

A REPRESENTAÇÃO DA VAGINA COMO UM FALO INVERTIDO E A DISSIDÊNCIA DE GÊNERO E SEXUALIDADE NO CONTO “A ESPADA E A ROSA”, DE MARINA DE COLASANTI

Edinaldo Flauzino de Matos¹

Resumo: No presente artigo, analisa-se a pesquisa intitulada: “A representação da vagina como um falo invertido e a dissidência de gênero e sexualidade no conto ‘Entre a espada e a rosa’ de Marina Colasanti”, na qual pondera-se o processo gradativo social dialético que incide da diferença anatômica entre os sexos e as questões de gênero e sexualidade que envolvem os personagens, a saber: uma jovem Princesa e um jovem Rei. Nessa proposição, avalia-se o processo de adaptação e aceitação social que envolve uma dissidente de gênero (Princesa) e a ambígua expressão sexual do jovem Rei. Nesse contexto, a personagem feminina se destaca pelas suas idas e vindas entre acepções tradicionais *versus* progressismo, considerando a composição de temas atuais, a exemplos: gênero e sexualidade que se pluralizam no conjunto de discussões que envolvem as ciências sociais humanas. Corroboram, nessa pesquisa, com maior ênfase, os estudos de Sigmund Freud, no que se refere às consequências psíquicas que envolvem o complexo de castração, Judith Butler e Pierre Bourdieu a respeito das questões de gênero e sexualidade. Acresce, ainda, outros referenciais, de menor inferência teórica que também corroboram na efetivação da análise proposta no *corpus* do artigo. Conclui-

se que o conto “Entre a espada e a rosa” simboliza, alegoriza, metaforiza, em termos semânticos e semióticos, a perspectiva performática dos corpos que não se limitam nas acepções de gênero (masculino e feminino) e a sexualidade pautada pela heteronormatividade.

Palavras-chave: Corpos; Dissidência; Falo; Gênero; Sexualidade.

Introdução

Na leitura interpretativa do conto “Entre a espada e a rosa”, de Marina Colasanti, analisam-se as seguintes temáticas, a saber: a) A perspectiva da semiótica do discurso cuja modalidade analítica da ciência investiga todas as linguagens nas suas pluralidades de sentidos, na qual a polissemia de sentidos incidem do título

1 Doutor em Letras na área de Literaturas em Língua Portuguesa pela UNESP – Universidade Estadual Paulista. Mestre em Estudos Literários pela UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso. Graduado em Letras e suas respectivas literaturas pela UNIR, Universidade Federal de Rondônia. Professor efetivo da UNIR, Universidade Federal de Rondônia, Campus de Guajará-Mirim. Líder do GESTELIT - Grupo de Estudos Teóricos e Literários. E-mail: edinaldo.matos@unir.br.

do conto “Entre a espada e a rosa”, pela conjectura da oposição entre os sexos; b) A conjuntura do pensamento freudiano, no que remete à ausência do (pênis/espada) e a inversão do falo (vagina/rosa), na qual se estabelece uma correlação semiótica com o complexo de castração; c) d) A perspectiva de reprodução das hierarquias masculinas que disciplinam o mundo das mulheres, cujas estruturas sociais patriarcais reafirmam a sua objetificação mediante a reprodução da divisão sexual e da dominação masculina.

Como base teórica, destacamos alguns estudos que corroboram nessa pesquisa, considerando a interpretação textual, tais como: Fontanille em *Semiótica do Discurso* (2008) e Santaella em *O que é Semiótica?* (1983), pelos quais pode-se ponderar o direcionamento da metodologia aplicada na leitura do conto. Conforme os semióticos, os signos arbitrários tendem a representar algo, ou seja, o objeto (conto) remete a uma construção literária que se mostra como produto de significação plural quando aplicada à análise semiótica. Ademais, os pensamentos teóricos de maior inferência, nesse estudo, destacam-se: Judith Butler em *Corpos que importam* (2020), e Pierre Bourdieu em *A dominação masculina* (2019). Ambos os estudiosos apresentam críticas contundentes a respeito das identidades e *performances* dos sujeitos envolvidos nas temáticas de sexo, gênero, corpos, sexualidades, considerando que as referidas temáticas encontram-se no centro das discussões políticas, sociais, religiosas e históricas, cujas injunções normativas apresentam restrições compostas de muita desinformação que, por efeito, incidem nos preconceitos e violências de gênero. Também amparamo-nos no pensamento de Sigmund Freud (2011) em “Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos”, o qual é invocado nessa análise, o contraste no psíquico no comportamento dos dois sexos, e a problemática que incide do complexo de masculinidade que, por vezes, apresenta demasiada dificuldade ao desenvolvimento estabelecido a respeito da feminilidade. Assim, o complexo de castração, o desejo de ter um pênis pode incidir em ações e atos improváveis, peculiares e até incompreensíveis.

