhecimento do mesmo objeto.

O corpo como um fenômeno complexo também possui as suas taxas de instabilidade e estabilidade. Portanto, é compreensível o entendimento de que, no decorrer da história, o significado a partir de imagens e metáforas do corpo feminino passou por estágios de estabilidade e instabilidade, não assimilando estes conceitos de forma dicotômica ou como categorias de aceitação e negação.

## **1.1 O CORPO FEMININO NO BRASIL**

O ponto de partida para pensar historicamente o corpo no Brasil são as transformações sociais, políticas e estéticas empreendidas antes e após as duas grandes guerras. A cultura do consumo, a comunicação de massa e o fortalecimento do capitalismo coincidem com a ascensão dos discursos de culto ao corpo. Para estabelecer o lugar do corpo feminino dentro da ficção de Sonia Coutinho, é necessário traçar um panorama das práticas de embelezamento do corpo ao longo do século XX. Com o propósito de compreender as relações culturais e sociais emergentes da significação corporal, a análise aqui proposta evidencia as décadas de 1960 e 1970 como paradigmáticas da conexão entre beleza e rejuvenescimento.

Para Hobsbawn (1995), a Primeira Grande Guerra assinalou o colapso da civilização ocidental do século XIX. Tratava-se de uma sociedade capitalista na economia; liberal na estrutura legal e constitucional; burguesa na imagem de sua classe hegemônica e exultante com os avanços da ciência, do conhecimento e da educação. Os avanços da ciência e as novidades técnicas e científicas revolucionaram a forma como o homem via o mundo e a natureza impulsionando a sensação de que o indivíduo poderia subjugar o mundo e tudo que há nele. O que gerou um processo de experimentalismo e o entusiasmo com relação à Guerra, uma crença na energia vital da destruição e da violência. Com o fim da Guerra, a atmosfera otimista dissipou-se e surgiu uma sensação de vazio e fragilidade. É nesse clima que o movimento modernista estabelece na Europa a fragmentação do indivíduo, remetendo à consciência de um passado em ruínas e a instantaneidade do presente, traços exaustivamente explorados pelas Vanguardas Artísticas. Nesse momento, aparece a idéia de um corpo fragmentado e instável que, em conjunto com a chamada Segunda Revolução Industrial, impactou os indivíduos.

Fragmentar, decompor, dispersar: essas palavras se encontram na base de qualquer definição do “espírito moderno”. Entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, a Europa assistiu a uma crise profunda no humanismo ocidental, com radical impacto sobre a política, a moral e a estética. Os homens da época vivenciaram uma complexa transformação da mentalidade européia, marcada sobretudo por um sentimento de instabilidade (MORAES, 2002, p. 56).

É a introdução de elementos do universo tecnológico e científico (os trens, as máquinas, etc.) que produz as mudanças nas noções de tempo e espaço. As pessoas foram envolvidas de modo rápido e complexo nesse sistema de transformações dos seus hábitos, suas convicções e seus modos de percepção não somente no Brasil, mas no mundo, agora visto de forma integrado (NOVAIS, 1999).

Com a chegada da República no Brasil e a introdução das idéias de ordem e progresso, a industrialização torna-se fator urgente e uma injunção social, repercutindo nas práticas corporais dos indivíduos e nas ações governamentais direcionadas para a adequação dos corpos a nova ordem social e econômica vigente no país. O que é ilustrativo desse momento é o surgimento da moda das loiras, primeiro com o culto das bonecas francesas loiras e de olhos azuis, depois com a chegada das prostitutas estrangeiras. Para Priore (2000), essa moda reflete o ideal de branqueamento das elites, incomodadas pelo mulatismo da população e as teorias arianas que conquistaram vários intelectuais. Não esquecendo a sua relação com o projeto higienista que pregava um modelo de sociedade livre de vícios e marcada por uma associação do corpo limpo com a pele branca.

Ainda no século XIX, as políticas públicas sanitárias penetraram nas rotinas da vida privada da população como implementos operados pelos governos nas grandes cidades do Brasil como São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Em nome da saúde coletiva, ocorreram mudanças radicais na relação da população com seus próprios corpos: “A educação física defendida pelos higienistas do século XIX criou, de fato, o corpo saudável. Corpo robusto e harmonioso, organicamente oposto ao corpo relapso, flácido e doentio do indivíduo colonial” (COSTA, 1989).

Com as novas práticas implantadas pelo modelo higienista<sup>4</sup>, os banhos de mar aos poucos mudam de função. No século XIX, o banho de mar era uma prática terapêutica, recomendada pelos médicos. Nas primeiras décadas do século XX, ir à praia tomar sol torna-se um hábito

---

<sup>4</sup> Segundo Costa (1989), o higienismo é implementado pela medicina social. Esse ramo da medicina pregava a tese de que a sociedade, quando em mau funcionamento, poderia ser causadora de doenças, sendo, portanto, passível de medicalização. Há um sentido político nessa abordagem, já que se propugnava a formação de uma família higiênica capaz de formar a elite dirigente e branca do país.

saudável, compartilhado entre as populações de diferentes classes sociais.

Cabe lembrar que a praia, como espaço de sociabilidade e do lúdico como é conhecida hoje, é uma invenção recente. A interpretação do antropólogo Antonio Risério clarifica esta proposição:

Uma coisa é a linha do litoral. O lugar onde onda e areia se limitam - área de fronteira ou zona de passagem entre terra e mar. Outra coisa é a praia, tal como a concebemos. Desse ponto de vista, a praia se define no momento em que a linha litorânea, o recorte espacial que reúne ou aproxima ou envolve areia e água, ganha um determinado sentido social. Isto é: no momento em que tal limite, relativamente instável se deixa semantizar por uma certa práxis humana, convertendo-se assim em território para o exercício de uma forma específica de socialidade ou sociabilidade. Dito de outro modo, quando este ou aquele segmento costeiro é investido de uma qualidade sociável característica, que inscrevemos no horizonte mais amplo do lúdico, ele então se transforma em praia. O que significa que, antes que acidente geográfico ou dádiva ecológica, a praia é uma invenção humana. Uma criação histórica e cultural. É certo que, hoje, o Brasil é um país pleno de praias. Que as praias brasileiras são freqüentadas massivamente. E que o nosso olhar, culturalmente comprometido, tem o dom de metamorfosear em praia qualquer pedaço deserto de litoral com que se depare. Mas é claro que nem sempre foi assim. Nem sempre a baliza litorânea existiu exatamente como praia. Observadores mais atentos costumam assinalar que, no caso do Brasil, a praia - “enquanto sitio de ação coletiva multitudinária e específica” (Thales de Azevedo, *A Praia - Espaço de Socialidade*) - tem somente cerca de um século de existência. Vale dizer, é uma entidade fisiocultural que principiou a se configurar como tal apenas em inícios do século 20. Antes disso, muitas de suas “funções” (diversão, entrelaçamento grupal, saída do ramerrame rotineiro, paquera e namoro, exibição narcísica, contato sensual com a natureza, etc.), se assim podemos dizer, se desenvolviam, variavelmente, em práticas como as do pequenique, do *footing*, do passeio, da jornada (RISÉRIO, 2003, p. 241-242).

A relação da população com a praia se modificou em decorrência das novas práticas médicas e sociais implementadas nas grandes cidades. Se, antes, as revistas femininas recomendavam às mulheres protegerem-se do sol ao sair de casa, evitando a “cor feia” resultante do bronzeamento, no início do século XX, as mulheres passaram a ser estimuladas à prática de esportes e banhos de sol, isso ocorre no começo da República no Brasil. De repente, as mulheres passam a cortar o cabelo *à la garçonne*, sobem as saias, trocam o espartilho pelo corpinho, usam batom produzido em escala mundial, e utilizam bronzeadores e esmaltes de unha que causam o delírio e o furor dos homens. O consumo e a produção de cosméticos explodem em um curto período entre a década de 20 e 30.

Segundo Mary Del Priore (2000), a moda da mulher magra inicia-se no século XX. Com a entrada das mulheres no universo dos exercícios físicos, nas piscinas e praias ocorreu a aprovação dos corpos esbeltos, leves e delicados. Começava a perseguição ao chamado *embonpoint*, os

quilinhos a mais não eram mais permitidos. A beleza residia nas mulheres alongadas e de flancos pequenos:

Alguns médicos rebelavam-se contra a moda de tendência masculina que associavam às idéias feministas e ao desprezo pela maternidade. Os cabelos curtos, as pernas finas, os seios pequenos eram percebidos por muitos homens como uma negação da feminilidade. O movimento, contudo, estava lançado. Regime e musculação começavam a modelar as compleições longilíneas e móveis que passam a caracterizar a mulher moderna, desembaraçada do espartilho e ao mesmo tempo, de sua gordura decorativa. As pesadas matronas de Renoir são substituídas pelas sílfides de Degas (PRIORE, 2000, p. 68).

No Brasil, o gosto pelas mulheres “carnudas” corresponde a um ideal de beleza brasileira em que o modelo gordo e belo são qualidades sinônimas, e a explicação dessa queda pela exuberância era a influência do sangue mourisco trazido pelos portugueses e a cultura africana, segundo o antropólogo Gilberto Freire (1998). As mulheres com ancas largas associam-se com a fecundidade, o ato de procriar representando o destino supremo da condição feminina, transformando as “descadeiradas” em mulheres deficientes de corpo segundo a lógica masculina. A mulher tida como feminina possui formas salientes e arredondadas, tanto que Manuel Bandeira cantou as “cadeirudas” recifenses em seu poema “Evocação do Recife” (1930).

Cabe lembrar que o esporte, introduzido pelos imigrantes e alguns representantes das oligarquias em contato com as modas européias, tinha uma função profilática, seu objetivo era combater o ócio e os hábitos mundanos da juventude. E, apesar de algumas mulheres praticarem esportes como a equitação, a casa ou o espaço privado era ainda o local predominante da presença feminina. A mudança ocorrida foi a difusão de produtos de beleza industrializados, provocando um acesso generalizado às técnicas de embelezamento feminino.

De acordo com Lipovetsky (2000), a arte moderna promoveu a estética da linha, cuja rejeição à ornamentação e aos exageros estilísticos é uma das tendências mais marcantes. As figuras chapadas, os ângulos cubistas, as superfícies abstratas, os corpos fraturados não apenas apresentaram a simplificação das formas artísticas como também educaram o olho para a beleza sem excesso.

A beleza ligada à magreza não está apenas relacionada à promoção social da linha na arte, mas pertence também a uma dinâmica de mudança social e cultural que divulgou as atividades de praia e de lazer, o desenvolvimento dos esportes, o desnudamento do corpo (short, biquíni), as transformações da moda nos anos 1920 e, depois, nos anos 1960: vestidos retos, uso da calça,

saias curtas. Tudo isso contribuiu para destacar positivamente o corpo jovem e magro.

Segundo Denise Sant'Anna, durante o início do século XX, a rigidez predominante nos discursos sobre a beleza atrelava o corpo às regras de uma moral católica amplamente divulgada nas revistas femininas e nos manuais de beleza:

Segundo esta moral, “a mulher de mais má pinta é a que mais a cara pinta”. Assim, a brasileira deveria, segundo os padrões da época, se contentar com o uso de jóias, chapéus e luvas. Fora deste uso e para além das prescrições médicas, que incluem a higiene do corpo e a cultura física, o embelezamento corre o risco de denotar uma moral duvidosa. (SANT'ANNA, 1995, p. 125).

Assim, os cuidados e formas de embelezamento como maquiagem ou pintura dos cabelos, colocava em risco a moral das moças e poderia associá-las as prostitutas. A moral católica incentivava o discurso de que a maquiagem e os artifícios da *coquetterie* eram pecados e a vaidade um ardil do diabo.

O discurso higienista, tão ativo nos anos 1920 e 1930 do século XX, que estimulava a vida das mulheres ao ar livre e a ficarem menos cobertas, acreditava que os defeitos físicos poderiam ser corrigidos, não com maquiagem ou outro artifício, mas por meio de uma vida higiênica, disciplinada e moderada. O problema era que a percepção da beleza feminina tornava-se mais palpável. Os concursos de beleza e as diversas imagens femininas que invadiam a imprensa estimulavam a busca pelo belo.

A fotografia, o cinema e a imprensa começavam a divulgar os padrões de beleza que deveriam ser seguidos. A estrela do cinema-mudo Clara Bow incentivava a imagem de “garota moderna”, a mistura de mocidade, alegria e *jazz*. A *coquetterie* antes tida como um mal constituía-se em um investimento, já que os cursos de maquiagem, os cuidados com o cabelo e a pele, as formas de gesticular e caminhar possibilitavam a mulher melhorar ou ter a beleza desejada. A apresentação pessoal era exigida como um fator determinante para se alcançar um “bom” marido e ou um emprego. (Priore (2000).

Arthur Lefebvre (*apud* Lipovestky, 2000) distingue duas espécies de beleza: uma que se deve às qualidades inerentes ao nascimento, outra que depende de uma conquista individual. O discurso propagado pela imprensa e pelo cinema garante que a beleza pode ser alcançada por todas as mulheres, sendo a feiúra uma doença curável. A mulher é feita para agradar e, portanto, tem a obrigação de corrigir e melhorar os desfavores estéticos impostos pela natureza, a

negligência com a aparência impossibilita a conquista da felicidade, da posição social vantajosa e a fortuna. Com esse discurso, a injunção da beleza reforça a idéia de que a insuficiência estética pode ser vencida a partir de um empenho decidido e que a cultura do belo responde pelo reconhecimento do poder de auto-apropriação e de auto-construção individual, a compreensão de uma beleza como responsabilidade e não como um atributo divino.

O cinema implementou mudanças profundas na imagem da mulher, com ele, a juventude tornou-se um imperativo cultural. Os rostos jovens e sensuais das telas de cinema somaram-se à moda e foram copiados no mundo inteiro pelas mulheres. No início do cinema, a sensualidade se apresentava em figuras femininas encarnadas em uma beleza maldita e destruidora, Theda Bara, Marlene Dietrich evocava essa feminilidade maléfica. Mas, nas décadas de 40 e 50, surge um novo estilo de beleza, a *pin-up*, ostentando uma beleza jovial, alegre, provocadora e sensual, que nada tinha de beleza diabólica. Marilyn Monroe, Sophia Loren e Brigitte Bardot ilustram essa feminilidade explícita em cenas de dança, banho e roupas sensuais nos filmes.

Antes da “revolução sexual” dos anos 60 e 70, as imagens explosivas, coloridas, juvenis da *pin-up* exprimiram o advento de um Eros feminino liberto de todo mistério, de toda idéia de culpa. Começa a época das “Vênus de blue jeans”, das belezas *teenagers* mais lúdicas que tenebrosas, mais pop que românticas, mais dinâmicas que enigmáticas. As figuras da *pin-up* são para a estética feminina o que o rock é para a música de variedades: a sedução feminina se une, daí em diante, ao culto moderno do ritmo, do impacto, da juventude e de seu “furor de viver” (LIPOVESTKY, 2000, p. 173).

Dessa forma, a beleza feminina passa a significar o bem-estar, o equilíbrio, o êxito que garante às mulheres sucesso e admiração. Se a acusação feita à beleza associava-se ao mal e ao pecado e à desvalorização da mulher, agora o corpo feminino era o representante do prestígio social que permitia o reconhecimento do feminino na estrutura social e cultural.

Na década de 60, as manifestações políticas, culturais, sociais e a revolução sexual estabelecem mudanças nas formas de ver e interpretar o mundo, o corpo feminino passa a ser investido de um maior apelo à sensualidade e a representação do “corpo consumo” assume sua presença nos *media*. A imprensa feminina adquiriu um imenso poder de influência sobre as mulheres, desde os anos 20, aumentou a paixão pela moda, favoreceu a expansão do consumo de cosméticos, fez da aparência um aspecto essencial na construção da identidade feminina, criou estereótipos e impôs um cânone estético tirânico, racista e sexista. Mas, a partir da década de 60, a imprensa feminina passou a

ser acusada pelas feministas de submeter as mulheres a uma ditadura da moda e do corpo, ao divulgar imagens corporais idealizadas, criar desejos e sonhos impossíveis e piorar a tensão que ocorre com a chegada da adolescência e da velhice.

Contudo, é preciso admitir que a imprensa feminina também trabalhou no sentido de construir uma individualidade e personalidade feminina e que, com o processo de abertura e multiplicação dos critérios estéticos da década de 60, passou a representar o pluralismo e as diferenças na beleza. Como prova disso, tem-se a abertura para incluir a beleza negra, a exemplo da Vogue que lança, em 1974, uma *top model* negra com a bandeira do Movimento Negro norte-americano “Black is beautiful” estampados em sua capa. A partir daí, a moda afro surge, as belezas negras, asiáticas e “minoritárias” se multiplicam.

Segundo Jeni Vaistman (1994), a expansão das oportunidades econômicas e sociais abertas às famílias de classe média brasileira, entre a década de 50 e 60, favoreceu a valorização da escolaridade dos filhos. Para as mulheres, ou melhor, as meninas na época, o estímulo à educação significava principalmente um bom investimento para o bom cumprimento dos papéis na família. Os pais viam o estudo e a profissão de professora primária como projetos complementares ao casamento.

O país industrializava-se rapidamente, desenvolvendo o consumo e a indústria cultural. Elaborava-se a contracultura e a rebelião contra a dicotomia de papéis sexuais que irromperiam nos anos 70. Para a classe média dos anos 60, a entrada dos homens na universidade e a possibilidade de uma carreira era o normal, já para as mulheres representou um papel revolucionário. O ingresso das mulheres na universidade abriu um campo de oportunidades para projetos pessoais e gerou os processos que reconstruíam os significados do feminino predominantes até então.

As mulheres da geração de 60 conquistaram a participação no espaço público, quebraram a norma da virgindade e rejeitaram o ritual religioso e / ou civil do casamento. O exercício da sexualidade foi o grande desafio enfrentado pelas mulheres. Como não era comum receberem informações sobre o corpo ou a sexualidade em casa, as dificuldades tanto para meninas e meninos eram maiores. Esse era um tipo de aprendizado feito com amigas (os) e namoradas (os) quando possível. De acordo com Vaistman (1994), a sexualidade era compulsória, devendo ser iniciada cedo, as meninas que serviam para namorar quebraram o tabu da virgindade na entrada para a universidade, com os seus namorados. Os meninos iniciavam sua vida afetiva-sexual com

prostitutas, homossexuais ou com empregadas domésticas. A idade para a iniciação das meninas ocorria entre os 17 e 18 anos, para os meninos, aos 13 e 14 anos.

Nesse percurso de modificações sexuais e sociais, em que as mulheres assumem posições relativas ao aborto, à contracepção, à liberdade sexual, ao recuo do casamento, aos pedidos de divórcio, o trabalho feminino adquire uma função de auto-afirmação na exigência de individualidade e identidade feminina.

No início, o trabalho feminino era desprestigiado pela sociedade, visto como suplementar, servia apenas para melhorar o orçamento familiar e as atividades estavam subordinadas aos papéis familiares, mesmo quando a atividade garantia o sustento da família não era considerado de valor. Para Lipovestky (2000), três fatores contribuíram para mudar a atitude em relação à atividade assalariada feminina. O primeiro, foi a importância da escola e a elevação do nível de formação das mulheres; o segundo, uma economia baseada no estímulo e na criação incessante de novas necessidades, oferta maior de produtos, serviços, lazer, intensifica a exigência de aumentar os rendimentos da família; terceiro, a sociedade de consumo generalizou um sistema de valores antinômicos com a cultura da mulher no lar, uma cultura centrada no prazer e na livre escolha individual, desvalorizou um modelo de vida feminina voltada para a família, legitimando os desejos de viver para si e por si.

A valorização do trabalho feminino e o conseqüente reconhecimento social da mulher transformaram a atividade doméstica em instância de sujeição e problematizou a dicotômica relação entre os sexos. O desejo de autonomia feminina elevou as expectativas e inseriu as mulheres nos valores individualistas, competitivos e meritocráticos que antes pertenciam somente ao universo masculino. A competição e a possibilidade de reconhecimento por seus próprios méritos, não pelo o que são, mas o que fazem reforçou o projeto de construção de um eu feminino autônomo.

No processo de proliferação do consumo de massa, o destaque atribuído à beleza assume graus elevados. O desenvolvimento da indústria cultural e de novas tecnologias possibilitou novas maneiras de lidar com a aparência física. Nos anos 70, chega ao Brasil, junto com as bonecas Barbie numerosas máquinas e técnicas corporais: o *body business*. A maior parte dos instrumentos e práticas induz a uma única tarefa: retardar o envelhecimento, eliminar o aspecto flácido, mole, disforme e enrugado que o tempo imprime ao corpo. A mulher passa a ser responsável pelo corpo que apresenta, a encenação pública exige que o corpo se ajuste à tríade

beleza - juventude - saúde, ou seja, a mulher expondo a beleza do corpo pela sua juventude, e esta valorada através da saúde, e sua saúde exprimindo a beleza.

A preocupação feminina em parecer jovem não é um fenômeno recente. No entanto, esteve durante muito tempo relacionado aos cuidados com o rosto. Durante o final do século XIX e a metade do século XX, o uso de maquiagem, o penteado e os artifícios da moda, operavam a partir de uma lógica decorativa concretizada em uma obsessão com a face. Quando as intervenções cirúrgicas surgem, o rosto deixa de ser o foco e todo o conjunto corporal direciona-se na busca pelo rejuvenescimento.

Com a década de 80, a substituição das atividades físicas como forma única de aperfeiçoamento do corpo e a introdução das intervenções médicas, clínicas e químicas, o projeto de reconstrução corporal se acelera. O corpo incentivado pela indústria cultural e a comunicação de massa nega os efeitos do tempo e conseqüentemente da morte, o que permite o surgimento de um culto ao corpo como nunca antes visto pela humanidade.

As transformações sociais e culturais que influenciaram as formas de ver o corpo feminino no Brasil também produziram discursos que inseriram a mulher em posição de questionar os usos e finalidade de um padrão de exigência de um corpo jovem e magro. A beleza construída ou moldável difundida pela mídia, o apelo a manutenção da juventude, a apropriação do corpo como objeto de consumo e prazer foram questionados pelos movimentos críticos da década de 60, como o movimento feminista e o movimento hippie. O movimento feminista possibilitou um deslocamento radical da perspectiva de leitura dos objetos da cultura e seus processos de significação hegemônicos. O descentramento gerado pela crítica feminista ao sistema social e científico abriu caminho para evidenciar a dimensão sexualizada da dominação masculina nas práticas simbólicas, culturais, sociais e literárias, como veremos a seguir, no próximo item.

## **1.2 O CORPO DO DISCURSO**

No final dos anos 1960, o corpo passou a ser o objeto privilegiado nas pesquisas em Ciências Sociais, as análises fecundas produzidas a partir de traços da modernidade tentaram dar respostas às mudanças impostas pela “revolução sexual“, a nova expressão corporal, a crítica ao esporte, a emergência de novas terapias, o *body-art*, o surgimento de uma sociedade consumista e o movimento de mulheres.

A “segunda onda” (1960) do Movimento Feminista teve um papel crucial na discussão sobre como a opressão e a subordinação da mulher estava expressa na falta de domínio do seu próprio corpo e / ou a sujeição da mulher ao seu corpo.

O instrumental analítico elaborado pelo feminismo para a análise e teorização de uma crítica feminista parte de um variável número de categorias, construídas a partir de diversas matérias de saber. A categoria fundamental do pensamento feminista é a mulher como sujeito político. Apesar de dois séculos da Revolução Francesa e três gerações de obtenção do voto, ser sujeito político mulher não significa o mesmo que ser sujeito político homem.

A segunda categoria é o conceito de ginocentrismo, proposto por Elaine Showalter (1994), que consiste em analisar as relações sociais e em pensar a história desde o ponto de vista das mulheres. Entretanto, algumas autoras rejeitam esse conceito por substituir os homens por mulheres no centro do discurso e manter intacto um modelo discursivo de oposições binárias que é excludente e hierárquico. A terceira categoria é o patriarcado, que, como regime social, tem a sua base de sustentação na família nuclear. Por fim, o conceito de gênero, a ser discutido mais adiante. Essas categorias possuem especial relevância para essa pesquisa, com exceção da categoria ginocêntrica. Por tratar de uma análise sobre a escrita de uma mulher, Sonia Coutinho, e suas personagens transitarem entre diversos papéis sociais, as questões suscitadas pelo debate desses elementos servem para transformar as formas e significações da representação do sujeito feminino.

