



AMOR IDEAL: ENTRE CRIADORES E CRIATURAS

IDEAL LOVE: BETWEEN BREEDERS AND CREATURES

Glauce Souza Santos¹

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo: Neste artigo, serão analisadas as estratégias de representação das personagens principais dos contos *Verdadeira estória de um amor ardente* (1986) e *A moça tecelã* (2001) da escritora Marina Colasanti. A partir da discussão da perspectiva platônica de mundo sobre cópia e simulacro, mostraremos as subversões presentes em cada uma das narrativas apresentadas e analisaremos as visões masculinas e femininas sobre o amor representadas nelas. Além disso, pontuaremos as diferenças e as semelhanças na estrutura de cada conto e analisaremos como a temática abordada faz parte daquilo que convencionalmente chamamos de realidade. Para refletir sobre as representações presentes nos contos, serão acionados os pensamentos de Gilles Deleuze em *Platão e o simulacro* (2000) e *A literatura e a vida* (1993), de Antoine Compagnon em *O mundo* (2012) e de Roland Barthes em *Aula* (1977). Na discussão sobre a visão masculina e feminina do amor, a própria autora dos contos, em alguns ensaios da obra *E por falar em amor* (1984), nos apontará caminhos interessantes para possíveis reflexões.

Palavras chave: Cópia. Simulacro. Amor. Feminino. Masculino.

Abstract: *In this article, the strategies of representation will be analyzed through the main characters from Marina Colasanti 'short stories Verdadeira estória de uma amor ardente (1986) and A moça tecelã (2001). From the discussion of the Platonic perspective of the world on copy and simulacrum, we will show the subversions presented in each of the narratives and analyze the male and female outlooks on love, represented on the short stories. We will also point out the differences and similarities on each short story structure and analyze how the theme approached is a part of what we commonly name as reality. In*

¹ . glaucosouzasantos@yahoo.com.br.

order to discuss the theme of representations, the ideas brought by Gilles Deleuze on *Platão e o simulacro* (2000) and *Literatura e a Vida* (1993), Antoine Compagnon on *O mundo* (2012) and Roland Barthes on *Aula* (1977) will be used. To reflect upon the male and female outlooks on love, we will use some of the ideas by Marina Colasanti on the book *E por falar de amor* (1984).

Key words: Copy. Simulacrum. Love. Female. Male

VERDADEIRA ESTÓRIA DE UM AMOR ARDENTE E A MOÇA TECELÃ: A MULHER EM DOIS ATOS

A partir de um estudo comparativo dos contos *Verdadeira estória de um amor ardente* (1986) e *A moça tecelã* (2000), da escritora Marina Colasanti, é possível perceber algumas semelhanças e dessemelhanças pontuais capazes de permitir reflexões rentáveis a respeito das visões masculina e feminina sobre as relações amorosas, as quais compõem o cotidiano de mundos em que o masculino ainda ocupa um lugar hegemônico.

Verdadeira estória de um amor ardente (1986) é uma narrativa construída em torno da história de um homem que nunca tivera namorada, esposa ou amante e que sente, com o passar dos anos, a solidão se instalar cada vez mais em sua vida. Com o instalar da tristeza em seu cotidiano, o homem decide providenciar uma companheira. Assim, para satisfazer seus desejos, aprende a técnica da modelagem e cria uma mulher de cera, um ser inanimado, silencioso e com olhos voltados apenas para ele. Nesse conto, é possível perceber que a mulher é criada exclusivamente para atender aos desejos do homem, no formato de uma “dama de nobre silêncio”, sem desejos e sem voz e que a solidão vivenciada pelo homem sinaliza e descentraliza a sua autossuficiência.

Como se não bastasse o silêncio instalado em sua criação, o homem nessa relação é aquele que forma e deforma o corpo da amada que é maleável, conduzindo-o conforme o fluxo do seu prazer e imprimindo nele a sua marca. Essa mesma maleabilidade se faz presente na vida de muitas mulheres quando numa relação amorosa se tornam vítimas de homens que exercem sua força simbólica, ditando a elas as regras para ser e estar no mundo, violentando-as e tornando-as descaracterizadas. Segundo Bourdieu (2010) é essa força simbólica que se exerce sobre os corpos como que por magia, e essa magia é o apoio e mola propulsora das violências física, psicológica, sexual, patrimonial e moral.

