
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

DIANA CAÇADORA, A RESISTÊNCIA FEMININA NA HEROÍNA PROBLEMÁTICA DE MÁRCIA DENSER

EneDir Silva Santos¹ (UFMS)
e Kelcilene Grácia-Rodrigues² (UFMS)

RESUMO: O intuito deste artigo é estudar a personagem protagonista Diana Marini como heroína problemática das narrativas que integram *Diana caçadora* (2003). A heroína problemática difere-se dos heróis clássicos apontados por Lukács (2000) e Goldmann (1967), por possuir e defender valores autênticos num mundo degradado. A protagonista criada por Márcia Denser manifesta nas vivências sexuais a resistência feminina ante a sociedade que assimilou e, como manifestação de violência simbólica, naturalizou valores patriarcalistas. Nos resultados das pesquisas de Regina Dalcastagnè (2012), depreende-se que o espaço para a literatura produzida por mulheres é diminuto num mercado editorial dominado por autores do sexo masculino, fator que, de acordo com Ruth Silviano Brandão (1989), faz com que a mulher se veja pelos olhos dos homens. Desse modo, a transgressividade da heroína problemática de Denser soma-se a outras personagens da narrativa de autoria feminina brasileira das décadas de 1970 e 1980 e evidenciam, de acordo com Nelly Novaes Coelho (1993), uma mudança no perfil das mulheres, logo, tais personagens influenciam diretamente na questão representacional feminina.

PALAVRAS-CHAVE: narrativa feminina; ficção brasileira contemporânea; heroína problemática; resistência.

INTRODUÇÃO

Diana Marini, protagonista do livro *Diana caçadora*, de Márcia Denser, configura-se como a heroína problemática que representa, transgressivamente, a resistência feminina aos padrões sociais estabelecidos pelo patriarcalismo. No contexto ficcional, as experiências sexuais da protagonista se evidenciam como elemento transgressor

1 enedirss@hotmail.com – <http://lattes.cnpq.br/7962619699683267>

2 kelcilenegracia@uol.com.br – <http://lattes.cnpq.br/9636046088021706>

que a empoderam diante da sociedade, pois fazem emergir da ruptura uma voz silenciada pela violência simbólica advinda de fatores como a educação religiosa, valores morais entre outros.

Iniciamos este artigo tratando das questões de representação da mulher na escrita feminina evidenciando que a própria escrita de autoria feminina é exemplo de resistência, conforme as ideias de Alfredo Bosi (1996), ante a exclusão do mercado editorial, fator apontado pelas pesquisas de Regina Dalcastagnè (2012).

Logo após, focalizamos as heroínas problemáticas como resposta da narrativa de autoria feminina ao contexto de repressão estabelecido pela sociedade patriarcal. Como aparato teórico, pautamo-nos em Lucién Goldmann (1967), George Lukács (2000), Anatol Rosenfeld (1976) e nos estudos de Ruth S. Brandão (1989) e Nelly Novaes Coelho (2002).

Por fim, analisamos a composição da protagonista Diana Marini e sua constituição como heroína problemática nos contos que compõem *Diana caçadora*. Dessa forma, questões como a vivência da sexualidade se entrelaçam à postura transgressora da personagem para evidenciar sua força própria, contrária às determinações sociais.

QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO E RESISTÊNCIA NA LITERATURA DE CUNHO FEMININO

Não se pode pensar na representação feminina na literatura brasileira sem lembrarmos de muitas autoras que, por muito tempo, foram negligenciadas ante uma sociedade regida pelo patriarcalismo que valida a escrita masculina. O *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*, de Nelly Novaes Coelho (2002), permite-nos perceber que conhecemos pouquíssimos nomes de escritoras brasileiras, dentre os mais de 1000, que compõem a pesquisa da estudiosa. Isso, porque, como leitores, temos maior acesso àqueles autores mais mercadológicos, logo, mais publicados por grandes editoras, por isso mais acessíveis.

Tal qual percebemos na sociedade, também ocorre no território literário a sobreposição da voz masculina sobre a voz feminina. Essa sobreposição, encarada com naturalidade devido à violência simbólica, sempre deslegitimou a voz da mulher. Logo, para que as obras de autoria feminina sejam mais acessíveis, é preciso encarar a antiga luta pela representação travada com vários setores da sociedade, como nos apontou metaforicamente Virgínia Woolf em *Um teto todo seu*, “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção” (Woolf 2004: 8).