A categoria mulher nasceu com o feminismo radical, segundo este, as mulheres são oprimidas pelo fato de serem mulheres. Nessa linha de pensamento, a mulher é pensada através de seus traços biológicos e aspectos socialmente construídos. Segundo Piscitelli (2002), o conceito de gênero se desenvolveu no marco dos estudos sobre a mulher e compartilhando vários dos seus pressupostos. Mas procurava superar os problemas relacionados à utilização da categoria mulher. Linda Nicholson, em seu texto “Interpretando Gênero” (2000), recria a categoria mulher, trata-se agora de uma idéia de mulher atenta à historicidade. Nessa proposta, as mulheres são pensadas em contextos específicos, possibilitando o reconhecimento das diferenças entre mulheres e adquirindo um sentido político para a categoria.

O patriarcado em sentido amplo é a manifestação e institucionalização do domínio masculino sobre as mulheres e crianças na família e a extensão do domínio masculino sobre as

mulheres e a sociedade em geral. Implica na ostentação do poder masculino em todas as instituições da sociedade e que as mulheres são privadas de acesso a esse poder. Isso não significa que as mulheres estejam totalmente destituídas de poder nem privadas de direitos, influência e recursos. Na base da categoria patriarcado há dois conceitos e duas instituições muito importantes: a heterossexualidade obrigatória e o contrato sexual. Duas instituições necessárias para a continuidade do patriarcado. (RIVERA, 1993)

O contrato sexual seria o pacto entre os homens sobre o corpo das mulheres. Acarreta, para as mulheres, uma perda importante de controle sobre si mesmas, um controle que se refere às funções que seu corpo tem capacidade de desempenhar na sociedade e também as codificações simbólicas que definem como o corpo feminino é exposto na cultura. Intimamente relacionado com o conceito de contrato sexual está a definição da instituição da heterossexualidade obrigatória. Trata-se de uma instituição necessária para a instauração e para a sobrevivência do patriarcado; é uma instituição que afeta homens e mulheres mediante o recurso à definição e à limitação dos conteúdos de sua sexualidade. Expressa a imposição sobre as mulheres do modelo de sexualidade reprodutiva como único modelo que elas devem conhecer e praticar.

Este modelo comporta a definição do corpo feminino como um corpo acessível, um corpo sexualmente disponível. Vinculada a estas categorias se encontra a política sexual. É um conceito com grande capacidade explicativa da subordinação social e histórica das mulheres. Segundo Rivera (1993), a política sexual são as relações de poder que se estabeleceram e se estabelecem entre homens e mulheres. O conceito de patriarcado foi fundamental para o desenvolvimento do feminismo materialista, permitindo articular outra categoria de análise: a mulher como classe social e econômica. Na família patriarcal, os pais controlam esse meio de produção e de reprodução que é o corpo feminino. E se apropriam dos frutos do trabalho produtivo e do trabalho reprodutivo das mulheres. Desta forma, o patriarcado se organizaria em um modo de produção doméstico articulado em torno de uma classe explorada.

No século XIX, a idéia de direitos iguais impulsionou uma mobilização feminista em busca da igualdade entre os sexos. Neste processo, o pensamento feminista identificou a subordinação feminina como um fenômeno universal e passaram a questionar o suposto caráter natural dessa subordinação. O movimento feminista sustenta que a subordinação é decorrente das maneiras como as mulheres são socialmente construídas. Para viabilizar mudanças, as feministas buscaram as causas da opressão e subordinação feminina.

Na década de 60, surge o trabalho de Shulamith Firestone, uma feminista radical<sup>5</sup>, que afirma, em seu livro *A dialética do sexo*, que as origens da subordinação feminina estão localizadas no processo reprodutivo. As funções reprodutivas aparecem como produtoras da desigualdade sexual.

Segundo Piscitelli (2002), a condição compartilhada pelas mulheres e da qual deriva a sua identidade está ancorada na Biologia e na opressão por parte de uma cultura masculina. Assim, o corpo aparece como o centro de onde emana e para onde convergem opressão sexual e desigualdade. A distinção masculino / feminino era expressa pelos fatos da Biologia. A palavra comumente utilizada para descrever os dados biológicos era sexo. Na tentativa de minar este conceito, as feministas ampliaram o conceito de gênero, para com ele se referir às diferenças entre homens e mulheres expostas na personalidade e no comportamento.

Mas o conceito de gênero, naquela época, não era visto como substituto de sexo, era um meio de minar a abrangência de sexo e, dentro do conceito, o sexo permanecia como uma parte importante. No debate sobre a gênese, causas e natureza da opressão e subordinação social da mulher, Gayle Rubin em seu ensaio “The traffic in women” ( 1975) lança a expressão “o sistema de sexo/gênero”. Rubin definiu o sistema sexo/gênero como um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e nas quais estas necessidades sociais transformadas são satisfeitas. Para desenvolver a definição de um sistema de sexo/gênero, Rubin utiliza-se de uma leitura crítica de Lévi-Strauss e Freud, embora criticando alguns aspectos das obras desses pensadores. Na perspectiva de Rubin, a cultura se sobrepõe à natureza. Num nível mais geral, a organização social do sexo repousa sobre o gênero, a heterossexualidade obrigatória e a coerção da sexualidade feminina:

Gênero é uma divisão dos sexos socialmente imposta. É um produto das relações sociais de sexualidade. Os sistemas de parentesco repousam sobre o casamento. Portanto eles transformam machos e fêmeas em homens e mulheres [...] Longe de ser uma expressão de diferenças naturais, a identidade de gênero exclusiva é a supressão de similaridades naturais (RUBIN, 1975, p. 11).

---

<sup>5</sup> O feminismo radical entende que a causa da opressão das mulheres localiza-se no processo de reprodução. Shulamith Firestone, uma das principais pensadoras dessa corrente do feminismo, afirma que os papéis desempenhados por homens e mulheres na reprodução da espécie são fatores que tornam possíveis a dominação que os homens exercem sobre as mulheres. O feminismo radical considera que para liberar as mulheres é necessário derrotar o patriarcado, não apenas eliminando o privilégio masculino, mas eliminar a distinção sexual. (PISCITELLI, 2002).

Rubin trabalha com termos universais e dualismos como sexo/gênero e natureza/cultura, o que se tornou alvo de críticas de feministas posteriores. Em poucos anos, o conceito de gênero foi-se difundindo e reformulações foram sendo feitas.

Esta proposta de Rubin se inclui no pensamento de que o caráter é socialmente formado. Para Nicholson (2000), esta idéia de socialização não rejeita a biologia na formação do caráter e portanto

Em outras palavras, ainda vêm o eu fisiológico como um dado no qual as características específicas são sobrepostas, um dado que fornece o lugar a partir do qual se estabelece o direcionamento das influências sociais. Aceitação feminista dessas proposições significava que o sexo ainda mantinha um papel importante: o de provedor do lugar onde o gênero seria supostamente construído. (NICHOLSON, 2000, p.11).

Dessa forma, o sexo ainda era a base para o cultural trabalhar as diferenças biológicas.

Na década de 80, o conceito de gênero iria ter com Joan Scott um desenvolvimento como categoria histórica. Tempos depois, Teresa de Lauretis apresenta, em seu texto *A tecnologia de gênero* (1994), um entendimento de gênero como representação e como auto-representação, produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, os discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. A discussão realizada pela autora gira em torno do modo como as feministas marxistas pensam a ideologia de gênero. Um ponto importante para perceber como opera a ideologia de gênero, é através da dupla perspectiva, a sexual e a econômica, que atribui à mulher uma posição dentro da existência social geral.

Para Lauretis (1994), a discrepância, a tensão e o constante deslize entre, de um lado, a “mulher” como representação, como o objeto e a própria condição da representação e, de outro lado, as mulheres como seres históricos, sujeitos de relações reais, são motivadas e sustentadas por uma contradição em nossa cultura, na qual as mulheres se situam tanto “dentro” quanto “fora” do gênero e da representação.

Articulando a definição de Lauretis, de que a construção de gênero é produto e processo da representação e auto-representação, me debruço sobre os contos de Sônia Coutinho, entendendo o conceito de gênero como posição relacional, contextualizada e histórica que afeta a construção subjetiva das práticas cotidianas de homens e mulheres.

A forma como o corpo é visto dentro da teoria feminista difere a partir de diversas categorizações. O feminismo igualitário, o construcionismo social e o feminismo da diferença

sexual, cada um postula suas visões e compreensões sobre o corpo. O problema que aparece nestas categorizações do feminismo está relacionado com as suas teóricas, que não cabem dentro de uma categoria ou pertencem a muitas.

No feminismo igualitário que inclui figuras como Simone de Beauvoir, Shulamith Firestone, feministas liberais, conservadoras, humanistas e ecofeministas, as especificidades do corpo feminino são vistas por um lado, como limitadoras ao acesso das mulheres a direitos e privilégios que a cultura patriarcal concede aos homens, e para as epistemólogas e ecofeministas como o único acesso ao conhecimento. A diferença entre tais feministas é que para umas a maternidade deve ser superada e para outras é o objetivo mais importante da feminilidade. O corpo é visto como biologicamente determinado e fundamentalmente alheio ao aprimoramento cultural e intelectual; uma distinção entre uma mente sexualmente neutra e um corpo sexualmente determinado e limitado.

De acordo com Grosz (2000), as teóricas feministas contemporâneas que aderem ao construcionismo social percebem o corpo como um objeto biológico, como uma política de representação e funcionamento, marcando socialmente o masculino e o feminino como distintos. A oposição mente / corpo é codificada pela distinção entre a biologia e a psicologia e pela oposição entre os domínios da produção / reprodução (corpo) e da ideologia (mente). Estas feministas compartilham a idéia de que o corpo é biologicamente determinado, fixo e a-histórico. A distinção entre o corpo biológico real e o corpo como objeto de representação é uma suposição fundamental.

No feminismo da diferença sexual, integrado por teóricas como: Luce Irigaray, Judith Butler entre outras, o corpo é crucial para a compreensão da existência psíquica e social da mulher, mas não é mais visto como objeto a-histórico, biologicamente dado, não cultural. Elas se preocupam com o corpo vivido, representado e utilizado de forma específica em culturas específicas. Por um lado, o corpo significativo e significado; por outro, um objeto de sistemas de coerção social, inscrição legal e trocas sexuais e econômicas.

Por ser a literatura uma forma de representação do real, e um meio de transcender as manifestações sociais, culturais, econômicas e históricas da sociedade, visualizar na ficção as marcas da representação social do corpo da mulher permite uma análise dos efeitos discursivos que materializam elementos ideológicos e hegemônicos no universo ficcional. O significado do

corpo no discurso narrativo de Sonia Coutinho parte da concepção de corpo como lugar de inscrição cultural e representante das condições sociais impostas a um sujeito feminino.

### **1.3 O DISCURSO DA ESCRITA DO CORPO**

Desde o início do século XX até os anos 1980, a corrente de pensamento conhecida como Estruturalismo, dominou os conceitos sobre linguagem, texto e literatura. Com sua base nos princípios da Linguística, o processo de decodificação do significado surge de uma relação de oposição binária. Predominava a crença de que todo e qualquer texto era portador de um sentido único, permanente.

A partir dos anos 1980, os desconstrutivistas, pós-estruturalistas ou pós-modernistas, em cujo meio encontram-se Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan, Julia Kristeva e Gilles Deleuze, enfatizam a instabilidade do significado do texto. O sentido do texto é auferido na leitura concreta e individual de cada pessoa.

Na literatura, a escrita e a leitura se constroem a cada novo olhar, que ilumina as sombras e as dobras do texto. Para acompanhar a mobilidade desse olhar, é preciso dispor de referenciais teóricos de uma estrutura conceitual sólida. A crítica literária feminista possui tendências e óticas distintas para a compreensão do fenômeno da criação literária feita por mulheres. Segundo Showalter (1994), destacam-se dentro das teorias sobre a escrita da mulher quatro modelos de diferença: o biológico, o lingüístico, o psicanalítico e o cultural. Cada um é um esforço para definir e diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher.

A crítica orgânica ou biológica é a manifestação da diferença de gênero, de um texto marcado pelo corpo, em que anatomia é textualidade. Showalter (1994) chama a atenção para o fato de que as idéias a respeito do corpo são fundamentais para a compreensão de como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade, mas não pode haver expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas linguísticas, sociais e literárias.

As teorias linguísticas e textuais da escrita da mulher tratam das diferenças sexuais no uso da língua. Questionam sobre a possibilidade da leitura, escrita e fala marcadas pelo gênero. As discussões giram em torno de uma linguagem própria das mulheres e a insuficiência da língua

para expressar a consciência das mulheres, já que estas foram forçadas ao silêncio, eufemismo e circunlóquios.

A crítica feminista psicanalítica incorpora os modelos biológicos e lingüísticos da diferença de gênero. A dificuldade desse grupo é superar o modelo freudiano que define a relação das mulheres com a fantasia, a cultura e a linguagem a partir dos conceitos sobre a inveja do pênis, o complexo de castração e a fase edipiana.

A teoria baseada na cultura da mulher integra idéias a respeito do corpo, da linguagem e da psicanálise, mas as interpreta em relação a contextos sociais nas quais elas ocorrem. A crítica cultural reconhece as diferenças entre as mulheres e utiliza as categorias: classe, raça, nacionalidade e história como determinantes na análise.

Para tratar do texto literário, incluo na discussão, a posição de Antonio Candido sobre a contribuição das Ciências Sociais para o estudo das narrativas. Segundo este teórico, o fator externo (no caso, o social), como um elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura literária, torna-se interno e atua na composição do que é essencial na obra. Os textos analisados problematizam a questão feminina num cenário social abrangente. O social passa por um processo de interiorização em que o autor o reconstrói, elaborando de maneira estética diferenciada (sempre subjetiva e arbitrária). A criação literária do social decorre de uma certa visão de mundo, elaborada por uma classe social, segundo o seu ângulo ideológico próprio. (CANDIDO, 1985). Assim, a ideologia é compreendida como um conjunto de crenças, valores e representações que através de determinados aparatos e relacionando-se às estruturas da produção material, mantém as relações do sujeito individual com as suas condições sociais, de forma a garantir a reprodução das relações sociais dominantes. A ideologia expressa no ideal de beleza e na busca por rejuvenescimento serve de mote para o debate das relações sociais, econômicas e culturais envolvidas na representação do sujeito feminino no texto.

A posição da autora na obra é a de quem atua no sentido de revelar suas aspirações individuais e profundas que podem ser observadas a partir da representação do contexto histórico e social apresentado na produção da narrativa. Dentro dessa posição, ressalta-se o papel exercido pela técnica empregada na escrita, esse é o elemento que atua na formação e desenvolvimento de um público leitor. Para deslindar o processo de interação entre o leitor, a obra e o autor, faz-se necessário apresentar as características da escritura da autora baiana. Esse será o objeto do próximo capítulo.

## CAPÍTULO II

### AS MARCAS HÍBRIDAS NA ESCRITA DE SONIA COUTINHO



Amadeo Modigliani - Nu sentado, 1916

**“Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada”.**

Clarice Lispector

## 2. 1 O AMBIENTE CULTURAL

Na década de 1960, torna-se intenso um processo de conscientização da emancipação feminina, deflagrados por diversos movimentos feministas em nosso país. Esta nova situação questiona os padrões impostos pela sociedade patriarcal, que atribui papéis sociais de subalternidade à mulher. A partir desses questionamentos, uma nova identidade feminina foi se afirmando no país.

As mudanças nos padrões de conduta sexual, a legalização do divórcio, o uso de anticoncepcionais, o feminismo, o *rock*, a inserção da mulher de classe média no mercado de trabalho retiraram as mulheres do lugar de submissão e marginalização ocupado na sociedade. Muitas escritoras surgiram nesse período, entre os nomes mais significativos Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, Helena Parente Cunha, Sonia Coutinho, Marina Colasanti entre outras. Os motivos para a expansão da prosa de ficção feminina são as transformações políticas e econômicas no Brasil na década de 1960.

O ambiente cultural já vinha, desde os anos 1950, sendo modificado. Em 1952, o cineasta Nélson Pereira dos Santos apresentou no primeiro Congresso Paulista do Cinema Brasileiro uma tese intitulada “O problema do conteúdo no cinema brasileiro”, que pedia a exploração de temas de cunho nacionalista para superar a situação de dependência do nosso cinema em relação à produção hollywoodiana. Começava a tomar corpo uma transformação nas formas de pensar e fazer cultura no Brasil.

Durante essa mesma década, um grupo de intelectuais, reunidos em torno do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), escreveu sobre a situação colonial a que estava submetido o país, em que a exploração econômica se estabelecia com a ajuda da dominação cultural. Para superar essa situação, eram preciso movimentos políticos baseados em um nacionalismo intransigente, como no cinema de Nélson Pereira dos Santos e o Teatro de Arena, que abordava em suas peças conflitos do cotidiano da população. Estas tendências também estavam presentes no Centro Popular de Cultura (CPC), órgão da UNE que, apesar do breve período de existência - fundado em 1962 e desmontado no Golpe Militar de 1964 - influenciou produções culturais por toda a década.

Foi em oposição à redução da obra de arte à sua função política que surgiu o Cinema Novo. Em uma série de artigos publicados em 1962, Glauber Rocha criticava a transformação do cinema em instrumento político e chamava a atenção para a importância da busca por uma linguagem nova.

Na música popular, a tendência engajada e politizante também era forte. Em 1958, a Bossa Nova trazia um grande número de inovações formais, novas experiências harmônicas destiladas do *jazz* que rompiam as fronteiras da harmonia tradicional do samba. Do lado oposto da Bossa Nova, desenvolvia-se uma escola de interpretação que pedia da música popular engajamento político e participação social, cujos nomes estavam ligados ao CPC. Os representantes da música de protesto se reuniram e iniciaram um movimento de oposição à contrapartida cultural apoiada pelo governo militar, a Jovem Guarda. Com o objetivo de enfrentar o avanço ideológico da música estrangeira, entendida aqui como a Jovem Guarda, os integrantes do grupo MPB-4, Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo e outros saíram em passeata contra a guitarra elétrica. Nesse clima inflamado, Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram, no Festival da Record, no final de 1967, “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, músicas que representavam uma saída para o impasse daquele momento. Surge o movimento Tropicalista no cenário cultural.

Em 1968, o Ato Institucional n.5 acaba com os direitos humanos, a literatura subitamente silenciada, dá lugar a outras formas de protesto, temporariamente admitidas e tratadas com indulgência pelo novo sistema. Os espetáculos teatrais da “Arena” e do “Opinião” tentavam canalizar a ação da esquerda sobrevivente ao golpe. Segundo Heloísa Hollanda (1980), a literatura encontra-se deslocada, alguns escritores produzem críticas alegóricas à ditadura, como Antonio Callado (*Quarup*, 1967) e Rubem Fonseca (*Feliz ano novo*, 1970). De maneira geral, a prosa ficcional masculina ficou retraída na época da ditadura. Em contrapartida, a literatura feminina sofreu um *boom*.

Para Márcia Wanderley (2000), as explicações para o fenômeno de expansão da “prosa rosa” estão no mercado editorial e no processo político e social da década de 1960. As lutas feministas que ganharam força com o movimento da “Segunda Onda”, a modernização do equipamento e crescimento da indústria de celulose, o mercado consumista em expansão devido ao “milagre econômico” brasileiro, e a censura que emperrava o mercado cultural, tais fatores proporcionaram a abertura para o desenvolvimento de uma literatura feminina. Acrescente a isso,

o fato de que a produção feminina não constituía ameaça para os editores que sofriam forte pressão da censura naquele período. O discurso literário das mulheres que publicaram nesse período não traduz as inquietações do processo político, mas apresenta o universo privado e a problemática familiar vivenciada através dos deslocamentos dramáticos do lugar ocupado pelas mulheres na sociedade. A estrutura tradicional ainda vigente na sociedade provoca um difícil acesso ao processo de liberação sexual. Escritoras como Nélida Piñon, Edla Van Steel, Rachel Jardim, Lygia Fagundes Telles, Helena Parente Cunha, Sonia Coutinho, entre outras, são herdeiras dos caminhos abertos por Clarice Lispector. Segundo Lúcia Helena Vianna (1997), a narrativa ficcional das mulheres no Brasil alcança identidade singular a partir de Clarice Lispector, produtora de uma literatura feminina e feminista, que fez do discurso uma prática subversiva, rompendo com os modelos canônicos.

Na Bahia, a década de sessenta foi muito importante para as artes. Segundo Antonio Risério (1995), entre o final da década de 1940 e o início de 1960, a Bahia se abriu a um considerável fluxo de informações que culminaram com os movimentos do Cinema Novo e a Tropicália. Sonia Coutinho relata em entrevistas a importância da convivência com pessoas como Glauber Rocha e João Ubaldo Ribeiro, em um período em que o ambiente cultural possuía aspectos internacionais devido à qualidade da produção artística. O teatro baiano comandado por Martim Gonçalves destacava-se pela encenação e qualidade dos atores atuantes.

Nesse contexto de ebulição cultural, surge Sonia Coutinho, jornalista, ficcionista, ensaísta e tradutora, nascida em Itabuna, sul da Bahia. Em Salvador, participou ativamente da vida cultural na década de 1960, estreou como contista em 1966, quando publicou o seu primeiro volume individual de contos intitulado *Do herói inútil*. Em 1970, foi publicado *Nascimento de uma mulher*, reeditado em 1996, o qual, segundo a autora, representa sua estréia literária. Os contos retratam a situação feminina através dos questionamentos dos papéis de esposa e mãe. A família é responsável pelos conflitos vivenciados pelas personagens, já que quase nunca as mulheres se distanciam o suficiente da relação com a mãe.

*Uma certa felicidade*, livro de contos lançado em 1976 e reeditado em 1994, apresenta nas narrativas a marca cruel do cotidiano através do recurso memorialístico revelando a subjetividade das personagens. Dois anos depois, a autora lança o livro de contos intitulado *Os venenos de Lucrecia* (1978) e ganha o *Prêmio Status de Literatura* com o conto “Cordélia, a Caçadora” e o *Prêmio Jabuti* de 1979. A ironia sutil e amarga, a intertextualidade, as vozes

narrativas polifônicas e fragmentadas são constituídas como as marcas de sua escrita a partir dessa produção. Em 1980, a autora baiana publica o seu primeiro romance, *O jogo de Ifá*, em que a personagem principal busca solucionar uma crise de identidade através do retorno à terra natal e do reencontro com a família. O romance é bem recebido pela crítica, mas a autora volta à produção para o livro de contos *O último verão de Copacabana* em 1985, a cidade, o percurso da mulher na conquista de novos espaços, a solidão, a incomunicabilidade, as obsessões são algumas das temáticas abordadas nos contos. Após algum tempo, a autora produz os romances *Atire em Sofia* (1989), *O caso Alice* (1991) e *Os seios de Pandora* (1998). Em *Atire em Sofia*, a personagem homônima é uma mulher divorciada e emancipada que se rebela contra as regras da sociedade patriarcal. O texto apresenta múltiplos narradores, em meio a cultos de candomblé, músicas de Jim Morrison, mitologia grega e elementos sobrenaturais. *O caso Alice* é um romance permeado de símbolos e mitos. O universo dos contos de fada servem de mote para o transitar da personagem entre traumas infantis e a dureza da realidade circundante, tal como a personagem de Lewis Carroll. Em *Os seios de Pandora*, a narrativa mescla crime e violência de modo intimista, a personagem principal é uma jornalista investigativa que, na busca pelo assassino de uma antiga amiga, refaz a trajetória de sua vida.

Em 2001, Sonia Coutinho retorna para a produção de contos e publica *Mil olhos de uma rosa*, uma coletânea em que predominam personagens solitárias, com um sentimento trágico da existência, perdidas em labirintos da memória e buscando algo em músicas, pinturas e personalidades artísticas. Os contos em *Ovelha Negra e Amiga Loura* (2006), são carregados de uma radicalidade sobre a impossibilidade de transcendência do sofrimento. A solidão, o envelhecimento, a desintegração familiar e os traumas infantis constituem os fios que entrelaçam as personagens às suas problemáticas.

Os estudos críticos sobre as obras de Sonia Coutinho apontam sempre para uma visão interdisciplinar na análise. Alguns críticos utilizam aparatos da Sociologia, Psicanálise e da Crítica Feminista no desvelar das personagens e suas histórias. A razão para uma abordagem diversificada no tratamento da produção da autora baiana é a complexidade de suas narrativas e personagens, além da presença de uma intertextualidade rica em ligações históricas, sociais, culturais e literárias que constroem um universo ficcional dialógico e ambivalente. A escolha dos críticos para apresentar a produção de Sonia Coutinho foi motivada pela percepção de que estes autores, em conjunto, propiciam um enquadramento dos elementos que compõem a ficção da autora baiana.

Na coletânea de textos organizada por Terezinha Schmidt, “Mulheres e literatura (trans) formando identidades” (1997), três artigos retomam a produção de Sonia Coutinho para uma análise através do viés de gênero. Os textos oriundos de contextos teóricos distintos emergem nas vozes de Sérgio Costa, Luiz Fernando Carvalho e Elódia Xavier.