O *Dicionário de símbolos* (2020), de Chevalier, corrobora nesse estudo ao apresentar as relações de imagens, ideias, crenças e emoções. Assim, os autores dispõem do dicionário como estímulos dos analistas nas suas interpretações e, por efeito, esses poderão imaginar outras, considerando que o símbolo tem precisamente a propriedade excepcional de sintetizar as influências do inconsciente e da consciência. As questões referentes à tradição e à modernidade encontram-se pautadas nos estudos de Kalina Silva em *Dicionário de Conceitos Históricos* (2021), pois segundo a estudiosa ao fazer a distinção entre conceitos e categorias ampliamos as noções históricas compreensíveis e relevantes. Outros referenciais, de menor inferência teórica que também corroboram na efetivação da análise proposta no *corpus* do artigo.

1 Contextualização: a polissemia de sentidos no título “Entre a espada e rosa”

Ao analisar o conto “Entre a espada e a rosa” de Marina Colasanti, considerando a temática proposta, pondera-se a perspectiva da semiótica do discurso, pois esse campo do conhecimento apresenta a modalidade analítica que faz parte da ciência que investiga todas as linguagens nas suas pluralidades de sentidos. Nessa proposição, a dinâmica desse exercício de análise destaca-se pelo aspecto semiótico que se mostra polissêmico: “Nessa medida, dentro do conjunto do seu sistema filosófico, a Semiótica é apenas uma parte e, como tal, só se torna explicável e definível em função desse conjunto” (Santaella, 2012, p. 35). É importante destacar que os semioticistas concordam entre si que a busca de sentidos por meio do discurso não limita o seu campo de observação dos signos e das possíveis relações simbólicas: “A semiótica parte da observação e das redes de relações das quais eles participam e tenta flagrar algo, encontrar um vestígio de padrão, de permanência, de configuração, ‘cacos’ de estrutura nos quais ela imagina ver uma ordem, uma lógica” (Fontanille, 2008, p.11). Nesse sentido, a análise do conto “Entre a espada e a rosa”, infere a interpretação que incide do micro (mínimo) ao macro (máximo), ou seja, de forma metonímica, da parte para o todo e vice-versa, cujo objetivo é juntar os cacos de significações (enredo do conto) que, apesar de curto, parece-nos demasiado longo na plurissignificação que envolve as incidências de múltiplos aspectos simbólicos voltados às problemáticas de gêneros e sexualidade.

Em essência, a começar pelo título, os modos de produção e significação do conjunto de sentidos da narrativa “Entre a espada e rosa” se mostram primeiramente na nomeação do miniconto colasantiano, já que se podem ponderar múltiplas possibilidades de inferências possíveis relacionadas à temática apresentada. Nesse sentido, os termos “espada” e “rosa” simbolizam a dissimetria entre os sexos, e essa acepção se encontra contextualizada na perspectiva de oposição entre o masculino e o feminino, ou seja, o título do conto, de certa forma, apresenta um indicativo temático da narrativa que envolve os papéis sociais do homem e mulher na sociedade. Ademais, a preposição “entre”, indica a acepção de espaço ou tempo, entretanto, considerando o enredo, o termo pode inferir, por elipse, certa pluralidade de significantes histórico-sociais de viés tradicional.

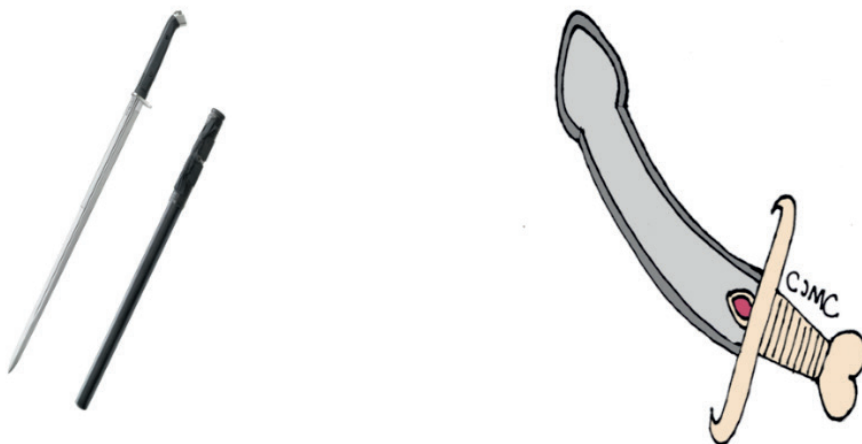
Essencialmente, os seres humanos, no referido conto, são metaforizados em objeto (homem/espada) e planta (mulher/rosa) que, por efeito figurado, representam a dissimetria entre os sexos. Acresce, ainda, a conjuntura simbólica do falo masculino (pênis) e o falo feminino invertido (vagina) que envolve a tradicional divisão das demandas sociais entre o macho e a fêmea no conjunto tradicional conservador “cisgênero” pautadas na heteronormatividade.