O olhar de Woolf para a realidade do início do século XX, infelizmente, ainda é testemunhado com bastante frequência na atualidade, como demonstram as pesquisas de Regina Dalcastagnè (2012) sobre as publicações de grandes editoras no período de 1990 a 2004: dentre as 258 obras que chegaram ao mercado, apenas 45 foram escritas por mulheres.

Diante do panorama editorial apontado por Dalcastagnè (2012), propomos um duplo problema na questão representacional feminina: o primeiro é que com a prevalência editorial dos escritos masculinos, é a partir deles que a mulher se vê representada, logo, é a voz do homem que define a mulher e não a própria mulher; o segundo diz respeito ao pequeno número e hegemônico perfil de escritoras, ou seja, os nomes femininos que mais aparecem nas estantes são o de mulheres brancas, de classes sociais e intelectuais privilegiadas, por isso, mais consolidados pelo mercado literário.

Nesse sentido, de formas diferentes a representação feminina é afetada e prejudicada. No primeiro problema disposto, isso ocorre porque ao disseminar a visão masculina nos textos literários, perpetua-se a violência simbólica, instaurada e naturalizada pela sociedade patriarcal, “violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento, ou, em última instância do sentimento” (Bourdieu 2002: 3-4).

No segundo, mínima que seja, a presença feminina no território literário é de extrema importância para que a sociedade questione e reflita acerca do papel da mulher, todavia, assim como mínima é a gama de escritoras, pequena também é a parcela de leitoras que se vê representada nas obras, pois as personagens estabelecem uma relação de verossimilhança com o meio de onde provém suas autoras, fator evidenciado pela pesquisa de Dalcastagnè (2012), em que se percebeu que a maioria das personagens protagonistas presentes nas narrativas masculinas era de homens brancos, instruídos, provenientes de estrato social privilegiado, correspondendo ao perfil de autores publicados por essas editoras.

Transportando os fatores apontados por Dalcastagnè na construção das personagens masculinas para as personagens protagonistas dos textos produzidos por mulheres, teremos praticamente os mesmos requisitos, como exemplificam as personagens protagonistas do romance *As meninas*, de Lygia Fagundes Telles (1973), “Ana Clara, Lorena e Lia”. Embora todas sejam política ou socialmente engajadas, as personagens são estudantes universitárias e, pensando no contexto social enfrentado pelas mulheres na década de 1970, inferimos que por chegarem à universidade, alojarem-se num pensionato, elas possuem uma situação financeira e social muito aquém da maioria das mulheres brasileiras, como observamos nesse trecho:

— Mas até janeiro ela já não está casada com o industrial? Guiando um Jaguar preto com almofadas vermelhas. Um diamante do tamanho de um pires no dedo.

— E um casaco de onça até a ponta do pé. Poodre de chique! Reviro os olhos e imito Aninha quando respira o ar de *femme fatale*. Mas Lião continua sombria.

— Vai mal a Ana Turva. De manhã já está dopada. E faz dívidas feito doida, tem cobrador aos montes no portão. As freirinhas estão em pânico. E esse namorado dela, o traficante. (Telles 1973: 22)

É positiva a diversidade das personagens femininas que transitam por vários espaços, inclusive o universitário, mas o que queremos demonstrar é que, se naquela época, a maioria das mulheres estava em casa ou exercendo tarefas subalternizadas, as leitoras se sentiriam minimamente representadas por personagens universitárias. Todavia, o texto de Telles é reconhecido como uma narrativa de resistência porque “a escrita de resistência, a narrativa atravessada pela tensão crítica, mostra, sem retórica nem alarde ideológico, que essa ‘vida como ela é’ é, quase sempre, o ramerrão de um mecanismo alienante, precisamente o contrário da vida plena e digna de ser vivida” (Bosi 1996: 23).

Embora a afirmação de Alfredo Bosi não se restrinja ao texto de Lygia Fagundes Telles, sequer à narrativa de autoria feminina, veremos que ela direciona nosso olhar para uma resistência que se estabelece além dos elementos constituintes da narrativa, ecoando no texto como um elemento de verdade contrário aos engodos sociais assimilados pela violência simbólica.