Sérgio Costa (1997) em seu artigo “A narrativa de Sonia Coutinho”, realiza uma leitura do romance *O caso Alice*, em que se utiliza dos pressupostos psicanalíticos para apontar na escrita de Sonia Coutinho uma marca da “falta”. Segundo esse crítico, a repetição como estilo do texto significa a incapacidade de expressar-se, causado por uma ausência. Não considero a repetição um elemento que expressa um recalque do feminino, mas como recurso que permite ampliar o sentido da narrativa demonstrando a força da linguagem, além de propiciar a intervenção do leitor no texto.

Luiz Fernando Carvalho (1997) em sua análise do romance *O caso Alice* (1991), destaca a música como um elemento construtor de sentido no texto de Sonia Coutinho. O *jazz* auxilia na composição da solidão e carência das personagens. É um texto que não problematiza a questão da música na obra, mas aponta caminhos para a leitura da narrativa.

Elódia Xavier (1997) utiliza-se das teorias sociológicas para analisar o conto “Nascimento de uma Mulher” de Sonia Coutinho, o romance *Jóias de Família*, de Zulmira Ribeiro Tavares e *Laços de família*, de Clarice Lispector. Segundo essa crítica, a família como motivo temático surge na literatura brasileira, praticamente, com o Modernismo. O discurso crítico dos modernistas, freqüentemente desconstrói a instituição familiar burguesa. Na narrativa de autoria feminina, a família é o espaço social dominante, não somente a família constituída na fase adulta, mas também a família de origem, geralmente a responsável pela maioria dos conflitos vivenciados pelas personagens de Sonia Coutinho, já que as mulheres quase nunca se distanciam o suficiente da relação com a mãe ou pai.

Esta crítica aborda a produção de Sonia Coutinho como um prolongamento da escrita de Clarice Lispector, esquecendo-se de marcar as diferenças entre ambas; omite a ironia sutil com que a autora baiana critica os ideais de amor e o casamento na fala da personagem Marieta e as suas estratégias para sobreviver às opressões da estrutura familiar.

O texto de Lúcia Helena e o de Lúcia Helena Vianna na Revista *Gragoatá*, realizam um apanhado significativo das narrativas de Sonia Coutinho, em que evidenciam o caráter intertextual de sua produção e informam a evolução da escrita de autoria feminina nas últimas décadas.

Lúcia Helena Vianna (1996) em sua análise da narrativa ficcional das mulheres no Brasil a partir de Clarice Lispector, discute a evolução e a problemática da protagonista feminina no romance de escritoras contemporâneas como Hilda Hilst, Lya Luft, Sonia Coutinho e Marilene Felinto. Vianna toma como ponto-evento a ficção de Clarice Lispector na formação de um discurso desconstrutor na literatura de mulheres. O que aproxima escritoras tão diferentes entre si como Hilst, Coutinho, Luft e Felinto é a busca da identidade nas narrativas em primeira pessoa, tema que dialoga discursivamente com os textos de Lispector.

Para Lúcia Helena Vianna (1996), a redefinição da mulher na sociedade é o tema principal da obra de Sonia Coutinho. Suas narrativas ilustram a evolução significativa da ficção feminina, a mulher a partir de um caminho labiríntico na luta pela emancipação e visibilidade vê-se atingida pela solidão.

Já no texto de Lúcia Helena “Ficção e gênero na literatura brasileira“ (1996), a autora investiga três escritoras brasileiras, focalizando a questão de gênero e suas relações com a perspectiva patriarcal. Os textos extraídos são de *Laços de família* de Clarice Lispector, *O último verão de Copacabana* de Sonia Coutinho e *Diana caçadora* de Márcia Denser. Ao tratar das personagens femininas de Sonia Coutinho, a crítica as caracteriza como mulheres cultas, bem informadas, assumidamente solitárias e de perfil profissional definido, de preferência atrizes ou jornalistas. A representação de um local glamoroso, como Copacabana, *Hollywood* ou *New York* atrai as personagens e desencadeia uma fantasia compensatória contrastada com a cidade sem brilho de onde provém as protagonistas, o que transforma a paisagem em um modo paradigmático de apresentação da estrutura social das narrativas.

Em sua análise, Lucia Helena (1996) afirma que tanto Lispector quanto Coutinho e Denser desconstróem alguns estereótipos de gênero, ao lidarem com a identidade e a subjetividade para além de um binarismo excludente.

*O jogo de Ifá, O caso Alice e Atire em Sofia* foram os romances analisados na tese de Rosana Ribeiro Patrício (1998) “As imagens de mulher na obra de Sonia Coutinho”. Para compreender a representação da mulher na ficção de Sonia Coutinho, Patrício recorre a uma abordagem interdisciplinar. Os estudos sobre a mulher desenvolvidos pela Sociologia, Psicanálise, História e Crítica Literária auxiliam na interpretação das narrativas.

Segundo Rosana Ribeiro Patrício, os temas da romancista apresentam uma visão crítica do processo de emancipação feminina, questionam seus avanços, limites e problemas, e são

sempre vivenciados por personagens emblemáticas, os reflexos e influências da década de 1960 na formação de uma nova identidade feminina também são problematizados na produção da autora baiana.

A pesquisa de Rosana Ribeiro Patrício busca compreender como a condição feminina representada no discurso literário acarreta os processos de linguagem, as intenções, as perspectivas e as limitações na produção de Sonia Coutinho. Na sua análise do romance *O jogo de Ifá*, Patrício dedica um capítulo a personagem Renata. A crise de identidade vivida pela personagem relaciona-se com o deslocamento da sua experiência. A sua formação em colégio religioso e os comportamentos impostos pela família diferem do que foi vivenciado em sua vida agora, o casamento fracassado e o constante estado de solidão se traduz em culpa e dúvida sobre a sua identidade.

Em *Atire em Sofia*, Patrício enfoca a identidade da personagem Sofia movida pela transgressão e malignidade, as relações conflituosas da personagem com a família, e a função da memória na condução da narrativa. O texto é construído através do processo de colagem de memórias das personagens. O “retorno para casa” das personagens e o diálogo entre presente e passado são os pontos que servem para articular os romances *O jogo de Ifá* e *Atire em Sofia*.

Na análise do romance *O caso Alice*, Patrício expõe que o texto prossegue na mesma linha dos anteriores, e sempre articulando a trajetória das personagens femininas a partir da transgressão as normas estabelecidas pela sociedade conservadora. Outro enfoque é a intertextualidade, primeiro com a obra *Alice no País das Maravilhas*, já que a personagem passa por um busca de identidade e atravessa simbolicamente o espelho como no conto de Lewis Carroll. Depois com o cinema e a música, o *jazz* e o *blues* possuem um papel fundamental na composição dos sentimentos das personagens. O estudo de Patrício proporciona uma visão abrangente dos romances da autora baiana, e oferece algumas pinceladas superficiais de dois contos do livro *O último verão de Copacabana*.

Laura da Silveira Paula (1999) em seu artigo “A mulher 2001: A ultrapassagem da margem. Leitura de o último verão de Copacabana, de Sonia Coutinho”, utiliza-se da Psicanálise e da Crítica Feminista para analisar os contos. Sua perspectiva esta relacionada ao papel da mulher na sociedade após o movimento de liberação feminina da década de 1960. Segundo esta autora, a mulher representada nos contos de Sonia Coutinho possui uma dependência emocional e afetiva apesar de liberada e independente

financeiramente. O vazio e a solidão retiram o prazer de viver e a presença / ausência do masculino gera um desequilíbrio emocional.

Segundo esta crítica, as questões relacionadas com as carências afetivas frustradas das personagens resultam do processo de narcisismo infantilizado apontado por Freud. As personagens do livro de contos *O último verão de Copacabana* estão em busca de equilíbrio emocional através da presença de um homem, mesmo que isso signifique viver relações amorosas superficiais, vazias e insatisfatórias.

Laura da Silveira Paula (1999) destaca a figura do psicanalista nos contos, e como as personagens buscam uma identidade e individualidade nas discussões com o analista. Dr. Klaus é a personagem que se repete em vários contos, sua atividade de análise da paciente deixa claro que a psicanálise não possui resposta e não preenche os espaços vazios evidenciado pelas mulheres nas sessões, sua função é de escuta, não a solução.

Lúcia Tavares Leiro (2002) defendeu uma dissertação e uma tese de doutorado em que aborda a produção de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha. Na dissertação, o enfoque foi os livros de contos *Uma certa felicidade*, *Os venenos de Lucrecia* e *O último verão de Copacabana*. A tese de doutoramento abordou a representação da família nos contos.

No conto “Uma certa felicidade”, Lúcia Leiro destaca a importância da memória na construção dos significados das imagens rememoradas pela personagem. O texto apresenta duas dimensões, o passado e o presente caracterizando os territórios familiar e não familiar da personagem. A narrativa expõe as experiências de vida de mulheres e homens cujas histórias se cruzam na criação de um individualidade. Segundo Lúcia Leiro (2003), a mescla de referências a juventude e fatos da maturidade são significados e compreendidos na tensão representada pelo conjunto de atos aceitos ou não pela sociedade. Essa prática interpretativa faz do recurso memorialístico um lugar de conflitos porque mostra os encontros e desencontros familiares e como as relações de gênero na sociedade podem ou não ser transgredidas pelas personagens.

## **2.2 A ESCRITA DE SONIA COUTINHO**

Sonia Coutinho é apontada pela crítica como uma das mais representativas vozes da literatura de autoria feminina na contemporaneidade brasileira. A condição feminina, a ironia

sutil e a escrita labiríntica revelam o talento de manipular a linguagem, a sua capacidade para construir narrativas sólidas e convincentes, a sua perspicácia psicológica na elaboração das personagens e o seu domínio da palavra, situa sua produção em uma categoria muito particular, talvez única de escrever.

Em entrevistas, Sonia Coutinho define-se como uma escritora preocupada com a condição feminina, apesar de não se considerar feminista. Perguntada sobre como surgiu esse compromisso com a questão feminina, a autora diz que se não soubesse o lugar de onde escreve – uma situação de mulher – seria uma alienada. E atribui sua sensibilidade às questões femininas à sua posição transgressora desde o início de sua carreira profissional.

Sobre o perfil de suas personagens, Sonia Coutinho informa que introduz uma nova representação feminina na literatura brasileira. Suas personagens são mulheres sozinhas, lutando para ganhar a vida, fora do casamento e da teia patriarcal da família, mulheres de classe média baixa, profissionais. Um modelo de mulher que começa a se afirmar no Brasil, em torno dos anos 1970.

Os livros de contos da autora baiana foram escritos, na sua maioria, entre as décadas de 1970 e 1980, com reedições na década de 1990. Sua ficção desenvolve uma crítica, com questionamentos e propostas contrárias ao discurso tradicional sobre a mulher e seus papéis sociais de esposa e mãe, além dos conflitos vivenciados pelas mulheres solteiras e independentes:

A cisão de que são vítimas as personagens de Sonia Coutinho coincide com a crise do discurso feminista. Na década de 60, para falar em termos de Brasil, a literatura de autoria feminina começa a problematizar os papéis sociais destinados à mulher, dividida entre viver seu destino de mulher e realizar sua vocação de ser humano, ambição esta tornada possível graças à revolução de costumes. (XAVIER, 1995, p. 448).

Dois textos são paradigmáticos na produção de Sonia Coutinho, o primeiro é o conto “Os venenos de Lucrecia” (1978) e, o segundo, o romance *Os seios de Pandora* (1998), ambos ganhadores do prêmio Jabuti, porque, neles, a meu ver, encontram-se marcantes os temas recorrentes em sua obra e o estilo de sua escrita. Em “Os venenos de Lucrecia”, a intertextualidade, marca significativa da escrita da autora, é encontrada. As vozes que ecoam da História, da religião africana, da cultura popular mesclam referências que disponibilizam uma melhor interação entre o texto e o leitor. As marcas na sua escrita podem ser equiparadas as características da linguagem literária na contemporaneidade. As “vozes” no texto, a relação

tempo / espaço são aspectos que escritoras (es) utilizam na construção de textos. As características abordadas no estudo da escrita de Sonia Coutinho que traduzem o caráter híbrido de suas narrativas são: a intertextualidade, a ironia, a linguagem labiríntica, os múltiplos narradores e a metalinguagem.

Em termos gerais, a intertextualidade é a combinação da voz de quem pronuncia um enunciado com outras vozes que lhe são articuladas. Pertence a Julia Kristeva o clássico conceito de intertextualidade: “(...) todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64), o qual foi produzido quando a autora divulgava os estudos de Bakhtin, o primeiro a tratar da questão da intertextualidade. Para Bakhtin, o texto está sempre em uma relação dialógica ou polifônica, na medida em que todo discurso é composto de outros discursos, e toda fala é habitada por vozes diversas. Quando uma voz externa é articulada em um texto, podem-se ter duas vozes que representam diferentes perspectivas, interesses e objetivos. A relação entre as vozes pode ser harmônica, de cooperação ou tensa, uma contra a outra.

Nos contos, a intertextualidade aparece nas referências, alusões e retomadas de elementos do cinema, da música, da arte contemporânea, da moda, da história social, da psicanálise, da literatura e da língua inglesa. A expressão de subjetividade das personagens, exposta pela relação com outras vozes no texto, permite ao leitor a construção de um vasto repertório de conhecimento de mundo, ao realizar inferências e identificar as vozes de outros textos dentro do texto, o que acentua o “caráter polifônico (dialógico) das narrativas”.

Tanto nos romances quanto nos contos, a música é uma referência constante. Solange Ribeiro de Oliveira em seu livro *Literatura e Música: modulações pós-coloniais* (2002), descreve a relação de alguns autores com a música, preferências e atitudes de personagens, que oferecem elementos para a caracterização e identificação de temas. Oliveira (2002), cita trabalhos como o de Noel Smith sobre *Ulysses* (1922) do autor irlandês James Joyce, em que destaca a importância da música na obra, cujos textos fervilham com alusões musicais e alguns efeitos dependentes de fragmentos de canções. As referências literárias, representadas da “audição” ou da “leitura” das músicas feitas pelo narrador ou pela personagem ficcional, revela analogias, contrastes e seqüências que contribuem para um sentido rico em implicações culturais.

Na autora de *O último verão de Copacabana* (1985), o jazz e o blues embalam as personagens em diversos momentos e traduz os sentimentos incommunicáveis que transitam nos recônditos da memória revisitada pelas (os) protagonistas da ação. Ao acompanhar as

personagens, as vozes de cantores como, Billie Holiday, Louis Armstrong, Thelonius Monk, entre outros, desenham a solidão e a angústia com maior intensidade. Por exemplo, o conto “O último verão de Copacabana” começa e termina com Ornette Coleman, tocando *Sadness*. A função da música nos textos poderia ser de revelar o *pathos*, como uma metáfora para algo que não foi verbalizado na escrita.

Segundo Montanari (2001), o que diferencia o *jazz* da música clássica e romântica é a improvisação. Na música erudita, o músico segue uma partitura rígida, no *jazz*, ele tem a liberdade de inventar na hora as melodias. O *jazz* nasceu em Nova Orleans, Estados Unidos, como um produto original, mistura de cantos negros e instrumentos de sopro e cordas. Mas sua origem é contraditória, existem várias versões. Certeza mesmo é sobre o seu desenvolvimento e expansão a partir da cidade de *Nova Orleans*. A gênese musical do *jazz* advém do *ragtime* e do *blues*. O *ragtime* foi marcante no estado norte-americano de Missouri, onde podia ser ouvido em bares pelas mãos dos pianistas. O *blues* é uma vertente rural, muito mais significativa em termos de expressão dos sentimentos. Nasceu na bacia do rio Mississippi, nos campos de algodão. Era uma música pela qual o negro emitia seu desabafo, para suportar a dureza do trabalho nas plantações. Em estilo de chamada-resposta (uma voz inicia o refrão e os outros completam os versos), servia para manter o ritmo do trabalho e certificar para os proprietários de que os negros estavam no campo e o trabalho sendo feito. O *jazz* é uma música que exprime dor, sofrimento, expõe a dolorosa sensação de estar vivo, a alegria amarga, o doce veneno de se conhecer e sentir.

Nos textos, o *jazz* define o modo de ser das personagens numa simbiose perfeita entre música e identidade, como no trecho:

Mas, no fundo, como percebo de repente, continuo alimentando a esperança de que alguma coisa torne a acontecer entre nós. Namoro renovado, quem sabe, com um Celso melhor de cuca.  
 Uma esperança dessas, eu sei, não resistiria ao mais leve exame racional. Mas quem disse que pratico a racionalidade? Ao contrário, amo as coisas malucas, disparatadas.  
 Ou coisas vagas, indefinidas, lidas apenas nas entrelinhas. Melhor dizendo, insinuações. Mas carregadas de emoção. Algo assim como *cool jazz*. Só dessa forma consigo me ligar às pessoas. (COUTINHO, 2001, p.19).

Muitas vezes não aparece o nome da música, apenas a sua intérprete favorita: Billie Holiday. Em alguns contos, basta informar a cantora que o seu vasto repertório responde pela profundidade de emoção e sentimentos. A crítica considerava Billie Holiday como uma representante da suprema sofisticação vocal e musical.

Ser sofisticada para os americanos significa possuir uma arte refinada e perturbadora, intelectual e rara, ligeiramente erótica e amargamente doce. Cantando com voz rouca e etérea, com toques de perversidade, ninguém a superava nas baladas. ( FRANCIS, 1987).

Notam-se alguns traços comuns entre a cantora e as protagonistas de Sonia Coutinho. Segundo Francis (1987), Billie Holiday teve uma infância e adolescência sofrida, foi violentada aos dez anos de idade por um vizinho, enviada para um reformatório. Quando adolescente foi morar com a mãe que não tinha condições econômicas ou emocionais para cuidar dela. Seus problemas com bebida começaram cedo e as relações amorosas tumultuadas concorriam para esgotar sua estabilidade emocional. A rejeição paterna e a infância triste são pontos comuns com algumas personagens de Sonia Coutinho, a exemplo da protagonista do romance *O caso Alice* (1991) que sofreu abusos sexuais do tio quando era menina e esse trauma infantil influenciou em sua trajetória, no crime cometido e nas relações amorosas com homens mais jovens. Muitas canções de Billie Holiday retratam os sentimentos de um eu-lírico atormentado por amores não correspondidos, traições ou abandonos. A sensação de vazio, solidão e a perda amorosa são comuns em músicas como *Blue Moon, Love for sale, Yesterda'y's, Autumn in New York, Solitude, Only have eyes for you*, algumas delas citadas pelas personagens da autora baiana.

No romance citado, o narrador percebe a voz de Billie Holiday ao cantar *Without your Love* como “áspera, algo suja, cruamente humana, sem truques vocais” (p.10). O narrador chega a imaginar a cena em que Billie canta, e marca os detalhes de sua forma de cantar, nesse processo reflete sua dolorosa vivência amorosa:

[...] estirado em cima de almofadas, no chão, fecho os olhos e imagino Billie em cena, com o estilo de apresentação que ela criou. Poucos movimentos, apenas a mão oscilando como pêndulo, os ombros que se erguem. Sem mostrar muita emoção, sorrindo debochadamente, a mexer com a boca. (COUTINHO, 1991, p.11).

Mas o *jazz* não é o único estilo musical a estabelecer presença nos contos, a música clássica e a música popular brasileira também aparecem. Músicas de Handel, Villa-Lobos, Gal Costa, Maria Bethânia, e tangos de Carlos Gardel constroem as imagens sonoras e metáforas para os sentimentos das personagens. Segundo Schering (1941 *apud* Schurmann, 1989), a simbologia musical estaria intimamente relacionada com o ato de dar sentido à letra - consciente ou inconscientemente - por meio das estruturas sonoras. É preciso penetrar profundamente na

relação que se estabelece entre a imagem sonora e o sentido para se poder apreciar devidamente a magia peculiar da música, assim como as personagens penetram nas músicas e mergulham em suas existências. Embaladas pelas canções, as personagens passam a divagar sobre si mesmas.

No conto “Camarão no jantar” (2001), a personagem espera reavivar um amor morno para ela, na verdade, um amor morto. Um homem a enganou, ao descobrir a traição passa o dia escutando *jazz* e chorando. Tempos depois, a personagem resolve ter este homem de volta, prepara um jantar, mas ele não comparece. Ela fica esperando a noite toda. Ele rouba o dinheiro de seus aluguéis, foge com uma amante após dá um golpe em vários clientes, inclusive ela própria, mesmo assim, a personagem continua a pensar nele. A dor da perda não passa “e se ela cutucar”: “A essa altura, só entende o que essa mulher sente quem gosta muito de *jazz*. E, de repente, ouve Billie Holliday cantando e, com uma punhalada no peito, identifica a melodia: *Can’t Help Lovin’ Dat Man* (COUTINHO, 2001, p. 45). A música indica bem o estado emocional da personagem e sua relação com o amor: “Fish got to swim / an birds got to fly / I got to love one man till I die /...<sup>6</sup>”.

A música é tão importante na escrita de Sonia Coutinho que a autora chega a estruturar um conto com base em um refrão. No conto “Palhaço das perdidias ilusões”, a personagem Caio, um engenheiro que veio de Solinas para o Rio de Janeiro, procurar um futuro melhor, conseguiu estabilidade e perdeu tudo com o fim do casamento. Perdeu todos os empregos que conseguiu, tornou-se um alcoólatra e não tinha como manter o apartamento de luxo onde morava. No dia em que deveria sair do apartamento que tanto lhe orgulhava, ao chegar na varanda, lembrou do refrão de uma música<sup>7</sup> e cantarolou: “Minha vida / era um palco iluminado / eu vivia vestido de dourado / palhaço das perdidias ilusões /...” (COUTINHO, 2006, p. 53) E, logo após, se suicidou. Quem fez a personagem realizar tal ato, o escritor explica:

Eu, o escritor, acho que foi exatamente aí.  
 Sim, foi aí que Caio tomou a decisão.  
 Ou o Outro, que o habitava, tomou-a por ele.  
 Estava espantado, perplexo, jamais imaginara que faria isso.  
 Mas, com um quase riso nos lábios, por causa da música que acabara de cantar, viu a si mesmo - que o Outro conduzia - pisar numa cadeira e passar as pernas por cima do corrimão da varanda. (COUTINHO, 2006, p.53).

<sup>6</sup> Peixes começaram a nadar / e pássaros começaram a voar / eu comecei a amar um homem até que eu morra /... (Tradução livre feita por mim).

<sup>7</sup> Música: Chão de estrelas. Composição e interpretação de Silvio Caldas e Orestes Barbosa.

Nos contos “Gilda, seu passado negro” (2001) ou “Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato” (1985), a autora baiana utiliza nomes de atrizes de cinema como personagens das histórias, a preferência recai sobre as personalidades do período áureo do cinema hollywoodiano, as divas dos anos 1940, com seu estilo glamoroso e vida pessoal conturbada. Estas mulheres representavam modelos de beleza a serem seguidos, “vendiam” para a mídia uma imagem de luxo e sofisticação, uma vida repleta de emoções e aventuras. Cada vez que um filme era lançado, as mulheres imitavam o figurino, penteados e produtos utilizados pelas estrelas. Sonia Coutinho retrata as estrelas de cinema após o término do *glamour* e da beleza. Num período em que a sociedade não via a profissão de atriz como adequada às moças e nem permitia às mulheres assumir uma postura independente, as divas de *Hollywood* eram livres e se comportavam como os homens, tinham vários relacionamentos amorosos, trabalhavam e decidiam seu próprio destino. As personagens da autora baiana possuem muitos dos atributos das divas, são bonitas, tiveram um passado glorioso, muitos amantes, mas terminam sozinhas e envelhecidas, tal como muitas das estrelas do cinema.

Os elementos pertencentes à arte e à cultura geral formam um desfile de imagens na construção dos aspectos pessoais e emocionais das personagens dos contos e romances. Pintores (as), escultores, escritores (as), fotógrafas e músicos fazem parte da elaboração do espaço ficcional e parte de suas trajetórias de vida são problematizadas em conjunto com os das personagens, como nos contos “Eu e o coioote de Joseph Beuys” e “Mil olhos de uma rosa” (COUTINHO, 2001).

A ironia sutil e amarga destilada pelas personagens atua como inibidora de uma idealização amorosa ou emocional. Nos momentos em que as personagens suspiram na esperança de um “final feliz”, a voz narradora estabelece um corte na representação da realidade, por exemplo, em situações que envolvem amor e casamento. No centro da ironia de Sonia Coutinho, está a representação da mulher liberada e emancipada, aquela forjada pela sociedade capitalista e pelo movimento feminista nas décadas de 1960 e 1970, que se apresenta como uma profissional, divorciada e à procura de amor e / ou companhia. No conto “Cordélia, a caçadora”, a crueldade com que a voz narradora traça a identidade da personagem causa um misto de riso e dúvida:

Bastava dar uma olhada e logo se percebia seu ar de Vítima, característica que se acentuava com a passagem do tempo e despertava (você sentia) a crueldade dos homens. Pois eles adivinhavam estar diante de uma-daquelas-com-quem-se-dá-uma-trepada-e-desaparece-podendo-contar-que-ela-permanecerá-chorosa-à-espera-pelo-menos-durante-três-anos. (COUTINHO, 1979, p.20).