Embora esse conto represente como o masculino ordena as relações em busca do privilégio, – quando a visão essencializante do pensamento calcado na metafísica ocidental direciona a forma de ser e estar no mundo – também

sugere uma subversão importante no que se refere à construção de uma imagem masculina, pois, nele, o sentimento não é negado ao homem. O direito à expressão de sentimentos e afetividades sempre foi negado ao masculino por meio dos discursos hegemônicos, os quais exigem que o homem exerça determinado modelo de masculinidade. Nesse conto, por exemplo, a voz narrativa dá direito ao homem de experimentar a solidão se instalar na sua vida. Além disso, enfatiza os efeitos dessa solidão: “[...] sentia-se como se mais só ficasse, adensando-se ao seu redor aquele mesmo silêncio que antes lhe parecera apenas repousante”. (COLASANTI, 1986, p. 35)

Nessa narrativa, a participação da mulher na relação conjugal é nula, afinal, o ser que a criara não lhe deu voz, nem o direito de expressar seus desejos. A relação entre criador e criatura, nesse caso, é composta, exclusivamente, do início ao fim da narrativa, pelas ações do criador. No final do conto, a partir de uma leitura atenta dos significantes, inferimos que com o passar do tempo, o tédio começa a fazer parte da vida do casal: “Começava ele a cansar-se de tanta docilidade. Começava ela a empoeirar-se, turvando em manchas acinzentadas os tons antes translúcidos”. (COLASANTI, 1986, p. 36) Em sua obra *E por falar em amor* (1984) Marina Colasanti discorre sobre o tédio que é inevitável nas relações e aponta para as consequências quando se projeta um casamento ideal sem levar em consideração as imperfeições que compõem a relação. Segundo ela,

Antecedendo o casamento real, existe um *casamento ideal* que vai sendo progressivamente construído durante a infância e a adolescência. Esse é perfeito. E, sob a forma de exigências e expectativas, lançará o peso de sua perfeição sobre o casamento real. (COLASANTI 1986, p. 230)

O desfecho do conto *Verdadeira estória de um amor ardente* se dá a partir de uma necessidade que se instaura diante do homem. A falta de luz, no momento em que ele se deleitava com determinada leitura, o conduz na busca de uma solução. Assim, diante desse problema para resolver, o homem aciona um gesto violento e machista, e inflama a trança da mulher, tornando o aposento iluminado à luz da sua criatura inanimada, e possibilitando o retorno à sua atividade prazerosa. Nesse contexto, a violência exercida pelo homem tem como objetivo sustentar diretamente a centralidade masculina, mesmo quando esta não está sob ameaça.

Colassanti, em *Verdadeira estória de um amor ardente*, retoma o mito grego Pigmalião e Galateia e tece a sua narrativa, construindo outras representações.

Pigmalião era rei e também um habilidoso escultor que decidira esculpir para si uma estátua de uma donzela belíssima, dotada de diversos atributos. Enquanto na narrativa grega, o homem se entristece pelo fato de sua amada não ter vida, a narrativa colasantiana não aponta, por parte do homem, nenhum desejo de vitalizar a sua criação. Assim, Colasanti põe as mãos, interfere e penetra o texto mitológico, arriscando acrescentar algum novo fio, gesto que, segundo Derrida (2005), faz parte de uma decisão de leitura e de compreensão das leis de composição e das regras do jogo de um texto que já não se abrigam no inacessível de um segredo. Esse seu gesto também desloca os discursos e possibilita inversões, como a da romantização das relações, presente no conto de Pigmalião e que já não se repete com tanta força no conto colasantiano. Nesse sentido, vale acionar a noção de *acontecimento*, discutida por Jacques Derrida em *A Estrutura, o signo e o jogo* (1995) e por Michel Foucault em *Arqueologia do Saber* (1997), a respeito das rupturas e das discontinuidades presentes na história. Derrida nos ajuda a entender o *acontecimento* como ruptura e redobramento de determinada estrutura. A história da literatura é uma dessas estruturas, que para Foucault também “[...] parece multiplicar as rupturas e buscar todas as perturbações da continuidade [...]” (FOUCAULT, 1997, p. 6).

Além disso, a escrita de Colasanti constitui-se da mesma forma como Deleuze conceitua o ato de escrever: “[...] é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida. [...] A escrita é inseparável do devir [...]” (DELEUZE 2000, p. 1), pois, sua narrativa não é fenômeno de imitação, nem de assimilação, nem de conformidade ao modelo do mito grego, mas uma narrativa com elementos imprevisíveis e com uma linguagem inseparável dos devires da vida.