Os problemas antepostos estão intrinsecamente interligados, pois não se restringem à cena literária, são evidências das variadas facetas da exclusão social, como reverbera Judith Butler (2003), mesmo que todas aquelas que se dizem mulheres sejam marcadas pela definição sexual, o gênero não é universalizante, ou seja, existe uma multiplicidade de mulheres que precisam e devem ser consideradas em suas individualidades.

Assim, a representação literária da mulher pela voz da própria mulher tem que vencer inúmeras barreiras para se legitimar e ocupar um espaço reconhecido e valorizado. Nesse processo de legitimação e ocupação, a autoria feminina é um movimento contínuo de resistência, mesmo que inconsciente, afinal, como reverbera Bosi, tomando a resistência como um conceito ético e não estético, o crítico aponta que “o seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é *in/sistir*; o antônimo familiar é *de/sistir*” (Bosi 1996: 11, itálicos do original).

Diante das afirmações do autor, compreendemos que a escrita feminina é o emprego da força própria do ser mulher oposta à força da sociedade patriarcal. Oriunda desse posicionamento, a voz da mulher apresenta um ser político que precisa ser ouvido e considerado, como nos mostram as considerações de Rita Therezinha Schmidt de que:

a reflexão crítica e o posicionamento no conhecimento de sujeitos femininos se constroem necessariamente pelo registro da experiência histórica feminina, em suas várias redes, familiar, local, nacional ou transnacional, as quais vêm a constituir a verdade que embasa os sujeitos. Nessa linha de raciocínio, o vivido é produto da relação entre facticidade e contexto social e seus efeitos se articulam em posições de enunciação diferenciadas, que permitem aos sujeitos gerar sentidos como resposta política, não ontológica, à dominação. (Schmidt 1999: 31)

A ampliação do espaço para a voz feminina na literatura configura-se como um ganho para todas as mulheres, principalmente, porque a ocupação desses espaços se ressignifica numa posição de empoderamento que contribui para além da visibilidade propiciada pelo acesso às obras, ressoando como novas formas de se posicionar diante da sociedade, numa exigência crescente por igualdade e respeito.

Tal ressoar ocorre como uma resposta à reflexão colocada pela literatura, uma vez que “a ficção quebra os signos e artefatos do considerado essencial e os recompõe com a invenção, a fragmentação. Ao reavaliar os espaços ocupados pelo gênero na obra literária, reavaliam-se os papéis das personagens femininas/masculinas e cria-se o lugar para ruptura” (Nigro 2015: 16).

Nesse sentido, a literatura de cunho feminino promove certa ruptura ao tratar a mulher como um ser com voz e direito, cuja representação emerge dos papéis sociais pré-estabelecidos para ocupar espaços e se posicionar ante a sociedade.

HEROÍNAS PROBLEMÁTICAS: UMA RESPOSTA DA NARRATIVA AO CONTEXTO DE REPRESSÃO AO FEMININO

Quando Brás Cubas anuncia no início de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2008) que a morte o libertou para contar a história de sua vida, além da ironia de termos um defunto-autor ou um autor-defunto, temos uma referência crítica ao mundo real, repleto de preconceitos e regras sociais que buscam sedimentar os lugares de dominadores e dominados, minimizando os conflitos e ratificando a impressão de normalidade.

Assim, a contribuição da literatura é ímpar, pois ao ficcionalizar essa realidade, mantendo certo compromisso com a verossimilhança, permite ao leitor observar e interagir com outras possibilidades do real, como nos assevera Anatol Rosenfeld:

o leitor *contempla* e ao mesmo tempo *vive* as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar, visto o desenvolvimento individual se caracterizar pela crescente redução de possibilidades. De resto, quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores. (Rosenfeld 1976: 46, itálicos no original)

Paradoxalmente, esse distanciamento é também aproximação quando pensamos nas questões sobre representação e no quanto a literatura pode proporcionar um processo reflexivo acerca da realidade. Logo, diante da importância dessa atuação enquanto proponente de mudanças sociais, precisamos olhar criticamente para os dados apresentados nas pesquisas de Dalcastagnè (2012), pois se a maioria das publicações é de cunho masculino, as personagens femininas que aparecem em tais obras reverberam o olhar do homem sobre a mulher.