O *Dicionário de símbolos* (2020) destaca que a espada representa a virtude, a bravura e, essencialmente, a ideia de poder. Nesse sentido, pondera-se que esse objeto encontra-se relacionado, no miniconto, aos personagens masculinos, pois, essencialmente, a semiótica do termo ‘espada’ remete ao aspecto de poder numa

conjuntura paradoxalmente dúplice entre o positivo e o negativo: “O poderio tem um duplo aspecto: o destruidor, embora essa destruição possa aplicar-se contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e, por causa disso, tornar-se positiva; e o construtor, pois estabelece e mantém a paz e a justiça” (Chevalier, 2020, p. 452). Assim, no contexto da narrativa, a personagem feminina se sente incomodada e injustiçada pela ausência da espada/pênis que incide simbolicamente no fato dela não ter o direito de escolha e nem a prerrogativa do poder, pois, em prejuízo, a representação simbólica da rosa/vagina implica culturalmente toda a sua carga de perspectivas sociais impostas ao feminino.

Nessa conjectura, o ponto de vista freudiano, no que remete à ausência do falo (pênis/espada) permite estabelecer uma correlação semiótica com o complexo de castração, ou seja, a personagem metaforizada numa rosa percebe a ausência do falo (órgão genital masculino) que remete à comparação ao objeto espada instituído de poder que a ela, como representação de gênero, é anulado/negado. “Neste ponto se separa o chamado complexo de masculinidade da mulher, que eventualmente reservará grandes dificuldades ao desenvolvimento prescrito à feminilidade, caso não seja logo superado” (Freud, 2011, p. 291). Assim, de forma indutiva, os fatos ocorridos com a personagem na perspectiva da psicanálise poderia ser o reflexo da vontade de ter um pênis, e tornar-se igual aos homens, considerando o poder simbólico que advém do monopólio assegurado ao órgão genital masculino.

Figuras 1 e 2: Espada e a bainha; espada/pênis.



Fonte: Google imagens e adaptadas pelo autor do artigo.

Considerando as figuras acima, ainda, na acepção freudiana, a espada, além do aspecto simbólico, lembra o falo masculino que também remete à percepção do homem e do poder que a ele agrega-se por meio dessa representação de cunho dominante e produz na personagem feminina a consciência de inferioridade: “As conseqüências psíquicas da inveja do pênis, na medida em que não é assimilada na formação reativa do complexo de masculinidade, são diversas e de largo alcance”

(Freud, 2011, p. 292). Assim, quando a personagem se recusa a casar-se e implora por uma solução que venha do próprio corpo, ela partilha da ideia da não superação da ausência do pênis. Além do mais, o termo “espada”, segundo Chevalier, mostra-se dicotômico, já que na cultura muçulmana os dois gumes da espada simbolizam o poder duplo, considerando que essa duplicidade torna esse poder assimétrico à figura feminina, se considerarmos a conjuntura freudiana em que a vagina simboliza o falo invertido têm-se, então, essa duplicidade de poder entre os sexos, de certa forma, inconciliáveis.

A figura 1² apresenta a espada e a bainha que nos parece muito representativa no sentido de semiotizar o falo masculino e feminino. Ambas as figuras ratificam a inter-relação pressuposta no falo invertido, pois se a “espada” representa o pênis, a bainha, de certo modo, representa a “vagina”. Além disso, a objeto “espada” inserido no receptáculo “bainha” sugere o ato de penetração harmonizado. Por outro lado, os gumes representam a disparidade de poder das personagens masculinas em detrimento da personagem feminina. A figura 2³, sugere que os gumes representam o limite entre o sexos pela representação da bolsa escrotal dupla, (testículos) que infere a representação do falo invertido.