Diferente do mito grego Pigmalião e Galateia, observamos na narrativa colasantiana um desfecho trágico, no qual se destrói toda possibilidade da realização e completude no amor idealizado e mágico. Segundo Colasanti “Essa é a essência do sonho do amor mágico. Ele *vive exatamente de não ser realista*”. (COLASANTI 1986, p, 146) O desfecho do conto nada tem a ver com o do mito, aonde o amor idealizado se concretiza. Galateia ganha vida, enquanto a mulher de cera do conto colasantiano é queimada.

Por ser o simulacro uma imagem sem semelhança, como afirma Deleuze, podemos afirmar que o conto colasantiano ao apontar para uma frustração da idealização do amor platônico se aproxima do simulacro deleuziano, pois “O

simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude” (DELEUZE 2000, p. 5).

Enquanto o conjunto da motivação platônica distingue as cópias bem fundadas e os simulacros como cópia decaída três vezes, sempre submersos na dessemelhança, – tratando-se de garantir o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros – Marina Colasanti faz subir os simulacros e afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias, como, quando faz da moça tecelã um simulacro deleuziano, pois, a moça tecelã é uma personagem feminina que subverte a passividade que normalmente é atribuída ao feminino e aponta um caminho positivo a partir da subversão. Nas palavras de Deleuze:

O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução. Pelo menos das duas séries divergentes interiorizadas no simulacro, nenhuma pode ser designada como o original, nenhuma como cópia. (DELEUZE 2000, p. 10)

Já no conto *A moça tecelã* (2001), a narrativa é construída em torno da história de uma mulher tecelã que tecia toda a sua vida, mas, diante da solidão que ela mesma criara, deseja tecer um homem para ter ao lado: “Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado” (COLASANTI, 2001, p.12). Ao pensar como isso seria bom, não espera o dia seguinte para tecer, conforme o seu desejo, um companheiro com todos os atributos humanos. O gesto da tecelã em criar um ser humano para fazer parte da sua rotina, é um gesto corajoso, pois, assim, assume os riscos de estabelecer uma relação cheia de vida, espontaneidade, sonhos e desejos.

Tamanha era a vitalidade presente nesse ser criado pela moça tecelã, que a chegada dele na sua vida aconteceu de forma bastante espontânea, visto que nem sequer pediu licença e sem precisar que ela abrisse a porta da sua própria casa, foi entrando desenvoltamente. Diferente do primeiro conto, nesse, encontramos criatura e criador cheios de vida e desejos.

Quando descobre o poder do tear, o marido da moça tecelã começa a fazer exigências, que se efetivavam de forma opressora na relação, pois centravam-se apenas na realização das suas vontades. Foi assim que a moça passou a tecer apenas os desejos do marido. Dessa forma, a tecelã passou a ser oprimida na relação, e mesmo não imaginando ou desejando um casamento ideal, o fato de ter perdido a liberdade de composição da própria vida a

incomodava. Assim como na primeira narrativa, na segunda, a violência também é o meio de concretizar o desejo masculino.

Embora ela tenha perdido sua liberdade de composição, é ela própria quem traz o tempo em que sua tristeza lhe parece maior que tudo aquilo que havia criado. A partir daí, conjecturou como seria bom estar sozinha novamente e reagindo violentamente à violência que sofria, desfez o marido juntamente com as exigências dele. Esse mesmo gesto de tecer e destecer, presente no mito grego *Penélope*, é retomado por Colasanti. Por longo tempo Penélope esperava por Ulisses que fora à Guerra de Tróia. Mas, diante do pedido de seu pai em casar novamente, Penélope acordou que casaria somente após terminar de tecer uma colcha que tecia pela manhã, mas desmanchava à noite. Tecer e destecer são, nas duas narrativas, os elementos balizadores, determinantes para autorizar as experiências de vida das personagens. A linha é, nesse caso, uma metáfora bastante adequada quando pensamos uma vida que necessita ser costurada e descosturada conforme um desejo legítimo de composição.

Em *A moça Tecelã*, o tecer e destecer a própria vida representam gestos de invenção/início e reinvenção/recomeço constantes que a experiência humana exige de nós. Enquanto para a moça tecelã, o ato de criar é constante, no conto *Verdadeira estória de um amor ardente*, o personagem masculino, apenas em um momento pontual, exerce esse ato. Criar um personagem feminino que possui o poder de invenção/reinvenção, aponta para uma necessidade fulcral para as mulheres: assumir o comando, assumir a direção, e escolher a linha necessária para costurar as suas vidas. Além disso, para quando necessário, descosturar suas histórias como estratégia de sobrevivência.