O olhar masculino seria incapaz de apresentar a mulher fora dos padrões comportamentais e emocionais estabelecidos pela sociedade patriarcal, pois esses padrões lhe foram inculcados pela criação, dessa forma, “a personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, neste espaço privilegiado que a ficção torna possível” (Brandão 1989: 17).

Assim, quanto mais tivermos obras produzidas por mulheres, maiores chances teremos de encontrar personagens forjadas pelo olhar da mulher, cujo trânsito pelos espaços imprimem reflexos da vivência feminina. Como exemplo, tomemos a protagonista do conto “A moça tecelã”, de Marina Colasanti (1999). O enredo traz a história da protagonista que tem nas mãos um bordado que transcende o tear, tudo que ela cria com as linhas, passa a ter vida. Ocorre que se sentindo sozinha, cria um marido, todavia, com personalidade própria, o marido começa a fazer-lhe exigências, a ponto dela se dedicar apenas ao bordado. No desfecho, a moça aproxima-se do marido e o desmancha, desfazendo a teia de dominação.

Observemos que a personagem de Marina Colasanti é um contraponto à imagem de submissão da mulher, nesse caso, encontramos na narrativa uma resistência ativa em que a atuação da protagonista resolve a questão: desfaz o contrato social com o esposo e liberta-se:

Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.

A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura, acordou, e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito apumado, o emplumado chapéu. (Colasanti 1999: 12)

Em *O estandarte da agonia*, Heloneida Studart (1981), também constrói uma protagonista feminina que após lidar com a opressão dos papéis sociais de filha, sobrinha, esposa, oferece uma resistência ativa diante do sumiço do filho efetivado pelo governo militar. Açucena, a mãe, sai do lugar de alheamento social da dona-de-casa para conhecer e lutar contra o regime militar. Em busca de seu filho, vai até cadeias, envolve-se em sequestros, fugas e libertações:

— Você é tão bonita! – disse. – Você é tão boa! Não entre nessa loucura. Guarde a sua paz.

Só consegui rir, retirando as mãos. A indignação me sufocava. A paz. Não havia um centímetro da minha pele que não doesse. Durante a madrugada, sentira contrações no útero, como se fosse parir. Queria morder a jugular dos que tinham levado meu filho. E ele vinha me falar de paz, vinha me propor omissão. (Studart 1981: 174)

O que Açucena e a Moça tecelã têm em comum é a essência transgressora que se apresenta na trajetória de cada uma delas. Ambas contrariam o modelo de mulher instituído pela sociedade e que ecoa desde sempre em várias obras literárias, ratificando-o e reforçando-o. A esse respeito, as personagens encontradas nas obras de Marina Colasanti e Heloneida Studart destoam das típicas heroínas literárias apresentadas por Ruth Silviano Brandão:

a heroína literária, romântica, sempre pronta a ser o desejo do desejo do herói. E neste espelho do texto, espelho narcísico, emerge uma certa miragem da mulher: aquela tão conhecida nas produções e subproduções literárias. Enquanto perfeição realizada na beleza corporal ou numa pretendida virtude que a esculpe como amada, esposa e mãe, a mulher se torna heroína literária. Heroína que acaba se reduplicando no plano vivido e tornando-se modelo a seguir. (Brandão 1989: 18)

Dessa forma, a narrativa contemporânea afasta-se das formas épicas justamente no que diz respeito à ruptura com a homogeneidade das produções gregas, ou seja, a heroína contemporânea não encontra mais consolo em seu dever ser. Na verdade, os modelos exibem a mesma fragmentação que a sociedade. Essa ideia, colocada por Lukács (2000), evidencia que a mudança de valores, a qual resulta do alargamento social, atinge também a arte e tanto ela quanto o mundo estão diante de uma ruptura insuperável.

Ao trazer para a narrativa esse modelo de heroína, o que ocorre é que o texto literário reflete a problematização do herói diante da fragmentação do mundo, ou seja, diante do alargamento de nossa realidade, em que ela deixa de ser completamente homogênea ou seguidora de valores instituídos. A personagem protagonista manifesta em seu comportamento a busca por valores autênticos num mundo corrompido, “a comunidade do herói e do mundo resulta, pois, do fato de ambos estarem

degradados em relação aos valores autênticos, e a sua posição decorre da diferença de natureza entre cada uma dessas degradações” (Goldmann 1967: 9).