No conto “Reflexões sobre a (in)existência de Papai Noel”, a narradora está cansada de escrever sobre uma mulher de 40 anos, divorciada, sem filhos, com uma vida em farrapos, incapaz de atrair um homem, fazendo análise e descobrindo sua puerilidade reprimida.

Uma mulher de 40 anos, solitária em seu apartamentinho em Copacabana, todas as plantas morrendo por falta de sol e apaixonada por seu analista. É patético. Só falta comprar um gato, conclui, voltando para a máquina de escrever. Aliás, uma ótima idéia, um gatinho siamês. (COUTINHO, 1985, p. 80).

Os temas mais recorrentes na obra de Sonia Coutinho são: imagens de emancipação feminina; crise dos papéis tradicionais atribuídos às mulheres; busca e questionamento da identidade; consciência da mulher acerca de sua maturidade; visão crítica do processo de emancipação feminina; liberação sexual e solidão. Essas temáticas são exemplares do como a autora representa a ironia em sua escrita. Ao tratar desses assuntos, a autora baiana brinca com o resultado obtido pelas mudanças sociais e sexuais, já que suas personagens não encontram solução para os impasses nos relacionamentos amorosos, familiares e pessoais, não que queiram resolver os problemas, a meu ver, elas buscam auto-conhecimento e aceitação de si mesmas.

Segundo Rosana Ribeiro Patrício (1999), a linguagem dos romances de Sonia Coutinho é labiríntica, constitui-se num intrincado jogo de fragmentos que exige uma performance diferenciada de leitura. Essa técnica resulta em um fluxo irregular das informações, com avanços, recuos, repetições, retomadas, reiteraões e omissões que deixam margem para a intervenção do leitor. Contos como “Amor, amores” (1978), “Reflexões sobre a (in)existência de Papai Noel” (1985), “O último verão de Copacabana” (1985), apresentam uma narrativa irregular com vozes narradoras diferentes, como nota-se nos excertos abaixo:

Sabia sobre o que queria escrever. Só não tinha propriamente um projeto, algo bem definido e delimitado. E ignorava a forma que tudo tomaria, pois o ponto de partida, daquela vez, tinham sido apenas duas palavras - amor, amores - que lhe ocorreram enquanto fumava, à janela, observando o opaco entardecer de Copacabana. (COUTINHO, 1978, p. 85)

*Ah, pensa a escritora, é a velha história da mulher de 40 anos, divorciada e sem filhos, que se vê de repente com a vida em farrapos [...] Sentada diante da máquina de escrever, olha outra vez, através da janela de seu pequeno apartamento, a muralha de pedra, a linha cerrada dos edifícios de Copacabana.* (COUTINHO, 1985, p. 76) (grifo da autora)

Inventar Helena, a sua história. Não propriamente uma história, trama nenhuma. Uma sensação, talvez. De perplexidade? Insatisfação? Solidão? A procura fugidia de Helena,

como um solo de jazz. No sax alto, a tristeza de Helena, como mel amargo. Não uma história, mais um retrato, ou retratos. Intencionalmente pouco nítidos, porém. (COUTINHO, 1985, p.40).

A posição do narrador na escrita de Sonia Coutinho indica uma dimensão híbrida no discurso. Híbridez é a qualidade de irregularidade, anomalia, distintos elementos que se misturam formando um ser híbrido. (FERREIRA, 1999). Esse caráter híbrido é freqüente nos contos da autora, em alguns textos, narrador e autor intervêm na narrativa. O narrador dá uma voz ao autor, preenche os espaços vazios, conhece o destino das personagens antes do autor, como o outro dentro dele. O outro é masculino, quase sempre a autora refere-se ao escritor, no masculino, ele é a voz. A relação com o outro não é misteriosa, mas intrínseca. O escritor e a escritora são partes da autora que se complementam. Enquanto Simone de Beauvoir nos fala que a mulher é o outro e o homem é a categoria do sujeito absoluto dentro da cultura, Sonia Coutinho transforma o outro em si, em parte, completude ou em personagem. Como no conto “Amor, amores”: “A escritora estava satisfeita por ter criado a figura do operador de câmara, que lhe parecia um bom recurso narrativo... [...] Foi quando o escritor teve vontade, imprevisivelmente, de falar sobre veleiros...” (COUTINHO, 1978, p. 89).

A discussão sobre a voz narradora retoma uma questão antiga dentro da linguagem literária: a posição do narrador na contemporaneidade. Segundo Silviano Santiago (1989), o narrador pós-moderno é aquele que realiza um movimento de rechaço e distanciamento da coisa narrada. Diferente do narrador clássico, que narra as experiências vivenciadas por ele ou relatadas pelos outros, e do narrador de romances, que não recebe ou dá conselhos ao seu leitor. A atitude do narrador é a de alguém que assiste à ação de um local privilegiado. Na decorrência da observação da vivência alheia, o narrador transmite uma “sabedoria” que não tem o respaldo da experiência, mas garante a sua autenticidade dentro da lógica interna da produção da linguagem, já que esta produz o real e o autêntico por meio de representações.

Em Sonia Coutinho, narrador e autor se confundem, é um recurso utilizado na construção das narrativas, mantendo uma estranha relação de intersecção, num processo de apagamento da tênue linha entre o real e o ficcional nas produções da autora baiana. Quando a autora comenta o processo de criação do conto e empreende um diálogo com a personagem ou a narradora, o contato entre a imaginação e a realidade se imiscui na narrativa. Rosana Patrício (2006), ao analisar a voz narradora, no romance *O jogo de Ifá* (1980), destaca a instabilidade do narrador e

afirma que a crise de identidade não acontece apenas com as personagens do romance, ocorre também com o narrador e associa a escrita de Sonia Coutinho a linha literária seguida por Jorge Luiz Borges e Julio Cortázar que utilizam o sentido de jogo e a forma labiríntica para trabalhar com as personagens e o narrador.

De acordo com Haraway (1994), a escrita tem um significado especial para os grupos colonizados. A escrita como instrumento de poder foi utilizada durante a colonização da América Latina para subjugar os negros, índios e mulheres. Durante muito tempo, o acesso à educação foi restrito para as mulheres. A apropriação da escrita representa a ruptura de privação imposta pelo outro e o desvencilhamento de identidades criadas por uma ordem falologocêntrica que impõe papéis sociais - mãe e esposa - à mulher para silenciá-la e mantê-la em uma posição de subordinação.

Escrever significa a busca pela liberdade, o renascimento, a voz que ecoa depois de séculos de silenciamento. A voz narradora de escritoras que, como Sonia Coutinho, pertencem a uma geração que lutou pela liberação feminina na década de 60 e merecem o caráter libertário de utilizar todas as possibilidades de criação na narrativa, desafiando as regras postuladas pelo cânone.

Nos textos de Sonia Coutinho, a figura do autor e/ou narrador é uma proposta produtiva de destituir uma voz narratária que fala de um lugar comum. Ao não assumir uma voz predominante feminina em suas narrativas, a autora inaugura um conceito de voz como significante deslocado, modificando a atribuição que normalmente se faz aos textos de autoria feminina. A alternância de uma voz masculina ou feminina constitui uma aposta estética da autora. O caráter híbrido de seu narrador subverte conceitos e funções para a posição, sexo ou voz narratária:

O escritor - ele, afinal, o demiurgo sem identidade que, se soubessem quem era, provavelmente só escreveria sobre si mesmo mas, como se ignorava (consultando o espelho, via apenas o vazio, nenhuma imagem refletida) e precisava contentar-se com o múltiplos disfarces construídos, dia a dia, diante da máquina de escrever (uma personalidade por semana) - o escritor (era homem ou mulher? de quem seria personagem?) decidiu mudar um pouco o curso do seu relato sobre uma escritora escrevendo um conto sobre uma mulher em Copacabana; não queria uma história puramente sentimental, cheia de lembranças e nada mais. (COUTINHO, 1978, p. 87-88)

O autor em Sonia Coutinho é uma voz que não sabe bem o que irá escrever, mas que joga/brinca com o leitor, num movimento dialógico que convoca o leitor a seguir o caminho

perigoso da recriação literária. O leitor vê-se obrigado a sair de uma postura confortável de leitura para um reposicionamento do ato de ler. Nesse deslocamento, o leitor participa como cúmplice de uma voz narradora polifônica e marcada por descontinuidade.

Em *Os seios de Pandora* (1998), a narrativa converge para o ato principal, assassinato. A personagem Dora Diamante investiga o assassinato de sua amiga que morreu em sua cidade natal, no interior do Nordeste. Em clima de mistério, a personagem tenta desvendar o motivo e quem matou a artista plástica Tessa Laureano, uma mulher corajosa, independente e liberada. A morte da mulher - a mulher é morta por alguém ou a mulher se mata - produz variados efeitos na escrita literária. Segundo Ruth Brandão (2006), a morte do feminino representa várias metáforas: a imobilidade, a fixidez, a petrificação, ou a morte literal por ter praticado alguma transgressão à ordem ou à normalidade. Geralmente, a morte da personagem é fruto da atitude de uma personagem masculino. Como a personagem feminina é produto da literatura de sociedades patriarcais, isso indica o grau de construção e fantasia envolvida na ação de matar, o que pode esclarecer alguma coisa sobre aquele que a enuncia. Para Brandão (2006), a mulher como representação tirânica de uma figura desejante, maravilhosa, deve ser eliminada, para que a narrativa seja exorcizada de seu poder castrador.

Na escrita de Sônia Coutinho, essa é uma temática constante tanto em seus romances como em seus contos. No romance *Atire em Sofia* (1989), a personagem escolhe romper com o casamento. Por optar por seguir uma vida independente, o sentimento de culpa lhe persegue. Ao voltar para sua cidade a fim de reconquistar as filhas que abandonou por não ter condições econômicas para criá-las e graças a pressão familiar da mãe e do ex-marido, acaba sendo assassinada. João Paulo, antigo colega e amante de Sofia, traça a sua morte através do romance que está escrevendo. A crise do seu personagem o leva a atirar em Sofia com três tiros à queimadura. A personagem Fernando ao questionar quem matara Sofia, conclui que não foi aquele que puxou o gatilho que a matou. Mas a cidade provinciana foi a primeira a matar Sofia, por não aceitar a postura subversiva da personagem. O motivo de sua morte é a transgressão aos códigos sociais. Na visão de Rosana Patrício (1999), a presença da morte e da marginalidade ao redor da personagem Sofia revela as tensões e as dificuldades da sociedade em lidar com mulheres que transgridem as normas sociais.

Nos contos, o suicídio é uma das formas mais utilizadas pelas personagens. Em “Josete se matou” (1985), a personagem buscava a cura para sua irremediável solidão. Quem conta a sua

história é um colega de trabalho, as suas impressões e a semelhança de seu estado emocional com o de Josete revelam o entrelaçamento de duas vidas marcadas pela incompletude e o vazio existencial. Algumas personagens pensam em cometer e até simulam o suicídio, mas desistem por não ter coragem ou por acreditar que o sofrimento irá acabar.

Os elementos (intertextualidade, ironia, metalinguagem) que marcam a escrita de Sonia Coutinho ampliam os significados da narrativa e auxiliam na caracterização das personagens. As personagens multinomeadas e entregues a solidão constroem no espaço narrativo indagações que problematizam as suas identidades, tentam capturar nos fragmentos de imagens do corpo as relações entre o ser e o conhecer. No esforço de vislumbrar os sentidos do corpo feminino representado pela identidade das personagens, começo a análise dos contos no capítulo seguinte.

### CAPÍTULO III

#### LEITURA ANALÍTICA DA CONTÍSTICA DE SONIA COUTINHO



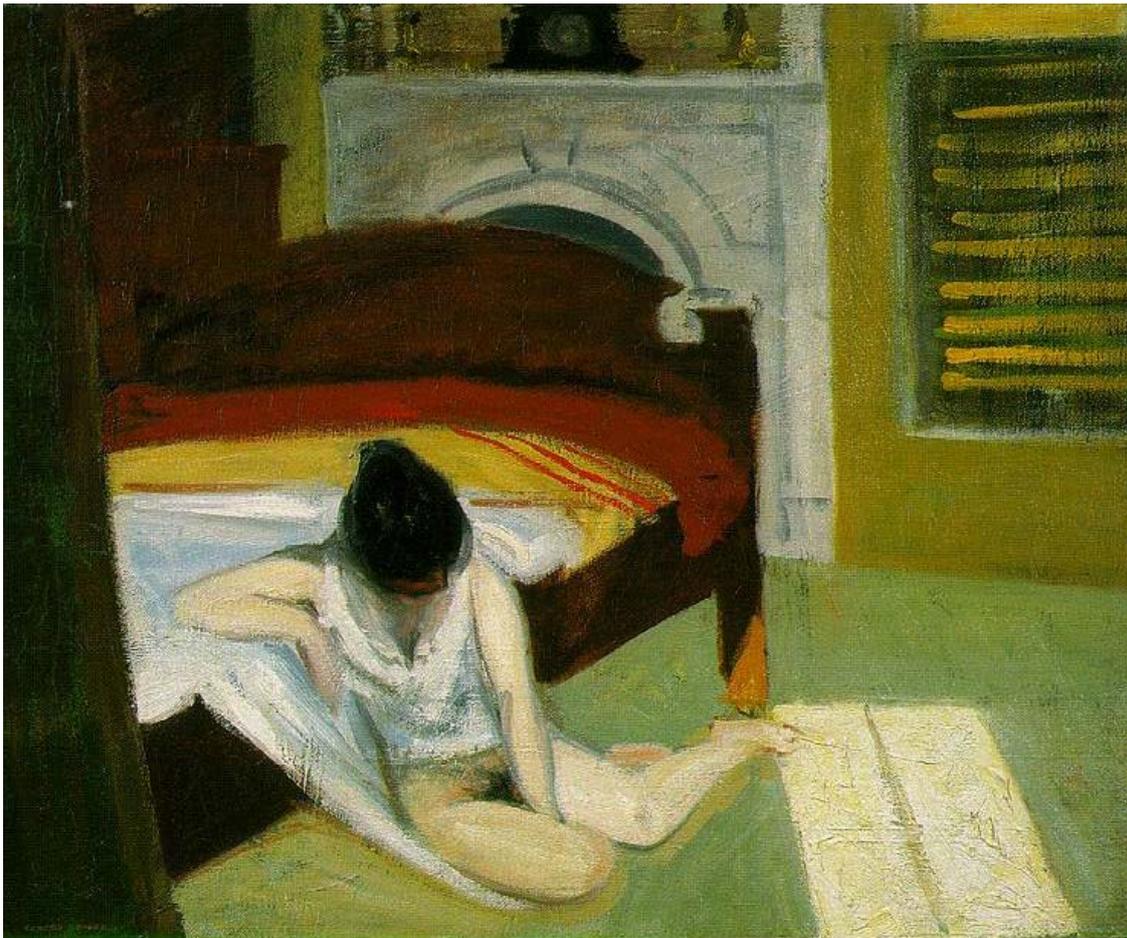
De Chirico - La solitudine, 1920

**“Estática, eu me observo ao espelho. Eu, Helena. Ela, Helena. A outra.  
É um rosto estranho que as luzes fluorescentes do banheiro me revelam - este rosto - olhos,  
boca, nariz - eu - eu - um rosto que não me diz nada, que não me aproxima um só milímetro  
do núcleo que deveria ser eu - continuo afastada, distante do meu próprio corpo - quero  
chegar e não chego - onde estarei?”**

Sonia Coutinho

### 3 LEITURA ANALÍTICA DA CONTÍSTICA DE SONIA COUTINHO

Nesta parte do texto, inicia-se o processo de análise dos contos através de um referencial teórico interdisciplinar sobre o corpo e a escrita literária. A manifestação das práticas corporais no *corpus* determinou a escolha de categorias para auxiliar na investigação. As categorias utilizadas foram: identidade, sexualidade, ideal de beleza, envelhecimento ou rejuvenescimento. Com base nessas categorias, tomamos os corpos femininos representados pelas personagens para ilustrar os questionamentos que fornecem o mapeamento dos significados que eles adquirem nos contos de Sonia Coutinho. Após a leitura dos contos, foram selecionados os que problematizavam a condição da mulher e sua relação com a cultura e a sociedade.



Edward Hopper - Summer interior, 1908.

### 3.1 IDENTIDADE CORPORAL

Sonia Coutinho utiliza a intertextualidade em toda a sua produção literária. A detalhada riqueza com que nos proporciona o contato com outros textos em seus textos caracteriza o pleno domínio das três dimensões do espaço textual: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores. Como mediadora do diálogo entre textos, a autora baiana desfia na escritura elementos pertencentes ao universo cultural e histórico, a arte moderna, a moda, personalidades históricas, ídolos do cinema, música popular e erudita, literatura clássica e moderna. Ao colocar as reproduções de quadros de Edward Hopper e Picasso para iniciar as análises, o objetivo é manter a intertextualidade que permeia a obra e dialogar com os textos do mesmo modo como cada conto conversa com as suas referências.

A capa do livro de contos *Uma certa felicidade* de Sonia Coutinho (1994), quando publicado em 1994, uma segunda edição, teve como imagem uma releitura do quadro *Summer interior* de Edward Hopper. Na capa (em anexo A), assinada por Ovídio Vilela, a figura feminina mostra claramente o rosto que possui uma expressão triste, a blusa e a calcinha cobre a nudez, os olhos fechados demonstram angústia. Os tons de azul e verde e os objetos em cores diluídas diminuem a negatividade expressa pela fisionomia da mulher. Na tela de Edward Hopper, a figura feminina, está sem calcinha, a cabeça baixa, escondendo o rosto, as cores são vivas e densas completando a sensação de profundidade dos sentimentos emanados da mulher representada. A parte exposta do corpo caracteriza um aspecto da pintura do realismo social, a figura não posou para o artista, a cena é captada da realidade e transmite o momento, como se fosse uma fotografia.

A escolha dessa imagem para iniciar as análises, não foi devido à capa do livro. Mas por representar o espaço íntimo, o local em que todas as personagens se desnudam perante si mesmas e buscam respostas ou indagam sobre para onde suas escolhas as conduziram. No quarto, não escondemos o que somos, as máscaras caem, os espelhos refletem, os corpos sentem e os sentimentos são expurgados. As personagens de Sonia Coutinho movimentam-se em dois ambientes, as ruas da cidade (Copacabana - RJ ou Salvador) e o quarto. Sendo que, em alguns contos, as protagonistas não saem de casa durante o tempo transcorrido na narrativa, observam a cidade da janela do quarto. Isso ocorre porque algumas personagens estão de férias do trabalho ou passando o fim de semana.

Os contos selecionados para ilustrar como as personagens de Sonia Coutinho trabalham a identidade corporal são: “Nascimento de uma mulher”, “Calor”, “Amigas (I), ou a liberdade secreta”, “Fátima e Jamila”, “Orquídea”, “Cordélia, a caçadora”, “Aventureira Lola”, “Os venenos de Lucrecia” (em anexo B). Embora estes contos tenham sido escritos entre as décadas de 70 e 80, são produtos que emergem das vivências revolucionárias e da transformação da percepção de mundo que se desvelou na década de 60. No momento em que a mulher conquista a emancipação sexual e o sexo libera-se da obrigatoriedade da procriação, e a total inserção da mulher no mercado de trabalho propicia a fuga ao “destino de mulher”, tudo isso se concretiza na busca por uma identidade feminina que abraça a liberação e a emancipação como base na formação de um sujeito capaz de ser e estar no mundo. Nessas mudanças, o sujeito feminino entra em crise e permanecer ou não no lar era uma decisão crucial na vida de uma mulher. Além, dessas decisões havia as mulheres que optaram por abandonar o núcleo familiar, viverem sozinhas e independentes financeiramente.

No conto “Nascimento de uma mulher”, a personagem principal, Marieta espera pelo marido para um almoço. Enquanto isso, o seu corpo imóvel, atormentado pelo silêncio não sabe o que fazer. Resolve tomar banho, fazer uma carta ou até ouvir música. Marieta necessita de uma estratégia para fugir aos pensamentos que lhe interrogam sobre a finalidade de ser uma mulher casada, com uma casa para cuidar e jornais do marido para recolher ao chão. O problema é que nenhuma das artimanhas criadas pela personagem consegue evitar os lampejos que assombram sua vida e que podem levá-la a contestar esse destino de mulher que lhe fora imposto pela mãe, pela família, pela sociedade. “Porque ficar assim parada muito tempo esperando gerava uma forma quase horrível de inteligência: o mundo perigoso e estranho das coisas observadas podia levantar-se ainda da espessa verdade que estava conquistando” (COUTINHO, 1970, p. 97), reflete a personagem. Marieta não queria que acontecessem mudanças, não faziam parte dos seus planos e nem poderiam acontecer. Como ela explicaria a todos o seu desejo de ser atriz, ter uma vida independente, como conseguir isso se ela foi educada para ser esposa e mãe?

O corpo imóvel, angustiado e tenso de Marieta é o reflexo de um sistema de dominação masculina em que a mulher cria uma identidade para se adequar aos papéis sociais impostos.

Na tentativa de fuga, a protagonista começa a escrever uma carta para a amiga, relembra que gostaria ser uma atriz, ter uma carreira profissional, mas acaba falando das maravilhas de ser

uma dona-de-casa. Marieta descobre o que é ser uma mulher casada. O mundo ofertado em uma bandeja (marido, casa, carro, empregada, vida social), as verdades prontas para serem usadas (a mulher se realiza na maternidade, ter um marido é a garantia de estabilidade e futuro), e assim as coisas se encaixam na vida de uma mulher: “tão burrinha e tão mulher - isso era sem dúvida a felicidade” (COUTINHO, 1970, p. 101).

Lançada “desamparadamente” no tempo presente, a personagem questiona a educação oferecida para a mulher pela família. A finalidade em aprender geometria revela para Marieta a diferença entre um indivíduo e uma mulher. A educação passa a ter um efeito transformador na vida das mulheres quando o acesso ao ensino torna-se um bom investimento para a formação de boas esposas e mães, além de que um homem de classe social elevada necessita de uma mulher com bom nível de instrução.

Marieta constata que chegou o momento pelo qual ela foi preparada durante anos: “AGORA É A VIDA. Mas, sobretudo, querendo aproveitar, melhor não se deter na estranha inteligência desse pensamento. Que gozado!” (COUTINHO, 1970, p. 96). O “tornar-se mulher” de Simone de Beauvoir ganha uma dimensão concreta na visão de uma mulher que sofre as angústias da subordinação de um sistema social opressor.

A personagem conta para as amigas que é uma “mulher realizada”, repetindo várias vezes para os outros e para si. A necessidade de afirmar a satisfação com o casamento indica o quanto Marieta não está plenamente realizada. A autora exemplifica a frase de Simone de Beauvoir na representação da história de sua protagonista.

Ao pensar nos presentes de casamento e nas coisas supérfluas que fazem parte do patrimônio de uma mulher, Marieta considera que: “ela que nem sempre fora ‘uma mulher’, oh, ela precisava aprender! (COUTINHO, 1970, p. 98).

Marieta permanece no caminho escolhido para ela, sem coragem de seguir novos caminhos. Na carta escrita para a amiga, a personagem diz como o casamento é uma coisa bela e espiritual, reiterando o discurso do senso comum sobre o assunto. O casamento não pode ser descrito nesses termos porque é carnal, envolve desejos e amor. A realidade vivenciada pelos cônjuges requer concessões, conciliar e ceder aos desejos do outro. Marieta mostra a carta em que exalta as maravilhas do casamento, depois percebe que aquilo não passa de bobagens, seu sorriso irônico finge acreditar nos ideais de amor que pregava na carta.

Em “Calor”, a personagem Clorinda, vive as angústias de ser uma moça solteira, pobre que necessita casar-se e o clima quente da cidade junto com os desejos do seu corpo transformam seus dias e noites em um sofrimento interminável. Percebe-se, nesse conto, o resultado de uma educação e uma prescrição corporal que molda a identidade e as percepções do sujeito feminino.

Para Clorinda, as janelas nunca estavam abertas o suficiente, o calor era insuportável e o seu corpo a atormentava: “Como uma descarga elétrica - na perna tornada em coisa, o músculo de repente saltava” (COUTINHO, 1970, p. 79). E assim, Clorinda passava as noites a rezar e pensar que estava com alguma doença. Seu coração acelerava, uma tristeza imensa invadia o seu ser e os pensamentos de se entregar ao primeiro homem que passar na rua, causava-lhe desespero a ponto de sonhar que estava assassinando a mãe. Através do calor ou “fogo sem chamas” é que Clorinda vê a sua “torta realidade”.