Assim, a partir dos protagonismos de cada conto, visualizamos dois universos representacionais de relacionamentos amorosos bastante distintos, no que se refere ao mundo das ideias, mundo das essências, noções de cópia e simulacro e à criação do objeto de desejo.

1 A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO

Podemos pontuar características bastante distintas na representação do feminino em cada conto. No primeiro, a mulher não expressa de forma alguma os seus desejos. Nenhum tipo de sonho ou vontade é registrado na narrativa. Ela fora criada para preencher, completamente, os desejos do homem e isso é

perceptível do início ao fim da narrativa colasantiana. As ações e voz da mulher são nulas, ocupando assim, sempre uma posição de passividade.

No segundo conto, a mulher expressa seus desejos, e seus sonhos são relatados. Suas ações não são nulas, pois do início ao final da história é ela quem tece a própria vida, embora em determinado período tecesse sob ordens do homem que criara. No desfecho da narrativa o (a) leitor (a) fica com a sensação de que a protagonista enxergou que ainda havia tempo para mudar a sua própria história, como assim o fez.

O espaço e o tempo são marcantes no texto, pois possuem uma dinâmica notável. À medida que cada desejo aparece em seu íntimo, torna-se realidade em sua vida, conforme o seu tear. Se ela quer comer ela tece, se quer sol, ela tece, até que esta dinâmica é marcada por uma ruptura, quando a obrigação de criar apenas os desejos do homem se instala. Além disso, a atitude do homem em colocar a moça no mais alto quarto da mais alta torre – ambiente típico dos ambientes medievais – revela o desejo do marido tecido, em não querer que ninguém descubra o poder que a moça tem. Ainda, é uma atitude opressora bastante recorrente do ser masculino, acreditar que pode determinar qual espaço a mulher deve ocupar.

Em *Verdadeira estória de um amor ardente*, a essência do mundo ideal imaginado pelo criador passa a ser ameaçado a partir do momento em que o tédio se instaurou no cotidiano do casal, somado a um tempo significativo de convívio“ [...] Já há algum tempo viviam juntos, quando uma noite a luz faltou. [...] Começava ela a empoeirar-se, turvando em manchas acinzentadas os tons antes translúcidos. Um certo tédio havia-se infiltrado na vida do casal” (COLASANTI, 1986, p. 35-36).

Do início ao fim da narrativa, a mulher atende ao objetivo para o qual fora criada: atender às necessidades do seu criador. Embora o amor tenha feito parte dessa relação por algum tempo, e o calor vindo dos braços do homem tenham aquecido a relação – tornando o corpo da mulher ainda mais macio, não percebemos nenhum tipo de protagonismo do corpo feminino. Ele está apenas sujeito à forma que o prazer masculino lhes confere, como normalmente ocorre nas relações falocêntricas:

Era uma dama de nobre silêncio. E só tinha olhos para ele. Perdidamente a amou. O calor dos seus abraços tornando aquele corpo ainda mais macio, conferia-lhe uma maleabilidade em que todo toque se imprimia, formando e deformando a amada no fluxo do seu prazer. (COLASANTI, 1986, p. 35-36).

No segundo conto, a necessidade do criador de fazer para si um ser que atenda às suas necessidades se repete. No entanto, vale observar a forma como esse ser é criado, pois sinaliza uma subversão, diferente do que ocorre com o criador homem. Enquanto a mulher cria um ser com vida própria, o homem cria um ser sem vida, que não representa nenhuma ameaça à realização do seu prazer.

2 A LITERATURA E A VIDA: INTERMINÁVEL DISCURSO

É tempo de pensar o texto como espaço incessante de significação onde se instaura um jogo de escritura, de leitura e de troca. E é esse jogo (o discurso) que concede o sistema de todos os poderes. O leitor entende o jogo da escritura e consegue distinguir o que é realidade e o que é pura ficção. Por isso, vale ressaltar a ressalva de Compagnon (2002), quando afirma que depois do autor e sua intenção, devemos nos deter nas relações entre literatura e mundo, afinal, “a literatura fala do mundo, a literatura fala da literatura”. Os desfechos presentes nos contos colasantianos apontam para a importância do delírio presente na literatura, que é agenciamento coletivo de enunciação, como anuncia Deleuze em *A literatura e a vida* (1993).