Ao introduzir no plano narrativo uma personagem protagonista que manifesta a ruptura em suas ações, o que o autor faz é mostrar que a degradação do mundo está em descompasso com a degradação do ser ficcional. Essa ruptura chega até o leitor pela voz do narrador, muitas vezes também personagem protagonista, que se incumbem de direcionar o olhar do leitor para as evidências da degradação do mundo contido na obra.

O mundo que tem início e se encerra na narrativa manifesta suas próprias degradações sem deixar de referir-se ao mundo real, como vimos, há certa liberdade na geração do mundo ficcional. Diante dessas degradações, o indivíduo problemático, termo empregado por Goldmann (1967), busca valores autênticos num mundo regado por conformismo e convenção. Aplicando essas definições aos contos de Márcia Denser, perceberemos que a heroína problemática, Diana Marini, é uma mulher na casa dos trinta anos que não se atém apenas ao lugar que socialmente lhe fora destinado, ao invés de conformar-se e atender aos padrões, usa sua sexualidade para manifestar sua busca pela libertação e pela igualdade entre os gêneros.

Colocado assim, o mundo construído nas narrativas de Márcia Denser é alargado pelos pensamentos disseminados pelo feminismo e novas formas de encarar a presença da mulher na sociedade. Esses fatores direcionam o posicionamento da heroína problemática, que empunhando as mais diversas armas, como o silenciamento, o erotismo, a vivência sexual sem limites ou regras e o poder de decisão, o transgride:

Escritora da “geração de 70” (a que encontrando as barreiras abaladas pela base, colheu as decepções das revoluções abortadas), a paulistana Márcia Denser pertence à onda da contracultura, da vulgaridade como agressão, da sátira demolidora de mitos, do erotismo transformado em produto de consumo, da “droga” transformada em indústria do crime, da violência da linguagem e de outras violências... É nessa pauta que os seus textos revelam o seu real valor, como elemento integrante da luta que a Mulher vem mantendo para se libertar dos preconceitos seculares (ou milenares?) que a vêm subjugando. (Coelho 2002: 397)

A postura de resistência se materializa nas sequências de ações que transgridem os padrões instituídos, logo, a heroína problemática, se define como um ser complicado, cujas características não se esgotam na superficialidade, há poços profundos de onde jorram o desconhecido e o mistério (Candido 1976: 60). Em Diana Marini esses poços profundos apresentam os conflitos entre viver as experiências e desafiar os padrões instituídos.

MUITO PRAZER, DIANA MARINI: A HEROÍNA PROBLEMÁTICA DE MÁRCIA DENSER

A trajetória da escritora Márcia Denser passa pela edição e publicação da revista *Nova*, entre os anos de 1977 a 1979, e aparece no território literário em 1976, ano em que a escritora publica seu primeiro livro de contos *Tango fantasma* e se estende até os dias de hoje, com a publicação de seis livros de contos, dentre eles, *Diana caçadora*, cuja primeira edição é de 1986, um romance e o último, uma reunião de artigos e crônicas, lançado em 2016.

Observemos que o contexto político-social da atuação de Márcia Denser é extremamente complexo: o Brasil estava inserido em pleno Regime militar, inclusive com inúmeras ocorrências de censura a publicações e outras manifestações artísticas; o feminismo americano das décadas de 1960 e 1970 além de reivindicar a emancipação da mulher, denunciava a violência da exclusão de mulheres pertencentes às minorias, inclusive nas questões reprodutivas, como nos mostra Angela Davis, “enquanto as mulheres de minorias étnicas são constantemente encorajadas a se tornarem inférteis, as mulheres brancas que gozam de condições econômicas prósperas são incentivadas, pelas mesmas forças, a se reproduzir” (Davis 2016: 223).