A constatação de que Clorinda não resolve o seu problema de moça solteira porque aprendera que as mulheres nunca devem tomar a iniciativa, reforça uma característica marcante da escrita de Sonia Coutinho. A força determinante das prescrições e as normas da educação e da religião como marca indelével na formação da identidade de uma mulher. Não é fácil tentar suprimir a culpa gerada por ir contra as normas, Clorinda reconhece as próprias limitações de sua conduta, para ela resta a resignação.

Para a personagem, seu corpo é um inimigo. A virgindade era algo sem nenhuma justificativa de existência: “(Era Deus o legislador que mantinha nas moças o selo?) Uma coisa viscosa com necessidades, ela se sentia inimiga daquela carne gratuita estirada na cama” (COUTINHO, 1970, p. 82). O porquê daquela espera e a manutenção do modelo de moça de família estavam enlouquecendo a personagem, cujo único desejo era livrar-se da “gratuidade” de seu corpo, que não dispunha de companhia para diversão e nem podia realizar as fantasias eróticas elaboradas com a delicadeza de sua desconhecida sexualidade.

A personagem questiona os princípios e as regras morais que uma moça tinha que seguir. E cada vez que pensava na situação de “solteirona” tinha certeza de que não iria suportar por muito tempo as regras. Clorinda estava a ponto de explodir: “Mamãe, se não passar esse calor eu vou acabar MA-LU-CA! (COUTINHO, 1970, p. 82). Ficar “maluca” significa desafiar as regras e assumir um estilo de vida liberado, para isso era necessário coragem ou ficar “maluca”. A conduta considerada pela sociedade patriarcal como inapropriada para uma moça de família era o que Clorinda desejava mas não tinha coragem de realizar.

A voz narradora ao fazer uma alusão ao contexto político da época, marca o tempo em que o conto foi escrito, o ano de 1962 ficou conhecido como um período de extrema seca na região nordestina, a produção de alimentos diminuiu e o calor era insuportável nas cidades grandes e no interior. Como a personagem trabalhava em uma repartição pública, escutava os burburinhos de que somente uma revolução poderia acabar com a situação de descaso do governo e melhorar a vida do trabalhador. Assim como apenas uma revolução pessoal, poderia modificar a vida de Clorinda.

No conto “Amigas (I), ou a liberdade secreta”, duas amigas se encontram, cada uma mostra para a outra as experiências do caminho ou estilo de vida que escolheram. Uma está casada, e a outra, solteira. O conto gira em torno dos sentimentos e sensações da solteira. Está narrado na primeira pessoa e ambas não são identificadas por um nome. É a solteira quem narra seu encontro com a amiga, que viera de sua cidade natal para o encontro.

As personagens estão sentadas em um bar deserto em Copacabana, a solteira “espia” o rosto da amiga. Este ato reflete a falta de coragem de enfrentar o tempo: “[...] espio o rosto de minha amiga, que o tempo só ligeiramente machucou (lá se foram cinco anos)...” (COUTINHO, 1994, p. 89)

O rosto da amiga demonstra que o tempo passou para ambas e a solteira se pergunta em qual rosto ficou a marca das experiências vividas.

A casada explica como foi difícil convencer o marido a permitir sua vinda para o Rio de Janeiro. Ele estava preocupado com a reputação, com os filhos que ficaram com a mãe dela, e a falta de hábito dela em se movimentar desacompanhada.

A solteira tinha pedido em inúmeras cartas para ela vir, porque não conseguia se comunicar de verdade com o pessoal da cidade grande, ela os achava frios e diferentes.

A personagem solteira sente-se contrafeita com sua aparência porque a amiga está em um hotel de luxo, com roupas confortáveis e luxuosas. A solteira veste túnica, faz o gênero “mendiga” e não “exótica” como a amiga classificou. Entre um gole e outro de suco de laranja, a solteira procura apagar, com desajeitadas palavras, todas as diferenças que esses anos de separação edificaram na antiga amizade. E agora as duas relembram o voto feito aos 17 anos de buscar a verdade ou o absoluto, enquanto a casada espera pelas revelações da solteira, que cumprira o voto. A solteira não consegue lhe dar estas respostas. Não sabe dizer que o saldo de

ter deixado tudo para trás e tentar uma vida diferente na cidade grande foi, em parte, negativo e corresponde a um quarto vazio e a descoberta de que é pior a tirania do mundo do que a dos pais. A solteira termina o encontro sem passar para a amiga casada o preço que pagou pela tal liberdade sonhada.

Neste conto, o recorte do corpo é sempre o rosto. A personagem solteira olha de relance o rosto da amiga. Como se disfarçadamente não quisesse ver o tempo que passou para as duas. Tinham os mesmos ideais e desejos, mas seguiram caminhos distintos: uma buscou a liberdade de uma vida profissional, a outra seguiu o caminho de costume para aquela geração: casou, teve filhos, uma casa, vida estável, ou seja, uma típica dona-de-casa.

Ao observar o longo perfil de praia, a personagem solteira se questiona:

[...] é quando, um tanto irônico, meu olhar se dirige para esse longo perfil de praia, onde – solidamente ancorados dentro da tarde cinza – os prédios enfileirados expele, com lírica lentidão, rolos de espiralada fumaça pelo cano das lixeiras: compacta, cafona, lindíssima como um anúncio gigante de Coca-cola iluminado por refletores, à noite, Copacabana (à nossa imagem e semelhança projetamos as paisagens que nos cercam – as prisões estavam em nós?) (COUTINHO, 1994, p. 91).

Apesar de ter saído de uma cidade pequena e ter alcançado a liberdade procurada, agora não tem coragem de assumir perante a amiga os resultados de seus atos, porque, apesar de tudo, percebe que construiu a sua própria prisão, fugiu de sua cidade, mas não encontrou o que procurava, existem tantas ou mais armadilhas na cidade grande quanto as que conhecia (e evitou que lhe ocorressem) em sua cidade.

As palavras retidas na garganta da solteira não somente protelam o momento das esperadas revelações como também indicam a descoberta de que não adiantou a sua fuga. A sua condição de mulher irá lhe oferecer poucas saídas, terá que apresentar os frutos dos seus atos, então percebe que tanto a vida que evitou como a que possui não equilibra a balança.

Os rostos dos eventuais transeuntes que a solteira encontra ao caminhar pela praia deserta ou pelo jardim público lhe trazem uma verdade anônima. A verdade que ela já conhece e tenta escapar.

No final da conversa, são os olhares que comunicam algo. O olhar da casada expressa generosidade, como se compreendendo que as revelações tão esperadas não são tão distintas das que possa imaginar. Logo depois, seu olhar impassível ou severo, reprova e, ao ver o rosto da amiga, a solteira percebe que é um perfeito “doublé de si mesma”: “[...] o rosto da amiga me

reprova – perfeito doublé de mim mesma, há cinco anos, fantasma de um passado que me visita esta tarde, quem sabe pela última vez – requerendo de mim a sabedoria.” (COUTINHO, 1994, p. 94)

Esta imagem é um reflexo do que ela poderia ser ou é. Como se as duas fossem a mesma pessoa, sem ser, como possibilidades. Neste momento, a solteira poderia ser a casada se tivesse feito a mesma escolha da amiga. É como dizer que o destino das mulheres é igual, pela condição feminina não pelas histórias pessoais.

A solteira finalmente revela coisas pequenas: seu passatempo, os objetos de arte que confecciona e que lhe agrada sentir entre os dedos. Estes objetos lhe transmitem a sensação de que constrói algo, de suas mãos sai algo pleno e livre, concretizando a sua vida. Contudo, a face da amiga está distraída e nega a compreensão sobre a importância dada aos objetos confeccionados. Para uma dona-de-casa, trabalhos manuais fazem parte da rotina, não há nada de novo, pelo contrário é uma marca de subordinação. Para a mulher que tem como função cuidar da casa, os trabalhos manuais representam passatempo ou obrigação e indicam desvalorização da mão de obra feminina. Pois este tipo de serviço não é pago, raramente pode-se viver vendendo objetos oriundos de trabalhos manuais. A sociedade não reconhece como arte, da mesma forma que não reconhece o trabalho doméstico feminino como ocupação que deve ser remunerado. O que se espera de uma mulher moderna, solteira e profissional é que estes trabalhos manuais não façam parte de sua rotina, já que não representa o seu mundo, um lugar agora representado pelo reflexo do universo masculino.

O rosto da amiga casada se ilumina ao saber do romance da solteira com um rapaz mais jovem. A solteira percebe que a outra gostaria de exercer uma liberdade clandestina no período de sua estada na cidade grande e nega-se a participar. O motivo de sua negação pode ser qualquer um desses: não conhecer homens interessantes para apresentar à amiga; não querer que a amiga descubra as armadilhas que ela encontrou e da qual não pode mais escapar; ser contra o adultério por acreditar na fidelidade conjugal ou até mesmo por fuga para não ter certeza de que tomou a decisão errada, medo da descoberta.

No conto “Fátima e Jamila,” narrado na terceira pessoa, as duas personagens do título travam um diálogo íntimo, em tom confessional. Iniciando-se com o insistente pedido de Jamila para que Fátima lhe conte suas aventuras amorosas e com detalhes. A questão da raça ou etnia é

muito presente neste conto. A pele de Fátima é especificada e suas características étnicas apresentadas. São nestes recortes de corpo que percebemos como surgem as marcas culturais presentes no conto: “Fátima penteia devagar o cabelo liso e comprido, que lhe cobre metade do rosto moreno-quase-negro, de lábios grossos e maçãs salientes, sob olhos oblíquos.” (COUTINHO, 1994, p. 131)

Estes traços chamam a nossa atenção para o recorte de raça e/ou etnia que, pela primeira vez, fica explícito em um conto de Sônia Coutinho. Poucas personagens femininas ou até mesmo as personagens masculinas possuem traços que lhe identifiquem raça e/ou etnia na escrita de Sonia Coutinho.

Neste conto, a personagem transforma-se em uma contadora de histórias, diferente da linguagem adotada nos outros contos, em que a narradora enfoca os sentimentos e vivências das personagens, colocando em segundo plano os detalhes descritivos. No conto, há uma predominância do aspecto descritivo e a história contada dá diferentes pausas para aguçar a curiosidade do (a) leitor (a).

A personagem começa a contar sobre um homem que conheceu no porto, com olhos azuis e que entrou no seu sangue como um vício, com “cheiro de maresia na pele e o gosto de salitre na língua”. Seus sentidos corporais foram aguçados por este homem. Para ampliar os sentidos, a narradora apresenta um parágrafo em que o perfume e gosto das frutas revelam partes do corpo:

[...] umbus cuja acidez termina em doçura final dissolvendo-se na boca, bananas pontudas e recurvas como adagas, mangas rosadas cabendo na mão feito um seio ovalado e cujo grosso caldo amarelo escorre pelo queixo, cajú quase púrpura, o travo das pitangas.” (COUTINHO, 1994, p. 131).

As frutas e partes do corpo citadas chamam a atenção para o corpo como objeto de prazer. Corpo para o deleite e gozo. Parece que a autora inverte os lugares de representação do corpo: as mulheres eram vistas na natureza, aqui ela coloca o homem no mundo da natureza. Para Lacan, o corpo é nada mais do que gozo. Para a Psicanálise, o corpo pulsional é o corpo do ser falante e seu modo de gozar situa-se, por um lado, na periferia e, por outro lado, fora do corpo. Esse gozo localiza-se nas bordas, chamado por Freud de zonas erógenas. Dentro do pensamento lacaniano, a fala feminina é fundamental para o gozo erótico. O ato de contar histórias para a amiga, revela parte do prazer vivenciado por Fátima.

Fátima é uma personagem que preza a imagem, portanto seus enfeites são cruciais na identificação de sua personalidade: “Fátima levanta-se, alisa as dobras do vestido vermelho comprido, de tecido muito leve, ajeita os colares de búzios e miçangas, fazendo balançarem, num movimento cadenciado da cabeça, os argolões de ouro que traz pendurados nas orelhas”. (COUTINHO, 1994, p.132)

O movimento cadenciado de sua cabeça e os argolões nos mostra que seu corpo é sinônimo de movimento, agitação, como se fosse a representação de uma música ou dança. Fátima não anda, caminha, desliza pelos ambientes, seus olhos passeiam pelos objetos. Esta personagem é o corpo que se insinua e se exhibe. O marido aprova o seu comportamento na recepção dos convidados. No texto, a palavra marido está com inicial maiúscula e o perfil da personagem condiz com a ênfase da letra colocada pela autora:

Sentado à cabeceira da mesa comprida armada na varanda dos fundos, benevolente e soberano como um chefe patriarcal, o Marido presidira o encontro dos homens em Trajes Escuros e as mulheres de cabelos em penteados altos, roupas volumosas enfeitadas com renda e jóias em demasia. (COUTINHO, 1994, p. 132).

Observa-se que a distinção feita entre homens e mulheres a partir do recurso de grafar algumas palavras em maiúsculas, é uma forma da narradora marcar o caráter patriarcal e sexista que rege o mundo em que a personagem vive.

O caráter patriarcal da postura nos leva ao entendimento de que a personagem Fátima, apesar de casada, costuma ter aventuras amorosas, mas nada que perturbe o seu lar, de senhora casada, de classe, aparentemente feliz e satisfeita. Quando atribui à personagem feminina um ato de ritual, a narradora deixa explícita sua etnia:

A pele negra de Fátima ganha um brilho fosforescente na escuridão, quando ela abre a gaveta da cômoda, para retirar a tabuinha inscrita em caracteres arábicos, em tinta azul – recolhe agora a água da pequena fonte, numa bacia de prata, e nela insere o pedaço de madeira, transferindo, em seguida, o caldo azulado para um frasco antigo, de gargalo comprido. (COUTINHO, 1994, p. 134).

Jamila, a amiga, pergunta quem Fátima irá enfeitiçar agora. Esta característica de Fátima (sedutora) se relaciona com a visão de que as mulheres, desde tempos imemoriais, detêm saberes místicos ou espirituais, conhecimentos sobre a natureza que os homens não possuem. Sua cor e a

atribuição de “feiticeira” se unem para confirmar um interdiscurso que permeia as práticas sociais com relação às mulheres.

A pergunta feita pela amiga desperta algo em Fátima, uma descoberta surge em seu interior. A voz narradora então pergunta: “[...] no espelho da água da fonte, o ardor maduro do corpo de Fátima era o do excesso de sumo que precede a decomposição?” (COUTINHO, 1994, p. 135)

A putrefação é a redução à podridão ou a poeira. Esta redução da matéria à poeira ou à podridão segundo Chevalier e Gheerbrant (1999) simboliza a destruição da natureza antiga e o renascimento em uma outra maneira de ser, capaz de produzir novos frutos. Será que a pergunta da narradora não encerra uma nova perspectiva de vida da personagem? Pode ser que sim, já que o conto termina com a personagem Fátima sentindo um arrepio de presságio descendo-lhe pelos rins e vendo no rosto de Jamila, sua amiga, a “Compreensão”. Esta palavra está em maiúscula e representa que algo mudou, esta personagem despertou da vida que levava.

Um elemento que condensa o cultural e o social é a relação mulher – intuição – presságio. A intuição é uma característica atribuída às mulheres e usada para justificar ou qualificar as mulheres de emotivas ou suscetíveis a emoção e não à razão. A intuição é uma característica que atualmente é valorizada não somente nas mulheres, como também nos homens que querem desenvolver uma inteligência emocional aguçada para o uso profissional e afetivo.

O conto “Orquídea” retrata a história de uma personagem insatisfeita com a realidade circundante, mas que nada faz no intuito de modificar a estranha sensação de falta e incompletude vivenciada a todo momento. A metáfora do “lobo emboscado na floresta” apresenta a dimensão de como internamente a personagem estabelece seus vínculos com a mãe, o marido, amigos e com o projeto de vida executado (a casa, o casamento, a imagem de esposa e filha). Orquídea traça um paralelo entre ela e a madrasta de Branca de Neve. Como a madrasta de Branca de Neve, Orquídea é agressiva e agride a todos que a rodeiam, até os amigos do casal não gostam de ficar muito tempo em sua companhia.

A sua mãe planeja que chegou a hora de ter filhos, esta possibilidade causa horror em Orquídea. Na história de Branca de Neve, a madrasta começa a se sentir ameaçada pela enteada e passa a ter ciúmes. Segundo Bettelheim (1980), o narcisismo da madrasta é demonstrado pela busca de confirmação quanto à beleza no espelho mágico muito

antes de surgir a beleza de Branca de Neve. Nesse ponto, Orquídea e a madrasta, representam o mesmo narcisismo.

A personagem planejou nos mínimos detalhes o jantar de inauguração da casa nova para que todos vissem: “que ninguém tem uma casa tão bonita quanto a sua” (COUTINHO, 1970, p. 71). Porém, o espelho, que são os outros, não concordou com a afirmação, uma crítica foi suficiente para que todos percebessem o corpo tenso e nervoso de Orquídea. A casa dos sonhos, o marido com o emprego perfeito, nada satisfazia a personagem. O seu encantamento estava na casa vizinha, a protagonista masturba-se sonhando com o menino de treze anos que mora ao lado de sua casa.

Orquídea ao olhar a mãe, percebe o envelhecimento e lembra de quando as duas caminhavam pelas ruas como se fossem irmãs, isso a incomoda tanto que pensa em chorar. A relação da personagem com sua mãe reproduz um processo de fusão identitária, em que mãe e filha pensam, agem e possuem experiências semelhantes. Segundo Chodorow (1990), no plano inconsciente, a mulher frequentemente não se separa de sua mãe; sua identidade nunca se torna distinta da de sua mãe, e ela permanece, inconscientemente, num estado de mistura ou fusão no qual é impossível distinguir entre seus próprios sentimentos e os da mãe:

As mães tendem a vivenciar as filhas como mais semelhantes, e contíguas, a si mesmas. Dessa forma correspondente, as meninas tendem a continuar como parte da própria relação diádica primária mãe-filha. Isso significa que a menina continua a ter a experiência de si como envolvida em questões de fusão e separação, e num apego caracterizado pela identificação primária e pela fusão da identificação com o objeto de escolha. (CHODOROW, 1990, p. 164).

Tanto Orquídea como sua mãe estabelecem as mesmas diretrizes na organização e gerenciamento do casamento. O marido da personagem não interfere nos planos das duas mulheres. Sua existência é tão insignificante quanto a do pai da personagem principal. A mãe não somente projeta suas fantasias, aspirações e anseios na filha, mas também realiza seus desejos, enquanto a filha executa e mantém a projeção do seu eu com o da sua mãe. Mesmo assim, o sentimento de falta e estranheza perpassa pela personagem e assume a metáfora do ser encurralado em uma existência solitária e afastada do objeto de satisfação.

Para a Psicanálise, a relação com o mundo exterior é regida pelo princípio da realidade e nos obriga a conviver com a falta. O desejo, fundamento dos processos psíquicos, se origina em conjunto com a ferida da incompletude. A personagem convive com a falta e alimenta o seu

preenchimento com a fantasia da completude de uma sexualidade integradora do eu. Ao sonhar-fantasiar com um menino virgem e se proporcionar prazer, mergulhar num desejo de plenitude narcísica, em que o “negro fundo do mar e o pântano escondido com venenosas flores” resgata o amor a si mesmo e compensa o amor fusional.

Green (1988) referindo-se a Lacan, vê no desejo o movimento pelo qual o sujeito é descentrado: a busca pelo objeto da falta faz o sujeito viver a experiência de que o seu centro está fora de si, num objeto separado que necessita ser reencontrado. Por isso, o desejo se relaciona com a falta, a separação do objeto. Após a separação, o objeto e o ego narcísico se constituem, e o amor a si mesmo se compensa pela perda do amor fusional. Logo, o mito de Narciso tem o momento culminante quando ocorre a fusão do objeto com sua imagem no elemento líquido. Dessa forma, o complexo de Édipo se encaminha para a formação do superego, para garantir a integridade narcísica.

O desejo pode ser visto como desejo de plenitude narcísica, mediante o resgate da unidade perdida. O narcisismo primário como metáfora para a tendência humana a totalidade.

No conto “Cordélia, a caçadora”, a identidade da personagem fica explícita no início, o ar de vítima, a vocação para a virtude, tímida, introvertida. Sempre na esperança de encontrar o grande amor, ser uma mulher casada como suas irmãs e amigas. Cordélia encontrou Papá, ou melhor, Sr. Tales, casou e descobriu que o fetiche do marido era bater e humilhar antes e durante o ato sexual. Após os maus-tratos, as agressões e desiludida com o casamento, Cordélia abandona o marido e volta a ser uma mulher solteira à procura de aventura. A diferença é que, antes do casamento, Cordélia tinha esperança de casar e agora ela vive uma realidade de mulher liberada e feliz.

A voz narradora considera Cordélia uma mulher entrando na meia-idade. Enquanto as irmãs estão casadas e com filhos, Cordélia mantém relacionamentos sem futuro. A sua vocação para a virtude está no caráter não foi imposição da mãe, a personagem não gosta de mudar de namorado por isso fica chorosa pelos amores perdidos ao longo do tempo.

A crença em “felizes para sempre” e a esperança em construir um ideal de amor e felicidade confirma o perfil da personagem. Cordélia é uma sonhadora, a voz narradora ironiza a postura da protagonista:

Porém, você era viciada em ternura. E estava pronta a se desmanchar toda, acreditando que daquela vez, ah, daquela vez ia encontrar a Felicidade, sempre que seus parceiros se mostravam carinhosos, agradáveis e levavam presentinhos, no curso das primeiras trepadas. (COUTINHO, 2005, p. 21).

Para a protagonista, o casamento seria o coroamento do relacionamento perfeito, finalmente alguém para cuidar e para protegê-la. O que Cordélia não percebe, em sua ilusão, são os indícios de que há algo errado com o futuro marido perfeito. Ele escolhe até a sua roupa íntima e pensa que é dedicação e amor. Sr. Tales, o marido, “vendia” a imagem de homem dos sonhos, profissão prestigiada socialmente, era um advogado, possuía apartamento próprio de três quartos com vista para o mar, estabilidade financeira. Deslumbrada com tanta atenção e carinho, Cordélia casa-se e sem saber começa a pagar o preço da submissão.

Para Cordélia, não era difícil ser uma mulher casada, “basta tomar banho todo dia e se perfumar e deixar o barco correr” (COUTINHO, 2005, p. 25). Seus planos e aspirações com relação ao casamento são tão claros que mesmo com a primeira mágoa em relação ao marido, a violência emocional praticada, e até quando começa as sessões de masoquismo, Cordélia ainda pensa em como colocar essas “tarefas secretas” no seu cotidiano. A atitude do marido da personagem em exigir cada vez mais submissão e dedicação amorosa lembra a situação vivenciada por uma personagem da literatura inglesa. Na tragédia de William Shakespeare, *O rei Lear*, o rei repudia sua filha Cordélia por julgar insuficiente o seu amor filial. Além do nome em comum com a personagem de Shakespeare, a protagonista de Sonia Coutinho também é acusada pelo marido, com o qual mantém uma relação similar à paterna, de não demonstrar amor e gratidão suficiente para com ele.

O “quadro róseo” de sua vida foi violado, a realidade distinta de seus ideais de casamento conduz a personagem a repensar suas aspirações para o futuro. Cordélia percebe que há no casamento uma necessidade inerente das pessoas em mentirem e afirmarem uma felicidade plena inexistente. Se esse era o preço a pagar pelo conforto e segurança, a protagonista não irá aceitar. E como explicar para as irmãs e amigas o fim do “mito dourado”?

A solução foi fugir de um casamento que a oprimia. A personagem volta a ser livre. A busca por satisfação amorosa continua, mas não nos moldes antigos, Cordélia retira o ar de vítima que lhe caracterizava e assume um perfil de algoz. Ao se transformar em uma “platinum blonde”, resolve não fazer sexo por mais de seis meses com o mesmo homem, surge um “rosto moreno voraz”.

No conto “Aventureira Lola”, a personagem, uma mulher divorciada, à procura de novos amores, inicia um romance com um homem introvertido e intelectual. Na espera por um telefonema, Lola escuta *blues*, e a música compõe a atmosfera de dor e sofrimento por amor. Lola apresenta o que todas as mulheres desejam: compreensão e amor. O estilo de vida e a busca por satisfação amorosa tornam a personagem uma aventureira. Não tem medo de se lançar rumo ao desconhecido para realizar suas aspirações. A personagem se define como: “Sim, cometo gafes, quebro todos os meus vidros de perfume, dirijo sempre pelos caminhos mais compridos, sou labiríntica” (COUTINHO, 1985, p. 35).

Enquanto os homens atribuem para Lola o estereótipo de mulher fatal, ela pensa ser a vítima. Na espera por um telefonema, lembra do investimento feito na relação com o intelectual, como ela o chama. A forma como contou sua trajetória de vida, seus maridos, as viagens realizadas, nada surtiu efeito, os jogos amorosos não foram suficiente para atrair um homem. As respostas certas, as regras e truques amorosos, tudo foi feito pela personagem, qual foi o erro cometido ela não sabe.