Assim, Colassanti em *Verdadeira estória de um amor ardente*, retoma o mito Pigmaléon e Galateia e tece a sua narrativa, construindo outras representações. Seu gesto de interferência e de penetração do texto se aproxima da noção de deslocamento proposta por Derrida (2005).

Diferente do mito grego, observamos na narrativa colasantiana um desfecho trágico, no qual se destrói toda possibilidade da realização e completude no amor idealizado e mágico. Segundo Colasanti “Essa é a essência do sonho do amor mágico. Ele *vive exatamente de não ser realista*”. (COLASANTI 1986, p, 146). O desfecho do conto nada tem a ver com o do mito, onde o amor idealizado torna-se uma realidade. Por ser o simulacro uma imagem sem semelhança, como afirma Deleuze, podemos afirmar que este conto colasantiano ao apontar para uma frustração da idealização do amor platônico se aproxima do simulacro deleuziano, pois “O simulacro é construído sobre uma disparidade, sobre uma diferença, ele interioriza uma dissimilitude” (DELEUZE 2000, p. 5).

Marina Colasanti reverte o platonismo, pois faz subir os simulacros e afirmar seus direitos entre os ícones ou as cópias, como quando constrói, por

exemplo, no segundo conto, uma personagem feminina que subverte a passividade que normalmente é atribuída ao feminino e aponta um caminho positivo a partir da subversão. Nas palavras de Deleuze (2000), o simulacro não é uma cópia degradada, mas encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução.

A partir dessas narrativas, por meio das associações e interpretações, podemos fazer algumas reflexões a respeito da literatura e da realidade das relações conjugais ocorridas no cotidiano de uma sociedade ocidental.

A aposta que Colasanti parece empreender em suas narrativas é de um discurso sem imposição, mas que instiga à reflexão, por meio da abolição do mundo das essências e das aparências.

Podemos perceber, por exemplo, no conto *A moça tecelã* uma resignificação da solidão “E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo”. (COLASANTI, 2001, p. 13). A moça, ao optar pela solidão não apenas a enxergou pelo lado negativo, do sofrimento, da desilusão e do abandono, mas a encarou como uma alternativa de sobrevivência. Ela prefere ficar sozinha que na companhia de um homem que a oprima. A moça tecelã, assim como muitas mulheres, reconceitualiza e resignifica a solidão ou ausência de parceiros fixos, na realização profissional, na maturidade, na independência, no poder e na liberdade.

Nesse sentido, Marina Colasanti apresenta o tema da solidão como um signo de libertação, subvertendo a lógica presente em muitas narrativas ao longo da história, nas quais, a solidão é apenas relacionada ao negativo: uma tristeza profunda, um castigo ou uma condenação. Mais uma vez percebemos nesse gesto de ruptura da solidão, um gesto bastante próximo do que representa o simulacro deleuziano, uma vez que ele é pura potência e subversão.

3 E POR FALAR EM AMOR: ASSUNTO DE HOMEM E DE MULHER

Marina Colasanti, nos dois contos, se dispõe a discutir o amor, esse tema que parece transcendental e grande, como a própria escritora pontua. Retomando o texto *E por falar em amor* (1986), vale ressaltar que Colasanti arrisca alguns conceitos, reflexões e críticas a respeito desse sentimento que é visto de formas diferentes por homens e mulheres. Nesse sentido, alguns questionamentos são bastante válidos: qual o lugar que o amor ocupa na

constituição da feminilidade e da masculinidade? Como esse lugar é deslocado nos contos? E em quais cenas é possível perceber isso? Questões e análises como essas nos ajudam a pensar de forma crítica as consequências do estabelecimento dos papéis de gênero para a vida de homens e mulheres.

Tanto o homem quanto a mulher idealizam um amor mágico. No Banquete, de Platão, Sócrates discursa sobre o amor por meio das palavras de uma mulher, fazendo crer que o conhecimento e os mistérios do amor pertencem ao feminino. Em compensação, para Colasanti, o amor é um assunto de ambos os sexos, porém, segundo ela: “[...] os homens se refugiam menos do que as mulheres na fantasia do amor mágico”. (COLASANTI 1986, p. 143).

Para Maria Rita Kehl (1988), na mulher, o amor tem um papel fundante, diferente do papel masculino diante do amor. Para o homem, apaixonar-se é visto como perda de poder. Por isso, é recorrente na vida da mulher o desejo de ter um companheiro para amá-la e construir com ela uma história que a opressão e a exploração a impedem de vivenciar.