Diante desse contexto, a escrita de Denser atua criticamente, materializando-se no campo literário pelas atitudes transgressoras das personagens, por pequenos símbolos que emergem nas narrativas e incomoda o leitor, como a boneca do conto “As bonecas”, metáfora que se refere à infância, mas evoca também a violência, sugerindo um provável abuso sexual da tia contra a sobrinha. Além do incômodo ocasionado pela sugestão do incesto, transgressão sexual e social condenável, as personagens ainda são obrigadas a conviver na velhice, onde a tia, em busca de satisfação sexual ou manifestação insensata do desejo, se flagela:

Junto ao fogo, vigiava, impaciente, as borbulhas subirem, ploc, ploc, ploc e tic, tic, tic, passos miúdos, atravessava o corredor, carregando a chaleira. Trancava-se no banheiro – duas voltas na chave.

Enlouquecida, acocorava-se no vaso, arreganhando as pernas no limite da dor, mortal abraço de louva-a-deus. Friccionava freneticamente a vagina melada introduzindo o líquido fervente, fazendo-o penetrá-la em jatos aflitos e dolorosos. Contorcia-se feito cobra, agitando a língua em desvairada rapidez, gemendo por um homem, antes um pedaço de homem, por um membro, enorme, naco de carne rija, chamando-a puta entre as putas, rompendo-a até a morte. (Denser 2003: 271)

O mundo degradado exposto na contística de Márcia Denser é também orientado pelo patriarcalismo que determina ao feminino o lugar de subalternidade e submissão. Nesse panorama, Diana Marini como personagem protagonista, cuja busca pela existência se dá pelas experiências sexuais, é uma heroína problemática que materializa em seu próprio corpo a transgressividade contra os preceitos instituídos por esse mundo.

Desse modo, a heroína problemática torna-se uma resposta da narrativa ao patriarcalismo. Entenda-se o patriarcalismo como motivador de uma violência simbólica instituída e assimilada como natural, ou seja, como fronteira contrária ao alargamento do mundo.

Como se fosse possível o amor, como se fosse muito fácil, muito simples. Possível. Fácil. Simples. Do diâmetro de uma moeda de prata. Uma fresta úmida. O ponto exato. Amor.

— Nunca estive na Espanha, ou no México – e ela acende outro cigarro.

— Ou aqui. Está precisando de um homem.

— Já pensei nisso. Aliás, não faço outra coisa.

— Pergunto se você já fez algo a respeito.

— Sinceramente...

— Por você mesma. Imagina que eu sou idiota. Sei o que está pensando. Essa história de toureiros fodidos e do tal Hemingway. Muito complicado, não acha?

— Então nada de romance? (Denser 2003: 70)

Diana Marini é a personagem protagonista dos nove contos que compõem *Diana caçadora*. Figura humana ficcional que retoma as características da deusa grega Diana, entretanto, com diferenças bastante palpáveis: Diana Marini é caçadora de seres humanos e experiências, ligada à selva de pedras paulista. Passa longe da castidade que caracteriza a deusa, buscando no corpo de suas presas a satisfação e talvez um ponto de equilíbrio entre a mulher que ousa viver com intensidade sua libertação sexual e os paradigmas que cerceiam seu posicionamento social.

— As mulheres não mudam...

— Nem os homens. É bobagem. Penso: sinto-os pulsar aqui dentro, cegos, surdos, solitariamente, me tocando até a loucura, me penetrando até a loucura. Certo, o prazer também é meu, mas duplamente solitário, uma tarefa que cumprimos tão distraidamente, tão alheamente como um violino que se tocasse a si próprio num dormitório de quartel, tarefa da qual só poderia, só deveria, nascer amor e música, no entanto... (Denser 2003:71)

Nas nove narrativas que Diana protagoniza, sua figura é o fio condutor da resistência. Ela provoca a desestabilização do lugar convencional e patriarcalmente destinado às mulheres, logo um dos valores mais latentes que norteiam a busca dessa heroína problemática é a libertação feminina. A primeira faceta dessa libertação é o empoderamento da protagonista em suas vivências sexuais, de modo que ao ler os contos “Welcome to Diana”, “Hell’s angels”, “Ladies first” e “Tigresa”, o primeiro olhar do leitor delinea uma mulher independente que vive cada momento unicamen-

te, por isso não escolhe parceiros, homens ou mulheres, em motéis ou apartamentos paulistas, cada experiência é única.

Em “O animal dos motéis”, “O vampiro da Alameda Casa Branca”, “Gladiador”, “Frutas secas” e “Relatório final”, embora Diana não seja nomeada, sua presença transgressora é sentida nas sequências do enredo em que observamos uma mulher mais velha seduzindo um garoto, um diálogo entre um casal num motel, uma conturbada cena familiar no natal, um vampiro cultural e sua vítima num apartamento de São Paulo.