Lola apresenta a cidade e a si própria revelando a ligação existente entre as duas, uma espelha a outra. O final de verão que colore a cidade e prepara para a chegada do outono também prepara Lola para o inverno, a troca do *chopp* habitual por um conhaque ou uísque faz parte da mudança de estação na vida de ambas.

Os sentimentos expressos no corpo de Lola são resultantes de sua ilimitada busca de realização sexual e efetiva. A dor nos ovários representa como a personagem é guiada pelo lado sexual.

A necessidade de comprar objetos caros são para suprir as carências, diminuir o vazio e a solidão que apareceu após a espera por um telefonema que não veio. Apesar de seus investimentos para conquistar o intelectual, ele a abandona. Agora, restam os antigos namorados e os próximos, Lola prepara o corpo para o inverno, como a cidade está na suavidade do outono e o leve inverno chegará, Lola pensa na blusa de mangas compridas ou suéter para combater a estação e nas novas experiências amorosas que poderão se iniciar. No espaço conquistado da cidade, a aventureira Lola encontra alguém pelo caminho para aliviar a solidão, esta certeza é a mesma de que a cidade terá seu ameno inverno. A representação do corpo-alma de Lola equipara-se ao corpo-alma da cidade. Ambas aventureiras, na plenitude da experiência, cheias de luz e calor, sempre prontas a aceitar as novidades.

Em “Os venenos de Lucrecia”, a narrativa constrói uma inquietante sensação de que a ficção transforma as realidades do sujeito. O narrador-personagem da história condensa sonho, realidade e delírios na tentativa de reconstruir seu passado e sua identidade, que passa por uma reflexão do eu em contato com a cultura e o social.

Tudo começa com a chegada de nosso narrador-personagem na cidade, e quando o seu amigo lhe apresenta uma bela viúva, madura, rica e versada em Ocultismo e Artes Divinatórias, Lucrecia é o que se pode chamar uma dama com características do século XIX, a casa colonial e os objetos decorativos garantem o aspecto misterioso e o ar de encantamento e ilusão ao redor da personagem, sempre a receber amigos e conhecidos. A personagem é nomeada e sua identidade marcada a partir da referência histórica ao seu nome.

No conto em questão, a voz masculina predomina na criação de uma visão de mundo em que o feminino é instável, problemático e confuso, o que se percebe nos relatos do narrador-personagem sobre os interesses de Lucrecia pela Rainha do Vodou de Nova Orleans, Marie Laveau, e pelas artes de adivinhação.

Com a personagem Lucrecia, o narrador-personagem desfia o novelo de textos que se comunicam com a história do conto, primeiro é o nome da personagem que lembra a figura histórica de Lucrecia Borgia, depois com as figuras de Marie Laveau e Isobel Goldie (bruxa confessa que viveu no ano de 1662), além de Medusa, e o Barba Azul. Todas as figuras recuperadas por intertextualidade em referência à identidade de Lucrecia são figuras de aspectos negativos e com características “pejorativas” na História Social e na cultura, também são desprestigiadas pelo narrador, principalmente quando diz não acreditar na descendência de Marie Laveau:

Marie Laveau, mulata livre, nascida em 1794, para alguns descendente da nobreza francesa, versão que, segundo outros, não passaria de uma *tentativa desnecessária de glorificar* ainda mais aquela que ganhou fama como possuidora de dotes mágicos quando, *simples mulher do povo*, ... resolveu questões de amor, saúde e dinheiro para suas clientes. (COUTINHO, 1978, p. 56) (grifos meus).

Lucrecia Borgia, a inspiração para a nossa personagem, foi uma figura emblemática na História. Assassinatos, envenenamentos, orgias, incesto, são alguns dos crimes associados a seu nome. Consta que seu pai e irmãos são os principais responsáveis por esses crimes, já que eram os beneficiários dos fatos ocorridos. O alvo preferencial deles foram os seus maridos. Por isso, Lucrecia Borgia tornou-se viúva várias vezes apesar de sua curta vida, morreu aos trinta e nove anos em seu último parto.

Na identificação de Lucrecia, um ponto predominante são as suas crenças religiosas, que ligam sua história à cidade de Salvador, e traçam um paralelo entre os aspectos sócio-históricos e os culturais. A personagem é uma bruxa e, para isso, o narrador apresenta todas as provas, a marca de bruxa na nádega direita, os licores espessos, a indumentária (saias compridas, excesso de babados e tecidos), o casarão colonial, os objetos (santos barrocos, candelabros, figuras), o interesse pela adivinhação através do exame das entranhas de animais sacrificados, e o próprio narrador a sentir o feitiço ou encantamento que não o deixa partir. Lucrecia e seus malévolos perfumes transforma-se em viúva negra com um sexo devorador.

A sexualidade que envolve Lucrecia e o narrador parece ser um ilusão ou uma imagem construída apenas pelo narrador, já que ela em nenhum momento da história parece sentir atração física e sim, presente os augúrios da morte que rondam seu ambiente depois da chegada do viajante e enigmático personagem. Em uma de suas ilusões ou realidade, o narrador afirma ver o sexo de Lucrecia em uma passagem que denota a relação de poder ou fascínio exercido por ela sobre ele:

Vi as meias negras e rendadas de Lucrecia, com desenhos muito marcados contra a pele branquíssima, vi as gordas coxas comprimidas pelas ligas rufadas de negro organdi, com um pequeno broche de brilhantes de cada lado, vi, afinal (erguida a saia de uma vez, num gesto brusco) - o sexo de Lucrecia assim a descoberto, os vermelhos lábios da aranha, a Viúva Negra. (COUTINHO, 1978, p. 60).

O que também chama a atenção nesse ponto, é a metáfora da viúva negra, a mulher com um sexo devorador, a mulher relacionada à natureza, como um animal, uma associação tipicamente falocêntrica e dentro da tradição ocidental de origem platônica, conforme já se discutiu nesta dissertação. A “mulher” como representação, como o objeto e a própria condição da representação de uma ideologia de gênero. Portanto, condizente com a teorização de Lauretis (1994) sobre um entendimento de gênero como representação e como auto-representação, produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, os discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. Esta metáfora retorna um pouco modificada ao relacionar Lucrecia à Floresta Amazônica: “Quanto às suas pernas, eram inumeráveis e uma delas, separada do corpo, percorre incansavelmente a trilha dos mochileiros, na Ásia Central. Pois Lucrecia era a Floresta Amazônica” (COUTINHO, 1978, p. 65).

O poder exercido por Lucrecia permanece até o narrador descobrir que ela é apenas uma “simples mulherzinha”. Um termo que demarca a condição de inferioridade imposta pelo discurso masculino, que ocorre porque a personagem admite suas fraquezas, carências e o trauma sexual infantil sofrido. Lucrecia deixa de ser uma bruxa, e passa a ser apenas uma mulher. A construção histórica do ser mulher como o outro, como um ser subordinado, instaura outra relação desigual de poder, se antes, o domínio era de Lucrecia, agora o narrador-personagem se impõe marcadamente na escrita, já que anteriormente ele estava com poder implícito. Essa posição se inscreve no discurso falocêntrico em que os homens representam a cultura, a razão, o poder, o público e a mulher, a natureza, a emoção, a intuição, o privado.

O termo poder é compreendido a partir da definição de Foucault (1979), como um exercício, como algo que está nas práticas sociais cotidianas, distribuídas universalmente em cada nível de todos os domínios da vida social e são constantemente empregadas para moldar e se ajustar às necessidades do sujeito.

Após recuperar e misturar elementos místicos da religião africana, mitologia grega, e crenças orientais, como o I Ching, Jogo de Ifá, Alquimia, bola de cristal, e Vodu. O narrador-personagem descobre que matou Lucrecia. E como, desde o início, tenta lembrar os acontecimentos e recontá-los para si mesmo, chega à constatação: “Fui eu quem matou Lucrecia” (COUTINHO, 1978, p. 63).

Nessa descoberta, percebe-se que o processo de intertextualidade construída com vozes de diversos textos, como a biografia da bruxa Gowdie, ou o misticismo atribuído à cidade de Salvador, serviu como um fator explicativo para a ação do narrador-personagem. A bruxa Isobel Gowdie que se entregou à Inquisição, para ser castigada e os maridos mortos de Lucrecia em uma referência ao conto de Barba Azul, personagem que assassinou suas esposas, fatos que tornam positiva a ação do narrador-personagem ao matar Lucrecia e também justificam a passividade da personagem ao aceitar ser golpeada com um punhal de Toledo ou esquartejada, tendo as partes espalhadas pela cidade ou queimada em seu casarão.

Não importa se o narrador-personagem descobre que tudo não passou de uma febre epidêmica surgida na época da sua estada na cidade de Salvador, o que importa são as provas da existência de Lucrecia:

Mas trago sempre junto de mim a prova irrefutável da existência de Lucrecia - sua calcinha de cetim vermelho (visivelmente importada de Copenhague, do tipo apreciado

pelos marinheiros e vendido em pequenas lojas especializadas) e uma liga de negro organdi rufado, preciosas peças que ponho no bolso do casaco, ao sair, ou debaixo do travesseiro, quando vou dormir. (COUTINHO, 1978, p. 66).

De acordo com o conceito de metáfora, como sendo uma maneira de compreender eventos, emoções, idéias, acredito que Lucrécia é a grande metáfora para entender o narrador-personagem, reconstituir a história de Lucrécia e matá-la foram as formas de reconstruir a identidade perdida do narrador, através de sua ligação com as cidades envoltas em misticismo, com os venenos produzidos e administrados pelas bruxas, os “venenos” da vida que o levam de uma cidade a outra, numa busca ou fuga de si, para construir sua história de vida. Os “eus” mesclam-se em um hibridismo que reforça a idéia de uma identidade de resistência em Lucrécia, apesar de tudo a sua imagem permanece significativa e dominante na relação com o narrador-personagem.

Esses contos possuem em comum a representação de um corpo descentrado, reflexo dos questionamentos surgidos com a pós-modernidade. A crise do sujeito fragmentado que se vê confuso com o fim das certezas e sai em busca de um caminho na representação de sua identidade ou individualidade.

Os nomes das personagens dos contos detêm uma influência marcante em suas identidades, desde Marieta, lembrando “Maria”, a mãe de Jesus, símbolo de família, abnegação e aceitação do seu destino, Orquídea e a sua beleza exótica, Cordélia que deixa de ser a vítima, o cordeiro passivo e levado ao sacrifício para ser a caçadora, e Lola, nome latino, símbolo de sexualidade e prazer. As identidades dessas personagens são engendradas pelas figurações que a sociedade impõe às mulheres, mas isso não impede que cada uma construa novas e plurais formas de estar-no-mundo. A sexualidade torna-se um fator preponderante na concepção de uma identidade que se define como emancipatória, liberada de preconceitos e vivenciada como forma de auto-conhecimento e transformadora das relações de gênero.

A partir dessa leitura dos contos, como fica a identidade corporal das personagens? Uma primeira evidência é que essa identidade é modificada pelas relações sociais e afetivas, o corpo das protagonistas muda de estado cada vez que percebe o mundo à sua volta como hostil e distinto dos seus anseios e aspirações. O corpo tenso e angustiado de Marieta cede lugar ao corpo seguro, com domínio das regras sociais, irônico em sua percepção da realidade, que assimila suas

experiências e desestabiliza outros contextos (corpos e ambientes submissos) adequados aos critérios de uma sociedade falocêntrica.

O corpo passivo de Cordélia transforma-se em um corpo voraz, devorador. Após ser engolida por seus próprios desejos e descobrir que o corpo submisso de uma mulher é moldável pela estrutura das relações conjugais, ela devora seus medos, inseguranças e frustrações para emergir com um corpo em que não basta estar vivo, mas faz da vida um convite às formas arrebatadoras da existência corporal: sexo, desejo, prazer, humor e liberdade.

A segunda evidência é que algumas identidades ganham permanência em um estado corporal e sacrifica a sua própria existência, como no corpo fusional entre mãe e filha, em “Orquídea”. A relação entre as duas personagens apresenta um corpo como continuidade do outro. A protagonista renuncia ao comando do seu próprio destino e encobre seus desejos, mas a imagem refletida no espelho estilhaça sua máscara e atormenta seu corpo, que se arma de farpas e espinhos no tratamento com os outros corpos.

O corpo inimigo de Clarinda é sitiado pelas relações familiares e sociais. A educação, a religião e a moral falocêntrica em atuação em um corpo que aos poucos consegue enxergar com clareza, mas não rompe com o sistema patriarcal.

O divisor de significados é produzido pelos corpos da solteira e da casada no conto “Amigas (I), ou a liberdade secreta”. Os dois caminhos (casamento ou independência) oferecem possibilidades de experimentação, mas conduzem a estagnação e a falta de amor para as personagens. As escolhas engendram um corpo que partilha o saber das experiências.

O corpo ilusão de Lucrecia em “Os venenos de Lucrecia” e o corpo prazer de Fátima em “Fátima e Jamila” delineiam uma desconstrução discursiva do corpo feminino. A personagem Lucrecia atua como uma metáfora para a identidade de um sujeito masculino que tenta encontrar nas representações da cultura e da religião os traços de sua identidade fragmentada. O corpo de Fátima, marcado pelo prazer, não se submete às práticas sociais. Ao subverter o discurso de consumo do corpo feminino, a personagem dá lugar a um corpo que não se furta aos prazeres e ignora as posições de subalternidade e/ou submissão ao outro (no caso, o corpo masculino).

Os corpos de Lucrecia e Fátima se inter-relacionam na caracterização do corpo-cidade de Lola. A personagem Lola se reencontra consigo mesma quando sofre e busca o prazer e a satisfação dos seus desejos. É um corpo sempre pronto para recomeçar e acompanhar as intempéries da vida. Lola não pensa em vantagens e desvantagens apenas segue o caminho

escolhido. A sua imagem ao espelho não busca conhecer sua identidade, mas afirmar o que ela representa para si mesma: “Portanto se levanta agora e vai confirmar a declaração ao espelho do banheiro, em que reencontra - sim, a Mulher com um Passado, esta Mulher Sofrida, um tanto frívola, é claro, mas só um tantinho” (COUTINHO, 1985, p.37).

E assim a identidade cria um lugar de inscrição par um corpo feminino fragmentado e múltiplo de sentidos. Mas essa identidade corporal não é somente forjada pela cultura, pela educação, pela família, pelo social ou pelas mudanças ocorridas na trajetória das personagens, ela pode ser um reflexo de um corpo que tenta adequar-se às novas condições da contemporaneidade.

Nesse processo, a mulher encontra na imagem do eu o incessante fluir do tempo no corpo, esse fenômeno será abordado no próximo subitem, bem como a análise do espelho na narrativa de Sonia Coutinho.



Pablo Picasso - Mulher ao espelho, 1932

### 3.2 O CORPO NO ESPELHO

O que fazer se a imagem refletida não oferece a resposta para a existência? Será que conhecemos aquilo que o espelho não mostra. Pablo Picasso nos desafia a entrar no espelho sem permanecer dentro como a sua “Mulher diante o espelho”. Para não permanecer, a figura feminina desvia o rosto, descobrindo as duas faces que agora se duplicam no reflexo. A virtual duplicação dos estímulos que caracteriza a imagem especular significa para Umberto Eco (1989) uma experiência singular entre a percepção e a significação proposta pela relação do indivíduo com o espelho. A imagem no espelho não responde aos estímulos, a atenção recai sobre a apreensão do objeto mirado, é através dele que se visualiza a significação do reflexo.

O espelho pode ser como próteses para os olhos, para observar partes do nosso corpo que não vemos diretamente, como um auxiliar da visão espera-se que os espelhos sempre digam a verdade, mostrem o objeto como ele é, sem atribuir juízo ou valor. Não podemos fugir da verdade desumana que o reflexo transmite, a beleza, a feiúra, as marcas do tempo no rosto, tudo é revelado sem permitir o engano.

Durante muito tempo, a história de Narciso servia para classificar as pessoas vaidosas, foi com Freud que o mito ganhou uma nova dimensão, introduzido como conceito no estudo da psique do indivíduo, o narcisismo saiu do campo ético para o patológico. Narciso se mirou num lago, apaixonou-se por si mesmo. Na tentativa de abraçar o objeto amado, mergulhou nas profundezas do rio, atrás do corpo refletido. Na versão beócia, Narciso é convencido por Nêmesis de que o amor por si mesmo não passa de vaidade, e leva-o ao suicídio. Outro modo de explicação conta que Narciso era apaixonado pela irmã, muito parecida com ele, quando a jovem morre, Narciso procura o rosto amado na superfície da água parada e se precipita ao seu encontro. A descoberta do espelho ocorre na infância, conduz ao encontro do eu, a formação da idéia de individualidade do ser. A fase do espelho, nos escritos de Freud e Lacan, ocorre quando tomamos como objeto de amor, o nosso corpo. O narcisismo é um estágio importante na formação do eu, mas quando indivíduos adultos permanecem nesta fase as suas vidas giram em torno de uma proteção exagerada a si mesmo.

Após a exploração pela Psicanálise dos efeitos do narcisismo sobre as pessoas. Christopher Lasch, um dos mais severos críticos das sociedades industriais, utilizando-se do conceito psicanalítico produz um diagnóstico da sociedade e da propagação de um

individualismo predominante na atualidade. Na análise de Lasch (1983), a partir da década de 70 houve um esfacelamento da vida íntima e na busca por respostas, ele se pergunta:

(...) por que o crescimento e o desenvolvimento pessoais se tornaram tão árduos de ser atingidos; por que o temor de amadurecer e de ficar velho persegue nossa sociedade; por que as relações pessoais se tornaram tão instáveis e precárias; e por que a vida interior não mais oferece qualquer refúgio que nos envolvem. (Lasch, 1983, p. 37).

A explicação de Lasch é que, depois do fracasso dos movimentos políticos da década de 60, a insatisfação com o destino dos países e a crença a resolução dos problemas terminou por minar as expectativas de uma geração contestadora, que se refugiou na procura intensa de investimentos no bem-estar individual. Isso caracteriza a busca constante pelo aperfeiçoamento físico devido ao horror à velhice e à morte, e uma superficialidade emocional revestida pelas relações amorosas superficiais e transitórias.

Os indivíduos buscam, cada vez mais, o aprimoramento do corpo que se reflete no espelho. Segundo Vincent (1992), o espelho aparece no século XVI, como uma preciosidade importada de Veneza e, durante as grandes guerras, as casas rurais ou do proletariado possuem apenas um, o espelho grande, de corpo inteiro era encontrado apenas nas casas dos ricos. Com o tempo, a proliferação de espelhos garante a visualização do corpo, dos gestos, dos movimentos, como perseguidos por um assassino imaginário nos vemos envoltos em reflexos em cada ponto que o olhar converge. Dessa forma, o reflexo da mulher ao espelho não revela o interior do corpo, apenas alude para a procura dos defeitos e das ilusões perdidas entre a realidade e a imaginação. Nos contos apresentados abaixo, a personagem feminina através da imagem apresentada ou representada trabalha o jogo dos espelhos, em que ver ou produzir imagens não é suficiente para conter a voracidade com que a mulher busca a completude de si mesma. A possibilidade de ser não comporta a idealização procurada e localizada no dentro e fora do corpo.

Na produção literária de Sonia Coutinho, o espelho é um elemento constante no discurso das personagens, geralmente utilizado para acalmar sensações de angústia ou provocá-las. As protagonistas estão sempre a olhar o rosto, indagam sobre a beleza, o envelhecimento ou o estranhamento refletido. No romance *O caso Alice* (1991), a autora estrutura o enredo em diálogo com a obra de Lewis Carrol *Alice no País das Maravilhas* e *Alice através do espelho*. Segundo Rosana Patrício (2006), através desse procedimento intertextual, a romancista trabalha os dois planos temporais distintos, passado/presente a partir da passagem simbólica da personagem Alice

no fundo do espelho. Diferentemente do romance, nos contos os espelhos funcionam como deflagrador de emoções.

No conto “Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato”, a personagem Melissa/Lana corre em direção ao espelho para ver o próprio rosto e ter a certeza de que não está enlouquecendo. O espelho é utilizado para mostrar o real e a verdade. A resposta do espelho com a imagem de um rosto sem inocência, apenas com uma “pureza cínica” recupera para a protagonista o seu passado, moldado durante os anos de sofrimento e a transportando para a realidade. Em “Reflexões sobre a (in)existência de Papai Noel”, o espelho mantém a personagem apoiada na realidade, as marcas da idade lhe dizem todos os dias sobre a dificuldade de começar a envelhecer.

Já no conto “Nos olhos do cão”, a função do espelho é oracular, prever o futuro, refletir o que a personagem não consegue identificar, clarificar os fatos obscuros. A personagem, ao olhar os reflexos oleosos da luz sobre a água, repensa toda a sua vida, o que resultou das experiências foram solidão e uma vida contida. Busca nos espelhos resposta para a sensação de ameaça que sente. Depois descobre nos olhos do cão a chave do mistério. Nos olhos ele vê a morte que logo chegará. Os olhos são como presságios, refletem o futuro. Mas a função principal dos espelhos nos contos é mostrar a passagem do tempo nos rostos das mulheres representadas nas narrativas.

Os contos analisados nessa parte são: “Darling, ou do amor em Copacabana”, “Doce e cinzena Copacabana”, “O dia em que Mary Batson fez 40 anos”, “Joie de vivre”, “Josete se matou”, “Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato”, “Reflexões sobre a (in)existência de Papai Noel” (em anexo B).

No conto “Darling, ou do amor em Copacabana”, narrado em 1ª pessoa, a personagem conta a história de um amor relâmpago com um rapaz mais jovem. A personagem inicia expondo suas características marcantes:

[...] onde cheguei às 11 e meia, como todas as manhãs, altaneira/equilibrada no topo dessas sandálias de bico recortado, mostrando as unhas dos pés que conservo impecavelmente vermelho-cintilante, sexy à beça, e cujos grossos tacões disfarçam o volume nos últimos tempos um tanto excessivo de meus quadris e coxas (estou esperando o resultado das massagens eletrônicas semanais – 50 cruzeiros a sessão, como custa caro a passagem dos 30)... (COUTINHO, 1994, p. 59).

A partir daí, desdobra-se todo o discurso da personagem sobre a sua aparência e a das pessoas ao seu redor. Altaneira e equilibrada nas suas sandálias, a personagem sente-se confiante,

não somente pelas sandálias, mas também pelo biquíni exibindo a cintura perfeita, os cabelos pintados de loiro, o bronzeado brilhante, enfim, a exibição de um corpo trabalhado segundo as regras sociais. Este corpo físico é um operador e dado fundamental da produção da auto-imagem da personagem. É este corpo que atraiu o jovem de 20 anos: “(ô tórax musculoso moreno) (que dentes brancos certinhos) (cabelo lindo comprido) (e olhos esverdeados)” (COUTINHO, 1994, p. 60).

McLuhan (*apud* PITOMBO, 2000) afirma que o vestuário como extensão da pele pode ser visto como mecanismo de controle térmico e como um meio de definição do ser social, portanto a indumentária pode ser um elemento difusor de sentido. O biquíni demonstra que a personagem exala jovialidade e sensualidade aos 40 anos. O uso de um biquíni por uma mulher de 40 que exhibe o seu corpo, nos fala também do discurso que prevalece para esta mulher: a manutenção da juventude e o seu valor. A personagem se submete às sessões de massagens para manter o corpo de acordo com a norma padrão do discurso de culto ao corpo e a cultura da eterna juventude; um corpo deve ser magro, jovem, rijo, vigoroso e macio.

A personagem, com seu amante, se acariciam com os olhos, marcam o corpo com o sol, se entregam ao mar e saem satisfeitos com o resultado. O corpo bronzeado garante a jovialidade da personagem, que, acrescentando o cabelo louro, disfarça a idade real. Pode ser preconceito ou uma adaptação a uma nova mulher e a uma cultura narcísica. A personagem faz tudo para não aparentar a idade que tem.

A personagem frisa em sua narração a questão da pele: “[...] você com o Roupão de Seda vermelha que lhe dei para substituir o calção molhado, *eu com a Túnica Indiana em Cima da Pele...*” (COUTINHO, 1994, p. 60) (grifo nosso). Em letras maiúsculas, estas duas palavras dão o destaque que o corpo tem na narrativa. O corpo como norteador dos sentidos, como eixo de articulação de um discurso baseado no culto ao corpo e a juventude.

A profissão da personagem é vendedora de produtos de beleza, portanto necessita passar uma imagem que combina com seu trabalho, para vender beleza é preciso aparentar, ou melhor, ser bela. Criou-se uma imagem social de que a vendedora de tais produtos deve estar impecavelmente vestida e maquiada como se fosse uma extensão do produto vendido, porque o corpo é um aparato de consumo.