Colasanti (1984) admite que “Entre todas as qualidades de que lançamos mão para fabricar nosso amado imaginário, a mais importante é o seu amor por nós. Homem nenhum jamais me amou como me amaram os homens que inventei”. (COLASANTI 1984, p. 147). Assim, no imaginário de muitas mulheres é bastante recorrente a imagem de um homem seguro, protetor, rico, inteligente, delicado e apaixonadíssimo, há no imaginário masculino mulheres belas, voluptuosas, doces e compreensivas. Nesse sentido, a conclusão de toda essa construção é a existência de homens e mulheres que criam fantasmas, como pontua Colasanti (1984).

Retomando o conto *A moça Tecelã*, percebemos que o que há de animador é que o amor mágico não é uma justificativa para insistir numa relação violenta. Para Colasanti se numa relação “[...] o pensamento é capaz de introduzir a ideia de fim é porque admite a possibilidade de desencontro, de imperfeição. E esse amor então já não é mágico” (COLASANTI 1984, p. 148).

Ao admitir que o amor não é igual para homens e mulheres, Colasanti afirma categoricamente que para acertar em um amor somos obrigados a “quebrar” a cara em vários deles, e isso acontece porque a nossa sociedade é basicamente incoerente. Assim, afirma: “Embora querendo que vivamos juntos o amor, e da forma mais simétrica possível, *ela o ensina de forma diferente para homens e mulheres*”. (COLASANTI 1984, p. 23). O amor é ensinado de forma diferente para a mulher e para o homem. À mulher o amor é ensinado como o coroamento da vida. Há uma preparação constante para o momento em que um

amor entrará em sua vida. (o amor é algo positivo para a mulher). Para o homem o amor é ensinado como a capitulação. A entrega de quem, embora tenha resistido, acabou perdendo as forças e caindo na armadilha. (o amor é algo negativo para o homem).

Enquanto na narrativa da moça tecelã, a mulher inclui o homem em seus sonhos e desejos, Em *Verdadeira estória de um amor ardente* não percebamos na representação do homem, um desejo de amor e a busca de realização de sonhos, mas uma expectativa central que atenda de forma prática a uma demanda: ter alguém para resolver o problema da sua solidão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essas narrativas possibilitam questionar se o amor é um sentimento universal e natural, presente em todas as épocas e culturas; se não é controlável pela razão ou pela vontade e se é a condição necessária para que sejamos completamente felizes. Permitem também a percepção de que o sofrimento pode também ser apenas resultado das dificuldades encontradas no caminho, parte do processo de encontro amoroso. No entanto, Marina Colasanti deixa transparecer, em seus contos, que o amor aprisionado ou escravizado morre sufocado num formato que não deseja ter. Ao retomar os mitos greco-latinos e os inserir no cotidiano dos relacionamentos amorosos modernos, traz certa criticidade à cultura eurocentrada.

Considerando o pensamento de Roland Barthes (1977) a respeito de uma das forças da literatura se concentrar na possibilidade de construção da ilusão de um discurso verdadeiro sobre o mundo, podemos considerar dignas de atenção as narrativas colasantianas em questão, pois ao invés de contribuir com a arbitrariedade apresentando um discurso que se quer verdadeiro sobre modos de ser e estar no mundo, possibilita uma reflexão potente da construção feminina e masculina sobre o amor, aponta os sintomas dessas construções sociais e subverte alguns modelos que ainda pairam no imaginário coletivo.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. São Paulo; Editora Cultrix, 1977.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. 7 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

COLASANTI, Marina. *E por falar em amor*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

_____. Verdadeira estória de um amor ardente. In: *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. A moça tecelã. In: *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 10. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 9-14.

COMPAGNON, A. O mundo. In: *O demônio da teoria: literatura e senso comum* [Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão]. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*. Critique et Clinique, Minuit, Paris, 1993, pp. 11-17

_____. *Platão e o simulacro*. Lógica do sentido. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. pp. 259-271 (Estudos)

DERRIDA, Jacques. Kolaphos/Kolapto. In: *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

KELL, Maria Rita. Masculino / feminino: o olhar da sedução. In: *O olhar*, 1988, (Org): Aduino Novaes

PLATÃO. *Diálogos*. *Mênon, Banquete, Fedro*. Rio de Janeiro / Porto Alegre / São Paulo: Globo, 1962.