Migrando de cama em cama, Diana reflete acerca do vazio das relações humanas e, embora seja consciente de que é apenas sexo, não consegue se desvencilhar dos efeitos da violência simbólica que delimitam o papel a ser desempenhado pela mulher.

Essa contradição entre desejar a liberdade e o que fazer com ela é um questionamento recorrente nas narrativas de *Diana caçadora*, afinal a busca da protagonista é autêntica, mas se encontra situada num mundo degradado em que a mulher continua dominada. O sexo é um elemento de resistência, cujo caráter reflexivo é explorado ao extremo pela voz da protagonista em sua busca pela ruptura com os valores sociais:

— Se ficar boazinha, te enrabo de novo. Mas só se ficar boazinha. Sorria, divertido. Dois a zero pra ele: além de não perder tempo com carinhos bestas e outras sufocações, ainda tinha senso de humor. Não pude deixar de rir, dizendo algo idiota como gosto de você ou te amo e me arrependendo imediatamente pois sabíamos que era mentira e tudo estava correndo tão bem, tão natural. Bom, nem tanto. Naquele minuto, por exemplo, não era mentira. (Denser 2003: 31)

No trecho do conto “Welcome to Diana”, observaremos que a personagem divide-se entre ater-se apenas ao ato sexual e/ou atrelá-lo a algum sentimento que o justifique, esse dilema feminino exposto no comportamento da heroína problemática nos lembra da castração ao comportamento sexual feminino, principalmente oriunda da orientação cristã de que o sexo é apenas para a reprodução: utilizá-lo como fonte de prazer é pecado.

Márcia Denser integra um rol de escritoras que começaram a publicar na década de 1960, como Marina Colasanti, Heloneida Studart, Maria Amélia Mello, entre outras, em cujas narrativas percebe-se um novo olhar para a mulher, em que a voz das mulheres aparece marcada por um empoderamento revelado pelas mudanças comportamentais. Nos textos de Denser, a exposição da sexualidade muitas vezes é envolta, inclusive, por certo tom de agressividade, reforçado pelo emprego de palavras chulas, pelo desprezo pelo humano veiculado pelas ações da heroína problemática.

Na verdade, a súpula desse comportamento e dessa exposição é o descortinamento de uma profunda reflexão sobre a vida da mulher do século XX, sobre um período de transição apresentado pela literatura de cunho feminino, em que:

da *submissão* ao ‘modelo’, ela passa gradativamente à sua *transgressão* e, nos anos mais recentes, à busca de uma *nova imagem* que lhe permita auto-identificar-se novamente com segurança. Na área da poesia, do teatro ou da ficção, vem sendo esse o caminho seguido. Caminho que explica também a exacerbação do erotismo como marca inequívoca de nossos tempos. De um *bloqueio* absoluto ao sexo (sociedade sexófoba herdada), passa-se à *liberação* desordenada. (Coelho 1993: 16-17, itálicos do original)

Desse modo, a liberação sexual desordenada, termo empregado por Coelho (1993), evidenciada no comportamento de Diana, é a porta de entrada para perceber que a presença da mulher na sociedade se expandiu e ela busca novos horizontes. Mesmo não vivendo a liberdade plenamente e tendo sua voz dirimida, a heroína problemática não se cala e não deixa de demonstrar a castração social sofrida pelas mulheres:

Aquele olhar untuoso e apaixonado de odalisca me incomodava em alguma parte. Não que fosse, quer dizer, não que, bom, a coisa é muito simples, mas aquele olhar tinha alguma coisa que fazia com que me sentisse precisamente um homem, quer dizer, como os homens se sentem quando são abordados por mulheres, um olhar de mulher para homem, então eu era um homem sentindo tudo que um sujeito sentiria se tivesse volume no meio das pernas, mas com o meu cérebro e a minha ausência de bons sentimentos e o meu cinismo e a minha aridez e todas as minhas carências e mutilações e mau caráter e como homem até que eu seria bem atraente, porque as mulheres em geral são burras e tolas e, porque sensíveis, sabem o que a gente é, que não podemos dar nada e é isso que elas querem: um desafio romântico, ao nos ornamentar de mistérios dos quais acabam nos convencendo e... (Denser 2003: 173)