A roupa, o adereço, o penteado, a maquiagem são elementos que propiciam embelezamento e auxiliam na composição de um ou vários personagens que encarnamos no

nosso dia-a-dia, porque a indumentária estabelece um estilo, este pode ser marcado pela diferença ou não, mas sempre será marcado pela encenação estética (PITOMBO, 2000). Observa-se que, desde os idos do século XIX, podemos, a partir da indumentária, nos identificar com certos grupos sociais ou acompanhar as tendências sociais vigentes. Observe como a personagem destaca sua encenação estética:

Aí você entra na fossa e eu me troco para sairmos, visto a calça de veludo brilhante e a bata bordada com espelinhos redondos, calço o sapato de sola dupla e pulseirinha afivelada ao tornozelo como os da Carmen Miranda, dentro da bolsa franjada a tiracolo enfito os indispensáveis amuletos, esses dois elefantinhos de madeira e marfim que o Amigo Guru trouxe da Índia e carrego sempre comigo. (COUTINHO, 1994, p. 62).

A indumentária representa o contexto sócio-histórico em que está inserida a personagem, uma referência a década de 70, o movimento hippie e os seus elementos relativos ao oriente.

Como a imagem é o principal foco do conto, a parte do corpo que sempre é enfocada é o olho, temos olhos cheios de lágrimas, olhos cheios de ternura, carícia com os olhos. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1999), o olho é de todos os órgãos dos sentidos, o único que permite uma percepção com caráter de integralidade. A imagem percebida pelo olho não é virtual, constitui uma cópia, um duplo, o olho registra e conserva. Durante o ato sexual, a mulher se une ao marido pelos olhos e pelo sexo. Os bambaras dizem: “a visão é o desejo, o olho é a cobiça, e enfim o mundo do homem é seu olho”. Por isso, o olho metaforicamente pode abranger as noções de beleza, luz, mundo, universo, vida (CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999).

A personagem (re)constrói seu passado enquanto conta ao seu jovem amor. Nesse percurso, os amantes se entregam ao prazer, mas não sem antes a protagonista expressar o contexto social envolvido na relação. A marca da idade/geração estava inscrita nos detalhes culturais e discursivos que permearam a cena do encontro:

E, na penumbra, em meio ao tilintar do gelo em nossos copos qual sininhos das renas de Papai Noel, ouvimos os discos que pus na radiola [...] outros, vários tangos gravados pelo próprio Carlos Gardel? [...] Portanto o darling me beija e me acaricia, jurando um amor eterno: ficaremos-juntos-a-vida-inteira-nao-importa-a-diferença-de-idade-pois-meu-tio-casou-com-mulher-20-anos-mais-velha-e-os-dois-viveram-felizes-para-sempre. (COUTINHO, 1994, p. 61).

Nesse conto, a sexualidade é o elo de ligação entre a auto-identidade e o social. Para Giddens (1992), a sexualidade transformou-se num ponto de encontro entre o corpo, a auto-

identidade e as normas sociais. Percebe-se que as personagens partilham suas identidades (mulher madura, solteira, independente / jovem, estudante, dependente financeiramente) através de um relacionamento amoroso. Mas, estas identidades estão mergulhadas na polaridade masculino / feminino.

A sexualidade feminina está marcada como passiva, a personagem feminina é acariciada e beijada. A voz narradora da personagem não fala sobre como foram as suas sensações da experiência sexual. A narração se detém nas opiniões e sentimentos que o personagem masculino tem do ato sexual. Num segundo momento do conto, a personagem feminina assume uma postura ativa em relação a sua sexualidade e o namoro entra em declínio. Para Lauretis (1994), a sexualidade é uma construção e uma auto-representação, nesse caso, possui uma forma masculina e outra feminina, embora na conceitualização patriarcal ou androcêntrica, a forma feminina seja uma projeção da masculina, seu oposto complementar.

A representação da sexualidade da personagem feminina está definida em oposição a masculina, portanto ainda reproduz uma opressão sexual e permanece dentro de uma ideologia de gênero, que mantém a construção de um sujeito feminino como objeto do desejo e conhecimento masculino.

Quando a semana termina, o amor também acaba, porque o pai do rapaz vem para acabar com o romance do filho com uma mulher mais velha. O conflito de gerações nem sempre acontece entre as gerações, mas nas gerações. Tanto jovens quanto idosos debatem sobre o amor entre mulheres maduras e homens jovens. O preconceito sobre este tipo de relação é maior e diferente do que ocorre quando um homem mais velho mantém relações com uma mulher mais jovem. No caso do homem, esta relação não agrada as mulheres maduras, porque elas se sentem excluídas e perdem a chance de retomada de uma vida afetiva e sexual com mais possibilidades de escolhas. Agora, quando mulheres maduras têm relacionamentos com rapazes jovens são atacadas por críticas vindas de homens maduros ou não, mulheres jovens ou idosas, não importa a geração, o preconceito vem em todas as direções.

Não é somente uma questão de idade/geração, ocorre também uma questão de poder. Em alguns desses relacionamentos, podemos notar que as mulheres mantêm uma relação de poder maior do que seus parceiros, principalmente quando elas possuem uma vida profissional equilibrada. A experiência, o equilíbrio emocional e financeiro propiciam à mulher madura um relacionamento em que o poder patriarcal não exerce seu controle e efeitos.

E assim, entre a lembrança de um presente que simultaneamente é passado, a personagem pensa:

Tempos mais tarde, versões contraditórias me fazem saber que você virou empresário de um conjunto de música pop, tornou-se líder de um grupo terrorista ou casou com a Virgem Avançada, aquela que não entende nada de pílulas [...] - eu nunca mais te verei, *darling*, mas como o fresco vento de maio desmancha as pegadas na areia da praia, depressa a passagem dos dias apaga a marca dos infortúnios do amor em Copacabana. (COUTINHO, 1994, p. 64).

Nessa ligação entre o passado e o presente, que se situa a experiência, ou o processo de construção da subjetividade. Segundo Lauretis (1994), este processo contínuo, sem fim e constantemente renovado, é constituído pelo envolvimento pessoal nas práticas, discursos e instituições. Nesse relacionamento entre o “dentro” e o “fora” que a sexualidade dá a feminilidade o seu significado de experiência de um sujeito feminino.

Aqui a personagem desliza de uma mulher como representação, como objeto, para uma mulher como ser histórico, sujeito de relações “reais”, sustentada e motivada por contradições que a colocam dentro da ideologia hegemônica que permeiam as práticas sociais de representação de um sujeito engendrado.

A personagem do conto “Doce e cinzenta Copacabana” completou vinte e oito anos e, num domingo cinzento, relembra sua trajetória e define novos objetivos para a sua vida. A falta de um trabalho estável e a análise do caminho trilhado pelas amigas do interior, que preferiram a maternidade e o casamento, garantem sua convicção de que fez a escolha certa, não suportaria viver exclusivamente para marido e filhos. Mas também não deixa de avaliar que: “se não casar agora não casará nunca!, se não tiver filhos, não terá mais filhos!, e então sobra, apesar de ser mulher e latino-americana, ah, sobra o *espírito de aventura!*” (COUTINHO, 1978, p.45, grifos da autora).

A personagem pensa em como sua mãe não entenderia seu estilo de vida, a bagunça em casa, as roupas sujas pelo chão, uma ação contrária a que foi educada. Apesar dos problemas financeiros e da falta de perspectivas, a personagem “continua tentando”, é o seu lema. Como não se conforma a uma vida estável, com marido e filhos, prefere manter o seu jeito de viver, relações amorosas superficiais e empregos de *free-lancer*.

Ao ver sua imagem refletida no espelho, conclui que as coisas não estão assim tão ruins como parece. O problema é a educação recebida que sempre fica como uma segunda voz a condenar suas ações ou a falta de ação.

[...] mas claro que ainda sente medo, sua situação é um pouco como a de alguém inventando algo, um estilo de vida?, lembra de novo a mãe, as tias, a diferença se traduz num frio na boca do estomago, teve certo tipo de educação, a gente não esquece assim ... (COUTINHO, 1978, p. 44).

Esta reflexão da personagem remete para as transformações vividas pelas mulheres da geração de 1970, os resultados da liberação sexual, da independência financeira e o maior nível de escolaridade. Ser esta mulher é muito doloroso, a protagonista reflete sobre as vantagens e desvantagens da situação feminina após essas mudanças. Mesmo não encontrando respostas satisfatórias para as vantagens não gosta de pensar em outra forma de viver, as escolhas feitas são melhores do que a permanência em uma situação de opressão familiar, financeira e afetiva.

[...] quando os pombos brancos/acinzentados descem voando em harmoniosa formação, tão lentos/lindos, é como se o dia fosse parir uma revelação qualquer, sente-se heróica, “séculos de educação religiosa, de puritanismo e de patriarcalismo”, leu numa revista feminina, e ela pode estar aqui em Copacabana sem causar estranheza a ninguém, (COUTINHO, 1978, P.45).

O heroísmo resume o que as mulheres dessa geração sentem ao lembrar as barreiras transpostas pela sociedade. O ato heróico de burlar as regras, abandonar o conforto e a estabilidade proporcionada por um casamento tradicional e aprender a ficar sozinha, resolver seus próprios problemas, enfrentar o preconceito da sociedade. A realidade diminui o ânimo da personagem, depois de refletir sobre tudo, ainda se sente fragilizada e procura a solidão do seu quarto para recuperar as forças.

No conto “O dia em que Mary Batson fez 40 anos”, a personagem faz um balanço sobre a sua vida no dia do aniversário e relembra os prazeres da mocidade, quando era uma super-heroína dos desenhos animados da Marvel. Neste conto, narrado em terceira pessoa, com uma narradora onisciente que tudo vê e sabe, já se apresenta uma característica marcante da obra de Sonia Coutinho, a intertextualidade. Esta pode ocorrer através de citações, alusões, referências diretas ou indiretas. No texto, Mary Batson<sup>8</sup> é a versão atual de uma heroína dos desenhos animados da

---

<sup>8</sup> Mary Marvel é uma personagem fictícia dos quadrinhos. Foi publicada originalmente pela Fawett Comics e criada por Otto Bunder e Marc Swayze. Mary é irmã do Capitão Marvel (Billy Batson). Foi uma das primeiras heroínas dos quadrinhos, apareceu pela primeira vez nas Aventuras do Capitão Marvel em dezembro de 1942, seus poderes são provenientes de divindades femininas. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Mary\\_Marvel](http://pt.wikipedia.org/wiki/Mary_Marvel). Acesso em: 19 set. 2008.

década de 40, que fazia par com seu irmão gêmeo Billy, ambos podiam se transformar em qualquer coisa quando diziam as palavras mágicas: “SHAZAM, SHAZAM”

Os conflitos e problemas vivenciados agora por Mary Batson não se comparam à época em que era jovem e heroína. O tempo passou, ela se tornou uma típica mulher madura, tentando viver com seu novo corpo (com gordurinhas e olhos inchados) e a falta de dinheiro. Não que a personagem queira voltar aos bravos combates de outrora, ou aos lances heróicos, como a própria diz, o que ela merece é:

Seja como for, o que cobra a manhã de seus 40 anos não são os bravos combates de outrora, ou lances heróicos; simplesmente, um aparato maior – algumas jóias, vestidos acetinados ou aveludados, sapatos negros de saltos muito altos, com um finíssimo debrum dourado. E uma liga de renda negra aparecendo pela fenda da saia, com a indispensável alça para prender o punhal de Toledo. (COUTINHO, 1985, p.69).

Mary Batson acorda com o gosto de cinzas na boca no dia do seu aniversário. Esse é o gosto dos 40 anos para ela. A idade é o fator desencadeante dos dilemas, problemas, frustrações e agonias pelas quais a personagem passa. Segundo Alda Motta (1999), o tempo dos indivíduos é expresso mais perceptivelmente pela idade, que é socialmente construída. Dependendo do estado social dessa mulher (solteira ou casada), número de filhos e classe social, estar com 40 anos pode significar socialmente o final das perspectivas de mudanças e avanços na vida amorosa e familiar. A condição social de reprodutora decai bastante, se tornando difícil ou impossível de se realizar. A vida amorosa de uma mulher de 40 também é diferente, porque o corpo desta mulher não está mais no padrão do mercado afetivo/sexual, que prefere aparência jovem, corpo magro e alto, ou seja, ela não é mais atrativa para o sexo oposto.

Vivemos em uma sociedade que cultua corpos jovens, bem malhados e disciplinados. A mídia nos bombardeia todo o tempo com propagandas, novelas, filmes, programas, em que aparecem jovens bonitos, saudáveis, altos, magros e brancos. Desta forma, Mary Batson não preenche os requisitos que a sociedade prega, ela está excluída.

Portanto, 40 anos tem um gosto de cinzas, que é sinônimo de morte próxima. Difícil imaginar que alguém comeu cinzas, e saiba seu gosto. De onde vem este discurso? Ao associar a sua idade a cinzas, a personagem reproduz o discurso social de que aos quarenta, a pessoa está velha ou em menor termo chegando à velhice. Esse discurso proclamado pela sociedade é a marca discursiva que permite a personagem dizer e sentir como se fosse a primeira vez que alguém sente ou passa por isso.

A personagem descobre que, aos 40 anos, dorme sempre sozinha e não ser por eventuais convidados nem sempre desejados. O preço que uma mulher paga pela sua emancipação, no caso de nossa personagem é a solidão ou os relacionamentos passageiros, sem vínculos profundos. E assim, Mary Batson se olha triste no espelho do banheiro com uma careta. A imagem distorcida reflete o eu da personagem. Chegar aos 40 e passar por estas mudanças corporais, não ter uma vida afetiva estável, tudo isso faz da imagem refletida no espelho uma matriz imaginária inadequada. A personagem vê a imagem que o outro (o social) lhe devolve, uma distorção de si mesma, que pode ser ela ou o que ela era.

Esta imagem pode ser melhorada, se a personagem tivesse os elementos que a sociedade aprova para uma mulher que está aos 40: “[...] no mínimo, uma coberturazinha no Leblon e, em vez de um amassado Fusca azul, um Puma prata conversível. E um relógio Cartier, e uma pulseira de jade verde e uísque Dimple sempre à mão” (COUTINHO, 1985, p.69).

A reflexão da personagem aponta para uma compreensão do indivíduo como alguém que está marcado e posicionado socialmente a partir da imagem que apresenta aos outros. É a imagem quem diz o que sou e como sou.

Mary Batson considera-se “ligeiramente gorda”. Esse “ligeiramente” é uma forma amenizada de dizer que ela está fora dos padrões. A sociedade prega a cultura da eterna juventude: corpos magros e jovens. A personagem tinha um corpo ideal na juventude, era um modelo de corpo, esguia, magra, uma heroína dos desenhos. A que ponto chegam estes padrões sociais de magreza e de corpo ideal? Para os gregos, o corpo ideal era o dos atletas. E para nós, continuam os mesmos ideais? Mary Batson se encontra ligeiramente gorda, porém, do ponto de vista de sua idade, não seria este um peso esperado por alguém que está com 40 anos? Observe as queixas da personagem: gordurinhas em torno da cintura, olhos inchados, dores nas costas e ligeiramente gorda.

“Ligeiro” segundo Ferreira (1999) significa leve, Mary Batson está levemente gorda, como se esfumaçasse ou desvanecesse no ar esta gordura. Como algo passageiro, pelo menos é o que a personagem acredita. Sua crença está também na ilusão de que todos os seus problemas desaparecerão se disser “SHAZAM”, a palavra mágica, mas tem medo de dizê-la. Por isso, no espelho, surge uma imagem que nada se parece com a moça de botinhas e manto, está com ar pacato e furtivo. O ar das senhoras de meia-idade. Como se por fora, ela fosse uma senhora e por dentro ainda a Mary de botinhas, vivendo aventuras.

Após a praia, volta com o corpo reluzente de bronzado. Esta imagem garante a autoconfiança mas não é suficiente para suprimir nó na garganta que passa a sentir até o fim do dia. Esse nó impede que a personagem esqueça a imagem e tudo relacionado com a idade de 40 anos. Aceitar a maturidade é também aceitar o discurso social feito sobre as pessoas que estão nesta idade. Para a personagem, resta olhar seu corpo nu, macio e maduro, com coxas veludas segundo seu último amor lhe dizia. Aceitar a maturidade não significa aceitar tudo o que o discurso social e midiático dizem sobre esta idade, ela pode ser o corpo que vê ou quer.

E, quando o dia termina, o nó na garganta, a solidão e a insônia a perturba. No outro dia, percebe que a partir de agora recordar será um ato complexo e sempre presente em sua vida. O ato de recordar é uma indicação de que a personagem aceitou sua maturidade e que palavras mágicas pertencem ao passado e não resolvem os problemas atuais.

No conto “Joie de vivre”, a personagem feminina acorda um dia e descobre que o tempo passou. A personagem tenta recuperar a auto-estima, os amigos e a felicidade. Neste conto, a personagem não tem nome, o que caracteriza a identificação do leitor com a personagem, pois a falta do nome permite que o leitor posicione-se no lugar da personagem mais facilmente. A narração está em primeira pessoa. A personagem não tem certeza da idade: 30, 40 ou 50. A única coisa que tem certeza é sobre a sua condição de “solteirona definitiva” e a precária situação financeira. Abandonou a si mesma, durante tanto tempo, que parece uma bela adormecida ao acordar esta manhã e dar-se conta da vida. Para celebrar seu ânimo renovado e a sensação de que a depressão foi embora, ela resolve fazer uma festa, ou melhor, uma reunião com os antigos amigos, como nos anos 70, em que se reuniam para trocar idéias.

A personagem olha seu corpo estirado na cama e se pergunta quem é e se está tudo no lugar. Pula da cama cheia de ânimo e escova os dentes, mas algo muda em seu espírito e ela lembra que precisa emagrecer uns “quilinhos”. Uns quilinhos amenizam a imagem de que está gorda, e por ser “quilinhos”, palavra no diminutivo, indica que é quase desnecessário emagrecer. O discurso da personagem está emaranhado no discurso médico e midiático que nos informa a todo o momento que precisamos estar com o corpo saudável, magro e que todos precisam entrar no mesmo ritmo, ou seja, no discurso de culto ao corpo magro.

De repente, a personagem entra em pânico ao pensar em se olhar no espelho. O corpo não lhe agrada, não é o ideal, mas o incômodo não é o peso, é o envelhecimento. Quando começa a

arrumar e limpar a casa para a festa, percebe o cupim nos móveis, as roupas que não usa há anos, os buracos no colchão, os armários deteriorados, desvia os olhos do espelho com medo de ver o que o tempo fez ao seu rosto. Então, ela começa a lembrar quando comprou o apartamento, as festas, o uísque que encomendava para as reuniões com os amigos e do rapaz que lhe vendia as bebidas. Ao tentar encomendar o uísque novamente, descobre que ele morreu faz cinco anos, agora quem vende é a mãe dele. Perdeu o ânimo, a festa estava condenada a não acontecer. Decide ouvir Chet Baker tocando *My Funny Valentine* porque: “É triste, mas também alegre. O espírito do jazz. Para mim, a vida inteira, jazz tem sido sempre um remédio infalível. Cura tudo”. (COUTINHO, 2001, p. 72). E para completar a cura resolve olhar o livro de reproduções de Henri Matisse.

O título do conto refere-se ao quadro de Henri Matisse<sup>9</sup>, chamado *La joie de vivre*, a alegria de viver. Em sentido conotativo, é a vontade e a celebração da vida livre. Neste quadro, Matisse joga seres humanos nus entre árvores numa paisagem de sonho. A personagem fica extasiada com a visão do quadro e com um olhar intenso seu corpo é projetado em direção ao quadro. Atravessa-o como se fosse água seca e descobre que:

[...] Estou agora entre figuras de homens e mulheres nus, dispostos sobre o gramado... Olhando para mim mesma, descubro que também estou nua. Meu corpo é arredondado e sem detalhes, marcado apenas por uma linha, musical em suas ondulações, como o som da flauta.

Atrás de um tronco, adiante, pequenas cabras atravessam a área alaranjada. Já as árvores, submetidas a um vento imóvel, estão inclinadas. Há uma doçura sensual em tudo.

Paro um instante, agora, tentando ouvir melhor o som da flauta, que se distancia. Fico parada, em êxtase, ouvindo a flauta distante. (COUTINHO, 2001, p. 47).

Este corpo nu, entre outros corpos, como num sonho. Sua vida não tem a plenitude sexual que poderia ter. Apesar de ter casa, emprego, não tem uma vida emocional e afetiva satisfatória, conforme a avaliação que faz de si. A depressão suprime qualquer possibilidade de retornar sua vontade de viver. Somente os prazeres da arte amenizam este problema, porque a transporta para

---

<sup>9</sup> Quando Henri Matisse (1880-1954) produziu o quadro *La joie de vivre*, pertencia ao fauvismo, que era um movimento paralelo ao expressionismo mas com diferenças fundamentais, apesar de compartilharem de um mesmo “ambiente de mal-estar social e de crise civilizacional”. O aspecto dominante das obras desse grupo era a utilização da cor empregue em tons puros, elemento que chocou o público da época. O quadro resume claramente o estilo de Matisse, o tema remete para um certo hedonismo feliz, exalta a ligeireza de um mundo despreocupado e a vitalidade. Em 1907, Matisse escreveu que estava procurando a expressão, não estava interessado na mensagem, e sim, no prazer da pintura. (MATISSE, Henri; CARTIER-BRESSON, Henri. Escritos e reflexões sobre a arte. Tradução Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Editora Cosac Naify, 2007).

outro mundo. Um mundo irreal e criado para satisfazê-la. “Puro gozo do olhar: rostos e corpos simplificados, em favor da conexão das linhas com as cores, que são fortes, alegres. Sentido do ornamental, prazeroso. (COUTINHO, 2001, p. 72). Marilena Chauí (1998) afirma que olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si, por isso a personagem busca no mundo da arte exteriorizar o que dentro de si precisa mudar. Nesse processo, ela tenta sublimar a dor ao trazer do lado de fora a parte que lhe falta.

No conto “Josete se matou” (1985), a história gira em torno da rememoração feita pelo narrador-personagem sobre Josete, sua companheira de trabalho no jornal. A personagem Josete está internada em um hospital por tentativa de suicídio e após uma semana de agonia morre. A sua lembrança atravessa os devaneios do narrador que ao som de Billie Holiday pensa o motivo da morte de Josete e o porquê dele continuar vivendo em um ambiente degradante de uma redação de jornal, em meio a condições de trabalho precárias e notícias trágicas. A imagem de Josete e sua história triste, de criança que perdeu os pais, se mistura ao destino de outros personagens que diferente dela não desistem da vida e continuam a luta. O que todos os amigos do narrador e de Josete tem em comum, é a perda de sonhos, é o seguir em frente aceitando o destino, é o preço da vida equiparando a morte, é a certeza de que mudanças nem sempre acontecem.

E assim, o narrador expõe sua dor, o romance nunca terminado (ou iniciado, talvez!), a realização de uma vida que não se completa, tudo se refaz nas lembranças. A memória do narrador recupera cada palavra do primeiro e único parágrafo do texto que pretendia cantar a Copacabana revelada pela sua experiência de antigo e apaixonado morador. Rememorar sobre Josete também despertou a constatação da solidão que persegue o narrador-personagem, sem nome, sem família, e restando as palavras de suas irmãs, o porquê de não se casar, a desculpa esfarrapada de não agüentar a presença do outro ao lado, a prova de que está errado, ao acordar no meio da noite com a sensação de vazio e, principalmente, a permanência da imagem de Josete morta a boiar em sua sala quando não resta mais nada a fazer. E assim o conto termina, não apenas narrando um suicídio, mas misturando a trajetória do narrador- personagem com a unidade de uma ação, em permanente enlace de tempo e espaço.

O que atrai o personagem narrador para a imagem de Josete? Primeiro é o seu corpo, para ele, Josete tinha um “jeitinho atraente de puta”, que se traduz na especulação de que a redação

inteira “foi para a cama com Josete”, menos ele dormiu com ela, preferia a Carla, com “alguns apêndices a mais” na frente, a estrela dos shows de travesti da Galeria Alasca.

O conto “Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato”, conta a história de duas mulheres, uma é Lana Turner, estrela de Hollywood quando surgiu as primeiras divas do cinema. A outra é uma personagem sem nome ou com muitos nomes que pode ser qualquer mulher ou a autora, que ao folhear uma revista encontra uma reportagem sobre grandes estrelas do passado e percebe a semelhança entre sua trajetória de vida e a da atriz hollywoodiana Lana Turner. Os vários maridos, a carreira profissional, as decepções amorosas, o assassinato do amante pela filha, a luta nos tribunais e a solidão são os aspectos que aproximam as duas histórias. Lana, Melissa, Dora, Sonia, qualquer que seja o nome da personagem, elas refletem a identidade fragmentada de mulheres que buscam por emancipação, liberação e felicidade amorosa.