Jean Chevalier também destaca que a espada “[...] é o símbolo do combate pela conquista do conhecimento e a liberação dos desejos; a espada corta a obscuridade da ignorância ou cria o nó dos emaranhamentos” (Chevalier, 2020, p. 452-3). A exemplo do conto em análise, pondera-se que esse objeto, além de representar a figura masculina, por efeito, simboliza o conhecimento como privilégio do homem no período patriarcal. Sendo assim, a Princesa deseja livrar-se daquela situação complexa sem ter que, necessariamente, contrariar o poder do Rei (pai), e depois se comporta através da *performance* de atividades masculinas para agradar o Rei (jovem/enamorado).

É pressuposto que a personagem feminina tenha desejado os mesmos direitos entre os sexos. E, perante esse desejo, no outro dia, percebe que o seu rosto tinha barba, logo sua nova condição dissidente promove/apresenta sabedoria e coragem, uma vez que reafirma visualmente a masculinidade extensiva ao falo masculino. Desse modo, a sua *performance* masculina, em parte, tornava-a qualificada à emancipação social, uma vez que a semiótica do termo ‘espada’ encontra-se relacionada a ideia de luminosidade e clareza: “Às vezes, a espada designa a palavra e a eloquência, pois a língua, assim como a espada tem *dois gumes*” (Chevalier, 2020, p.453, *grifo nosso*). Os termos grifados, considerando estado duplo da personagem que se divide em dois gêneros: o masculino e o feminino. Assim, a presença da barba simboliza a virilidade, a coragem e a sabedoria que, até então, a Princesa não se qualificava pela sua condição de mulher objetificada. É interessante observar

2 CIERI, Christian. *Sword*. Disponível em: <https://www.campustimes.org/wp-content/uploads/2015/04/4-1-15-Penis-Sword-1.png>. Acesso em: 17 set. 2024.

3 Disponível em: <https://lojareidasespadas.com/pt/produtos/5447-espada-de-dois-gumes-honshu-boshin-com-bainha-produtos.html>. Acesso em: 17 set. 2024.

que a Princesa apresenta-se com barba, mas mantém o órgão genital feminino, logo reconfigura a conjuntura freudiana do falo invertido.

Jean Chevalier vai além, ao ressaltar que nas tradições cristãs a espada é vista como uma arma nobre que pertence a cavaleiros e aos heróis cristãos, ou seja, a nobreza masculina tinha o privilégio de portar a espada pelo fato de serem sujeitos cristãos. Essa intertextualidade bíblica confirma a ideia de profundidade, a exemplo do que está escrito em Hebreus, capítulo 4, versículo 12: “Porque a palavra de Deus é viva e eficaz, *é mais penetrante do que qualquer espada de dois gumes*, e penetra até o ponto de dividir alma e espírito, juntas e medulas, e é apta para discernir os pensamentos e propósitos do coração” (Bíblia, 2007, p.1308, *grifo nosso*). Nesse sentido, a linguagem bíblica, no objetivo de afirmar o poder divino, ou seja, metaforiza o poder da palavra comparada a uma espada. Na perspectiva semiótica, o enunciado bíblico demonstra que sua duplicidade de acesso efetiva a máxima do poder divino masculinizado mediante à palavra. Essa proposição inter-relacionada à personagem dupla (mulher/homem) destaca a perspectiva do sagrado (alma/espírito) e o profano (os desejos do coração). A rosa/mulher metaforizada numa figura “andrógina” incide nesses dois estados, uma vez que ao descobrir que seria obrigada a casar-se o seu estado psicológico fica abalado e, ao mesmo tempo, surge na sua mente, digo “mente” e não “coração”, o desejo de ser igual aos homens e, conseqüentemente, a aspiração se realiza, já que ela acorda barbada. Na conjuntura freudiana, é possível comparar a simbologia da espada com o órgão genital masculino. Essa analogia se mostra coerente, já que o primeiro parágrafo do conto infere a temática do casamento entre a espada (homem) e a rosa (mulher). Concorre que a Princesa não conhecia seu futuro marido e nem poderia opinar sobre a escolha do Rei (pai) ante à negociação matrimonial.

Adiona-se também, nessa análise, a perceptiva poética, cuja correlação da espada com o órgão genital masculino se comprova quando lemos a poesia “Meu sonho/Eu”, do poeta ultrarromântico Álvares de Azevedo, na qual o terceiro verso da primeira estrofe do poema apresenta essa metáfora ligada ao falo masculino, conforme o trecho a seguir:

Cavaleiro das armas escuras,
Onde vais pelas trevas impuras
Com a espada sanguenta na mão?
Porque brilham teus olhos ardentes
E gemidos nos lábios frementes
Vertem fogo do teu coração?
(Azevedo, 1997, p.209, *grifo nosso*).