Ao colocar-se no lugar do homem, a heroína desconstrói a ideia de subalternidade, igualando-se tanto na ousadia das ações, quanto nas manifestações da sexualidade. Todavia, não se atém apenas às ações, destacando características de seu caráter que a impedem de silenciar-se e a distanciam do modelo social almejado, ou seja, ela promove uma ruptura insuperável com esse modelo de mulher.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O mundo degradado pelo qual transita a heroína problemática criada por Márcia Denser é uma vitrine do mundo contemporâneo, pois ele está embasado numa série de valores inautênticos que além de castrar, aniquilam a voz feminina, tornando-a descreditada.

Entretanto, Diana Marini não assume o lugar de vítima nesse mundo influenciado pela violência simbólica. Na verdade, ela é protagonista que empunha a voz e com altas doses de sarcasmo, escracha as limitações e o silenciamento a que estaria relegada se vítima fosse.

A sexualidade é o canal escolhido para veicular a ruptura empreendida por essa nova mulher, aquela que busca libertar-se dos padrões, provocando um choque por meio do vocabulário empregado, das sequências narrativas em que as drogas e o sexo tonificam relações que ao mesmo tempo em que desestabilizam o lugar de porto seguro, apregoados pelos valores da sociedade patriarcal, continuam a ser um peso difícil de se livrar.

Diana Marini provoca desassossego porque manifesta na carne a ocupação de um espaço que fora negado à mulher. Paga um alto preço por essa ocupação e pela geração dessa nova mulher, afinal, mesmo no mundo narrativo, não consegue se desencilhar totalmente do que lhe fora infringido.

OBRAS CITADAS

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Escala Educacional, 2008.

BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. *Itinerários: Revista de Literatura*. v. 10, pp. 11-27, 1996. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207>, acesso em 20 set. 2017.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. de Maria Helena Kuhner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRANDÃO, Ruth S.. Passageiras da voz alheia. Lúcia Castello Branco & Ruth S. Brandão (orgs.). *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria, LTC, 1989, pp. 17-20.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 51-80.

COELHO, Nelly N.. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*. São Paulo: Escrituras, 2002.

———. *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COLASANTI, Marina. A moça tecelã. *Um espinho de marfim e outras histórias*. Porto Alegre: LP&M, 1999, pp. 9-12.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DENSER, Márcia. *Diana caçadora & Tango fantasma: duas prosas reunidas*. Cotia: Ate-liê Editorial, 2003.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

NIGRO, Cláudia M. C. Introdução. Cláudia M. C. Nigro & Juliane Chatagnier (orgs.). *Literatura e gênero*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, pp. 15-22.

ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem. A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 9-50.

SCHMIDT, Rita T.. Recortes de uma história: a construção de um saber fazer. Cristina Ramalho (org.). *Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas*. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

STUDART, Heloneida. *O estandarte da agonia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

TELLES, Lygia F. *As meninas*. 5. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

DIANA CAÇADORA, THE FEMALE RESISTANCE IN THE PROBLEMATIC HEROINE IN MÁRCIA DENSER'S NOVEL

ABSTRACT: The objective of this article is to study the protagonist character of Diana Marini as problematic heroine of the narratives that integrate *Diana caçadora* (2003). The problematic heroine differs from the classic heroes brought up by Lukács (2000) and Goldmann (1967), for owning and supporting authentic values in a deteriorate world. The protagonist created by Márcia Denser manifests in the sexual experiences the feminine resistance before the assimilated society and, as a manifestation of symbolic violence, naturalized patriarchal values. According to Regina Dalcastagnè (2012), the space for literature produced by women is small in a publishing market dominated by male authors, a factor that, according to Ruth Silviano Brandão (1989), let the woman see herself through the eyes of men. Thus, the transgressiveness of Denser's problematic heroine is in addition to other characters in the narrative of Brazilian feminine authorship of the 1970 and 1980 and, in relation to Nelly Novaes Coelho (1993), show us a change in the profile of women, such characters directly influence the female representational question.

KEYWORDS: female narrative; Contemporary Brazilian fiction; problematic heroin; resistance.

Recebido em 13 de setembro de 2017; aprovado em 2 de junho de 2018.