As personagens compreendem suas identidades como mitificadas e distorcidas, a imagem do corpo aparece como espaço de dúvidas e inquietações e oprimem os desejos e anseios. A pele bronzeada, as unhas vermelhas e compridas, o cabelo platinado e as marcas do tempo no rosto e os vestígios da beleza que outrora possuía, representa a imagem de uma mulher sedutora. Em seu sorriso em forma de careta, a ironia e a dor se misturam e revelam a força que a personagem imprime para superar os obstáculos impostos pelo destino. A voz narradora destaca uma máxima do mundo artístico: “the show must gon on” e assim justifica o traço distintivo da personalidade de Lana Turner, ser sempre uma sobrevivente, uma mulher que luta para seus anseios.

O título sugere que toda mulher como Lana Turner sempre encontra um homem como Johnny Stompanato. Que tipo de mulher atrai um mafioso, violento, perseguidor e doente de amor? Lana Turner possui uma personalidade Será a mulher carente, vítima, indefesa, que após abusos e manipulações masculinas nunca desiste de procurar aquele homem protetor que a cobrirá de mimos e realizará sonhos pueris, o perfeito príncipe encantado que proporciona grandes prazeres?

A sexualidade da personagem é apresentada com uma sutil ironia sobre as normas morais da época:

Lana, garante o repórter, só atingiu a maturidade sexual por volta dos 40 anos, ao cabo de um aprendizado com um total de cerca de 18 homens - o que, ele acrescenta, já parece um número modesto, para os padrões atuais. A conclusão foi tirada, explica, a partir de indicações implícitas, porque o assunto não era abordado diretamente. (COUTINHO, 1985, p. 09).

O ponto central da história de Lana/Melissa é a passagem de uma beleza jovem para um envelhecimento que apaga uma beleza estonteante e diminui o poder de sedução feminino, apesar disso ainda era possível ver e sentir o que fora no passado através do testemunho dos homens que provaram sua masculinidade quando a cortejaram na juventude. Era isso que a personagem buscava em seus momentos de amarga solidão.

Começou a se esforçar para ser mais simpática. Agora seus maus humores já não seriam mais compensados pela beleza fulgurante, a paixão, a juventude, enfim. Coisas assim muito intensas que a passagem do tempo ia fatalmente apagando, tudo se abrandava em tons pastéis, esfumados, como a parte superior (as nuvens) de uma estampa japonesa. (COUTINHO, 1985, p. 14).

Para uma mulher madura, a beleza não representa mais o atrativo na conquista de um parceiro amoroso, a simpatia e o bom humor são as formas de manter a atenção masculina que antes era natural e espontânea e agora é um grande investimento de tempo e apelos.

Era parco, pensando bem, o resultado daquele último esforço para continuar agradando os homens, um imenso e praticamente inútil investimento de habilidade e emoção. A qualquer momento, conclui, desistirá por completo, vai ficar em casa vendo antigos filmes em seu videocassete e cozinhando para si mesma. (COUTINHO, 1985, p. 14-15).

Percebe-se que o lugar afetivo e social de onde fala a protagonista corresponde às expectativas sociais em relação às mulheres que estão envelhecendo. Para elas, resta a solidão ou a companhia de amigos e parentes. A presença de um namorado ou amante não se constitui como algo importante na sua vivência afetiva. O espaço privado e as atividades de cozinhar, bordar e cuidar de plantas são os passatempos sugeridos e a sensação de perda é minimizada pelas lembranças de um passado glorioso.

Como a personagem era um modelo de beleza, uma atriz de sucesso, o processo de envelhecimento carrega um significado negativo e destruidor, a carreira profissional finalizada, o poder de sedução esgotado. O que preocupa a protagonista não é a perda do trabalho ou dos homens a lhe fazer a corte, mas a solidão e o vazio. O sabor agri-doce da solidão, sugere prazer e dor. O prazer de não precisar fingir ou investir em apelos dramáticos de sedução e a dor das lembranças.

No conto “Reflexões sobre a (in)existência de Papai Noel”, a personagem Mary resolve parar com as sessões de análise, pede alta para o psicanalista, não necessita mudar, já chegou em

uma fase que prefere aceitar as coisas como são e descobre que as fantasias são mais vantajosas do que a realidade. E num acesso de “lucidez” percebe que Papai Noel não existe, a espera por algo termina, amor, felicidade, sonho, ilusão, tudo acaba.

O conto escrito de forma fragmentada divide-se em três vias ou eixo de apresentação da voz narrativa. O primeiro caminho, a voz narrativa é de Mary conversando com o seu analista em uma sessão de psicanálise. A segunda, é o narrador expondo o cotidiano de Mary. A terceira via é a voz da escritora refletindo sobre as possibilidades da narrativa e sua ligação com a história de Mary, a metalinguagem em ação.

Os conflitos, a insatisfação, as carências afetivas, a sensação de perda, a solidão definem a personagem, que aceita todos os problemas e não quer mudanças. Mary deseja que o analista devolva as suas fantasias ou a libere da análise.

Quando a personagem acorda, o seu rosto está inchado e surge o gosto de mofo na boca, revelando como o processo de envelhecimento a incomoda. Aos quarenta anos, Mary considera que a juventude acabou, a beleza perdeu o frescor primaveril.

A protagonista não quer se tornar uma pessoa adulta e sensata, prefere a tristeza e a irracionalidade porque Papai Noel não existe: “Depois de descobrir uma coisa assim, talvez só reste à pessoa virar uma alcoólatra, uma viciada em drogas. Sim, agora eu sei por que tanta gente dá para isso. É que ninguém suporta a descoberta de que Papai Noel não existe”. (COUTINHO, 1985, p. 76).

Em “Darling, ou do amor em Copacabana”, o corpo sedutor da personagem figura como uma máscara para esconder a idade e a solidão. Mas a personagem tem plena consciência do fato e não recua no espelho, realiza um esforço enorme para fazer o tempo voltar. Já nos contos “Joie de vivre” e “O dia em que Mary Batson fez 40 anos”, as protagonistas fogem do reflexo do corpo envelhecido, preferem sublimar o fato com a rememoração de um passado idealizado. Em “Josete se matou” e “Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato”, o corpo reflete as lembranças, as impossibilidades, o passado de sofrimentos e ilusões. O espelho traz uma dolorosa realidade. E essa realidade está sempre marcada pelo fluir do tempo. “Reflexões sobre a (in)existência de Papai Noel”, a personagem tenta abandonar a realidade, mas a imersão foi completa e ninguém pode lhe devolver as esperanças e fantasias. O corpo maduro e consciente choca-se com a realidade. Em “Doce e cinzenta Copacabana”, a personagem está com trinta anos, uma idade

perfeita por estar entre a jovialidade e a maturidade, segundo a narradora. Nesse conto, o espelho não intimida, apenas garante a imagem positiva e diminui o sofrimento causado pelas desvantagens de ter escolhido uma vida independente e livre.

Assim, esses contos apresentam o corpo centrado em uma imagem que parece se desfazer no ar. Se rejuvenescer torna-se a meta principal em uma sociedade que vive o presente, em que juventude é beleza e tez madura a utilização final. Como vislumbrar novas formas de ser e ter quando o tempo passa e o reflexo muda? Não, não há como, o que resta é “continuar tentando”, como no sábio conselho da personagem de “Doce e cinzenta Copacabana”. A vida segue, a identidade se reconstrói, a sexualidade se renova, ou não, o corpo passa. O tempo que a tudo transpassa segue impondo limites, revisões e acréscimos de novas perspectivas de vida. A mulher, nesses contos e percursos, traz questionamentos, mas resolve atuar na configuração de uma nova forma de viver, sozinha e satisfeita com as escolhas e caminhos trilhados.

As personagens foram significativas para delimitação e divisão do terceiro capítulo em dois eixos/partes. Em *Nascimento de uma mulher* (1970), aparecem Marieta, Clorinda e Orquídea, as três estão perdidas em um emaranhado de sensações e sentimentos que refletem a busca por uma identidade feminina. Enquanto Clorinda tenta desesperadamente encontrar um sentido para a manutenção da virgindade, Marieta descobre o que significa ser uma mulher casada e Orquídea vivencia um casamento que não dá conta dos seus desejos. Todas buscam conviver com um eu conflituoso, dividido entre a aceitação das normas sociais e os desejos e aspirações recônditos. Nesta busca por identidade, as personagens encontram a si mesmas num reflexo de espelho, o que elas vêem muitas vezes não garante a satisfação pessoal, mas proporciona alívio ou resignação na aceitação do destino escolhido. As mulheres livres, independentes e fortes que aparecem no segundo subitem do capítulo três mostram as fragilidades e angústias escondidas quando se encontram no espelho. Se a Mary Batson do conto “O dia em que Mary Batson fez 40 anos” quer retomar um passado e as ilusões perdidas, a Mary do conto “Reflexões sobre a (in)existência de Papai Noel”, encerra os sonhos e devaneios, a realidade precisa ser olhada de frente. A chegada do envelhecimento, a falta de amor, a solidão, o passado alegre e glorioso, os amores perdidos, os amigos e a família ausentes precisam ser vistos como o resultado de um longo processo moldado pelo tempo e pelas escolhas feitas por cada uma das personagens.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

**“Estou só. Sorrio para você, mas fico só. Falo com eles, mas me prolongo só. Eles me dizem, mas me destino só. Janto com trinta pessoas, mas me desenho em só. Sorrir e falar e jantar com muitos, mas o mergulho no lá dentro é de tão escavar que nunca mais me sucedo à tona. Incumbida de sozinha. Assumida em desninguém. A solidão me espreme. A solidão me exprime. A solidão me imprime. Me amo em mim a solidão”.**

**Helena Parente Cunha**

A ficção de Sonia Coutinho apresenta os problemas cruciais da mulher urbana de nosso tempo e ressalta a mobilidade do feminino nas relações sociais de gênero. O dilema de mulheres ao escolher entre a manutenção da subordinação à estrutura familiar ou a emancipação e a subversão de normas e regras sociais tradicionais. Sua crítica sutil e irônica das mudanças ocorridas na dinâmica das relações entre homens e mulheres na década de 60 e 70 demonstra que é preciso ir além de um movimento de liberação feminina, as mentalidades devem ajustar-se às nuances modeladas nas práticas culturais de uma sociedade pós-moderna.

Os espaços públicos e privados por onde transitam suas personagens labirínticas conduz leituras situadas em contextos históricos e sociais definidos que atuam como modelos das novas formas de inscrição do sujeito feminino.

O jogo intertextual, os múltiplos narradores, a metalinguagem são elementos marcantes na escrita de Sonia Coutinho. Essas características permitem que as (os) leitoras (es) enveredem pela criação literária através do convite de uma voz narradora que desnuda a construção das personagens, que dialoga com o leitor, que desafia o conhecimento de cultura. A atmosfera construída para os contos através das músicas de *jazz* e personagens sobrepostas às imagens de divas do cinema exemplifica o caráter de jogo intertextual produzido pela autora na sua ficção. Elementos da cultura africana, mitologia, poesia, contos de fadas tornam a intertextualidade um pretexto para recuperar um número ilimitado de textos em outros textos (um mosaico de alusões, referências e citações).

No tratamento de seu principal tema: a mulher independente. A autora de *Uma certa felicidade* (1976) revela o contraste gritante entre a educação recebida e os caminhos

escolhidos pelas personagens. O processo dialético da tensão resultante do estilo de vida conservador e a busca por um espaço próprio de atuação nas mulheres representadas na ficção lançam um novo olhar sobre os padrões de conduta feminina pautadas pelo controle da família e da sociedade.

A trajetória da produção contística da autora sofreu mudanças significativas a partir das últimas publicações. Na década de 60, início de sua carreira literária, os contos apresentavam personagens questionadoras da situação da mulher, mas não capazes de modificar seus projetos de vida. Na década de 70, as protagonistas emancipadas descobrem a solidão e a carência afetiva como consequência de suas escolhas e ações. Nas publicações posteriores, o processo de envelhecimento, a solidão, a desintegração familiar, a perda da crença no amor e o sorriso amargo transformam as personagens em sobreviventes que aprenderam a viver após perder toda a esperança (ou a morte das ilusões e fantasias).

Ao observar as mudanças sofridas pelas protagonistas emblemáticas de Sonia Coutinho, percebe-se o quanto o corpo feminino passou da representação angustiada e tensa proveniente da subordinação a um corpo liberado dos valores patriarcais e disposto a revogar regras e princípios aprendidos na busca por satisfação pessoal e sexual.

Ler o corpo da mulher através da interseção de discursos (antropológico, religioso, político, científico, psicológico, feminista) e de transformações ligadas às organizações sociais modernas na formação cultural de um corpo pós-moderno, não significa retomar a divisão cartesiana corpo/mente, mas postular a complexidade dos conhecimentos sobre um elemento da cultura.

O corpo feminino emergente dos textos de Sonia Coutinho se conjuga por um desnudamento de ter e mostrar-se para o mundo, cavando nas entrelinhas da carência e da solidão uma fuga às formas de controle social.

O desnudamento de Cordélia após abandonar o “felizes para sempre” em “Cordélia, a caçadora”, reproduz o corpo-alma modificado pela realidade. A personagem se desfaz de um discurso de vítima revelando uma loira devoradora, pronta para os prazeres sexuais ofertados por ela e para ela, não mais o corpo que aceita e anula os próprios desejos.

Em “Darling, ou do amor em Copacabana”, o corpo amoroso invade a economia da beleza e juventude para espelhar uma auto-imagem satisfatória com o discurso midiático e científico preconizado pela sociedade.

Entender a personagem Clorinda em “Calor” requer iniciar um percurso pelo corpo dado em certo contexto histórico e social. Ao compreender o sentido de castidade como força incorporada do controle social, ironicamente Clorinda entende o poder falocrático que mantém o corpo feminino imobilizado para os próprios desejos.

Em “Aventureira Lola”, o corpo-cidade da personagem se apropria do discurso amoroso como num jogo em que a imagem da satisfação está na conquista e na busca contínua de um objeto para amar.

De um corpo que busca firmar uma identidade apesar dos percalços impostos pelos caminhos seguidos. A solidão, a segregação, o distanciamento da família, a passagem do tempo transposto em um eu de múltiplas faces. Para um corpo que admira, conquista, é conquistado pelo olhar de si e do outro, vislumbra-se o corpo que rememora sua trajetória para compreender o estágio em que se encontra. O rejuvenescer ou envelhecer sinaliza a transição para uma fase final em que nada importa, mas tudo significa.

Sonia Coutinho engana o espelho, pois o que acaba sendo visto não é exatamente o que o corpo hegemônico havia mostrado: jovem e belo. A autora simula o corpo submisso para devorá-lo na representação das imagens que o assiste e devolve um corpo feminino, um corpo envelhecido, um corpo liberado, um corpo moldável, um “outro” corpo, um corpo carnívoro e devorador. Sonia Coutinho desestabiliza cultural e perversamente o corpo cultural hegemônico de modo a obrigá-lo a repensar que política corporal surge dos desejos e escolhas da mulher moderna.

Este estudo permitiu visualizar de forma concreta como o discurso de culto ao corpo e a cultura da eterna juventude dialoga no discurso de autoria feminina. A ideologia dominante nos discursos sobre o corpo é uma entidade com vida própria e governa o indivíduo. O ser não governa o corpo, o corpo é que governa o ser. O corpo é o eixo norteador da vida do indivíduo, vive-se pelo e para o corpo. Devemos estar sempre atentos à sua constituição e imagem. O corpo magro não importa a idade, crianças, jovens, mulheres maduras, idosos, todos devem manter o corpo segundo o modelo hegemônico.

Assim, o discurso sobre o corpo nos contos de Sonia Coutinho, a partir da voz de suas personagens, contém os elementos discursivos que pertencem ao discurso midiático e médico-científico, numa relação interdiscursiva, mas também desestabilizadora dos modelos dominantes. A ideologia que predomina nesses discursos sobre o corpo pode ser visualizada

nas falas das personagens, ficando clara a origem discursiva deste conhecimento. Portanto, os objetivos propostos para este estudo foram alcançados, assim como a nossa hipótese sobre os mecanismos de controle (educação, família e meio social) que agem no discurso feminino como disciplinador de práticas sociais.

Desta forma, esse trabalho contribuiu para uma análise dos discursos materializados nos contos de Sonia Coutinho, e para a percepção da complexidade dos conhecimentos presentes que conduz a um fazer significativo dos contos em análise. Conseqüentemente, este estudo provoca, naqueles que lidam com a literatura, o interesse por uma autora singular em sua forma de apresentar a problemática feminina na contemporaneidade. Fica a sugestão de trocar os contos por romances para capturar conclusivamente o discurso da voz narradora sobre o corpo na obra de Sonia Coutinho.

**REFERÊNCIAS**

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 6. ed. Tradução Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 153-172.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CHODOROW, Nancy. *Psicanálise da maternidade*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1990.

COELHO, Nelly Novaes. O desafio ao cânone; consciência histórica *versus* discurso-em-crise. In: CUNHA, Helena Parente. (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa dos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, p. 9-14.

COSTA, Jurandir F. *Ordem médica e norma familiar*. 3 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

COSTA, Sérgio. A narrativa de Sonia Coutinho. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palotti, 1997. p. 161-167.

COUTINHO, Sônia. *Do herói inútil*. Salvador-Bahia: Edições Macunaíma, 1966.

\_\_\_\_\_. *Nascimento de uma mulher*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_\_\_. *Uma certa felicidade*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. *Uma certa felicidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. *Os venenos de Lucrecia*. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. *Os venenos de Lucrecia*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *O jogo de Ifá*. São Paulo: Ática, 1980.

\_\_\_\_\_. *O último verão de Copacabana*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.

\_\_\_\_\_. *Atire em Sofia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_. *O caso Alice*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

\_\_\_\_\_. *Os seios de Pandora*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *Mil olhos de uma rosa*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ovelha negra e amiga loura*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

ECO, Umberto. *Sobre espelhos e outros ensaios*. 2. ed. Tradução Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *O novo Aurélio XXI: o dicionário da língua portuguesa* 3. ed. Totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 9. ed. Tradução Ligia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANCIS, André. *Opus 86. Jazz*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

FREIRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 34. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

FREUD, S. *Obras completas. Sobre o narcisismo: uma introdução*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

\_\_\_\_\_. O estranho. In: \_\_\_\_\_ *Edição standard das obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

GREEN, André. *Narcisismo da vida. Narcisismo da morte*. São Paulo: Escuta, 1988.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROSZ, Elisabeth. *Corpos reconfigurados. Cadernos PAGU* (14), p. 46-86, 2000.

HALL, Stuart. The work of representation apud SANTI, Heloise Chierentin; SANTI, Vilson Chierentin. Stuart Hall e o trabalho das representações. *Revista Anagrama*, n. 2, ed. 1, set/nov. 2008.

HARAWAY, Donna. Um manifesto para os *cyborgs*: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.) *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

HARDING, Sandra. *Ciência y feminismo*. Traducción Pablo Manzano. Madrid: Ediciones Morata, 1996.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem, CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1980.

HOBBSAWN, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUSSERL, Edmund. *A idéia de fenomenologia*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1986. 136 p.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.

LACAN, J. *Escritos*. O estádio do espelho como formador da fundação do eu. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Tradução Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LASCH, Cristopher. *A cultura do narcisismo*. Tradução Ernani Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LEIRO, Lúcia Tavares. *Os contos de Sonia Coutinho e Helena Parente Cunha: uma leitura sob a ótica feminista*. 2002. 115 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

LIPOVESTKY, Gilles. *A terceira mulher: permanência e revolução do feminino*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOBO, Luiza. Dez anos de literatura feminina brasileira. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, nº 3, p. 107-125, dez. 1986.

LUCERO, Nelson A. A. O corpo redescoberto. In: ROMERO, Elaine (Org.). *Corpo, mulher e sociedade*. Campinas: Papirus, 1995. p.43-54.

MERCHANT, Carolyn. Ecofeminismo. In: CORRAL, Thaís; OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. (Org.). *Terra femina*. Rio de Janeiro: Idac/Redeh, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MONTANARI, Valdir. *História da música: da idade da Pedra à idade do Rock*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

MOTTA, Alda Britto da. As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento. *Cadernos PAGU*, São Paulo, n. 13, p. 191-221, 1999.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. *Revista Estudos Feministas*, vol. 08, n. 02, p. 09-41, 2000.

NIETZSCHE, F. *Nietzsche, vida e obra*. São Paulo: Ed. Abril, col. Os Pensadores, 1974.

NOVAIS, F. (Coord.). *História da vida privada no Brasil: República: da Belle Époque à era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 724 p. (História da vida privada no Brasil; v.3).

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PATRICIO, Rosana Ribeiro. Sonia Coutinho e os labirintos da mulher. *Revista Iararana*. Feira de Santana, n° 2, p. 78-81, ago. 1999.

\_\_\_\_\_. *Imagens de mulher na ficção de Sônia Coutinho*. 1998. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. *As filhas de Pandora: imagens de mulher na ficção de Sonia Coutinho*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

PAULA, Laura da Silveira. A mulher 2001: A ultrapassagem da margem leitura de O último verão de Copacabana de Sonia Coutinho. In: CUNHA, Helena Parente (Org.). *Desafiando o cânone: aspectos da literatura de autoria feminina na prosa e poesia (anos 70 e 80)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p. 89-98.

PISCITELLI, Adriana. "Re-criando a (categoria) mulher?" In: ALGRANTI, Leila Mezan (Org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Textos Didáticos. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 48, novembro de 2002. p. 07-41.

PITOMBO, Renata. Vestuário encena: a dimensão espetacular da indumentária. In: CABEDA, Sônia T. Lisboa, CARNEIRO, Nadia Virginia, LARANJEIRA, Denise Helena (Org.). *O corpo ainda é pouco*. II seminário sobre a contemporaneidade. Feira de Santana: NUC/UEFS, p.83-92, 2000.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas, tempo, caos e as leis da natureza*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 1996.

PRIORE, Mary Del. *Corpo a corpo com a mulher: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil*. São Paulo: Senac, 2000.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

\_\_\_\_\_. *Tinharé: história e cultura no litoral sul da Bahia*. Salvador: BYI Projetos Culturais, 2003. 256 p.

RIVERA, Maria Milagros. Una aproximación a la metodología de la historia de las mujeres. In: OZIEBLO, Barbara (Org.). *Conceptos y metodología en los estudios sobre la mujer*. Málaga, Universidad de Málaga, 1993. p.19-42.

RODIS-LEWIS, Genevière. *Descartes: uma biografia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. 291 p.

RUBIN, Gayle. "The traffic in woman: notes on the political economy of sex". In: R. Reiter (ed). *Toward an Anthropology of Woman*. New York: Monthly Review Press, 1975. p. 157-210. (Traduzido para o português e publicado por SOS Corpo e Cidadania).

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. (Org.). *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. 190 p.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SARDENBERG, Cecília M. B. A mulher frente à cultura da eterna juventude: reflexões teóricas

e pessoais de uma feminista cinquentona. In: FERREIRA, Silvia e ROSENDO, Enilda (Org.). *Imagens da mulher na cultura contemporânea*. Salvador: NEIM/FFCH/UFBA, 2002, p. 51-68.

SCOTT, Joan W. *A cidadã paradoxal*. As feministas francesas e os direitos do homem. (Cap. I – Relendo a história do feminismo). Florianópolis: Mulheres, 2002 p.23-48.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses*. O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SHURMANN, Ernst F. *A música como linguagem: uma abordagem histórica*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

SOUZA, J. P. M.; JESUS, A. N. A transformação da visão do corpo na sociedade ocidental. *Motriz*, Rio Claro, v.6, n. 2, p. 89-96, 2000.

VAISTMAN, Jeni. *Flexíveis e plurais: identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VIANNA, Lúcia Helena. Feminino e crítica da cultura. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palotti, 1997. p. 115-126.

VIGARELLO, Georges. Panóplias corretoras: balizas para uma história. In: SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Políticas do corpo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 21-38.

VINCENT, Gérard. O corpo e o enigma sexual. In: VEYNE, Paul (Org.). et al. *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, v.5, p. 306-390.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. Prosa/rosa: presença feminina na literatura brasileira pós-64. *Revista Gênero*. Niterói, v. 1, n. 1, p. 21-27, 2. sem. 2000.

XAVIER, Elódia. Torna-se mulher: um árduo aprendizado. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Editora Palotti, 1997. p. 169-173.

\_\_\_\_\_. Do “destino de mulher” à aprendizagem da independência. A trajetória das personagens de Sonia Coutinho. In: III Congresso ABRALIC: Limites, 1994, Niterói, *Anais...* São Paulo: EDUSP, 1995. 2v. v.1, p. 445-449.

\_\_\_\_\_. *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.