A estrofe citada apresenta a metáfora/imagem de um ato masturbatório masculino e, essencialmente, confirma a analogia da espada ao órgão genital do homem, isto é, o pênis ereto. O referido poema apresenta uma comparação com os desejos mais íntimos do sujeito lírico, nos quais as trevas não se efetivam como

imagens poéticas da escuridão noite, uma vez que a obscuridade seria a metáfora dos desejos eróticos do eu lírico considerados impuros. Assim, o verso destacado: “Com a espada sanguenta na mão?”, ao modo problematizador, considerando o ponto de interrogação, faz com o que o objeto espada simbolize o falo masculino em riste, no qual o termo espada extensiva aos (dois gumes) reafirma o intimismo do próprio poeta como um ser duplo conflitante em sonho e, por analogia, denuncia os desejos homoeróticos do sujeito-lírico.

No que se refere ao termo ‘rosa’, o *Dicionário de símbolos* (2020), destaca que a flor: “Famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, a rosa é a cor simbólica mais empregada no Oriente” (Chevalier, 2020, p.866). O estudioso acrescenta que a rosa simboliza o floral que eleva e desabrocha. Assim, na Índia a rosa significa uma perfeição acabada, isto é, uma realização sem defeito: “Na iconografia cristã, a rosa é a taça que recolhe o sangue de Cristo ou, o signo das chagas de Cristo” (Chevalier, 2020, p. 867). No sentido dual, a rosa (flor) e a rosa (cor) constituem a perspectiva de regeneração. Desse modo: “A rosa tornou-se o símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro” (Chevalier, 2020, p. 867). No contexto da semiótica, é interessante observar que a anatomia genital feminina é composta de duas divisões de pele que lembram as camadas das pétalas de uma rosa, por um motivo biológico, essas pétalas/camadas protegem as regiões mais importantes e vulneráveis da vulva, isto é, o canal vaginal e a uretra. Os dois lábios: os menores, mais internos que vão até a região do clitóris e os lábios maiores da vulva cobrem os menores e têm essa anatomia para a proteção da vagina da mulher e, por efeito, são análogos a uma rosa ou botão de rosa.

A representação da rosa ligada ao gênero feminino simboliza um princípio passivo: as flores (vagina/útero) que, por sua vez, aguardam a fecundação. A rosa constarasta em oposição à espada, pois há a necessidade da ação masculina, isto é do (falo/pênis) no cumprimento da sua função reprodutora. Nesse aspecto, a rosa remete ao princípio feminino, veja o que diz a respeito da simbologia de Chavalier, “[...] é a taça que recolhe [...], ou seja, receptáculo tal qual o útero, a terra, os objetos côncavos etc.

Na perspectiva lírica, a exemplificar em uma das mais famosas e regravadas canções do repertório musical brasileiro, a composição de Cartola, trata exatamente da beleza silenciosa das rosas. Nessa canção intitulada: “As rosas não falam” há um destaque que nos interessa nessa análise, pois, nos versos reafirma a exaltação do silenciamento das rosas:

Queixo-me às rosas
Mas que bobagem
As rosas não falam
Simplesmente *as rosas exalam*
O perfume que roubam de ti, ai (*grifo nosso*).

Se inter-relacionarmos o terceiro verso com a problemática proposta no texto de Marina Colasanti, a analogia à figura feminina se mantém. Se no conto em interpretação, a rosa/mulher se incomoda com a negação do direito à voz, na canção de Cartola, o silenciamento das rosas é interpretado como uma condição positiva, uma vez que o eu-lírico masculino se mostra em êxtase diante do perfume feminino exalado pelas rosas que incidem da figura lírica feminina que se recusa a perdoar o sujeito-lírico masculino. O compositor descreve de forma belíssima a relação ambígua entre a mulher que cuida das rosas implicada numa associação de simbiose, cujo sentido destaca uma estreita ligação entre organismos de espécies diferentes, a exemplificar: rosa (planta) mulher (humano).

Carlos Drummond de Andrade, no poema “Anúncio da rosa” – publicado em 1945, em *A rosa do povo* (2012), na quarta estrofe destaca-se a perspectiva da autoria da rosa sempre implicada no sujeito masculino:

Autor da rosa, não me revelo, sou eu. quem sou?
Deus me ajudara, mas êle é neutro, e mesmo duvido
que em outro mundo alguém se curve, filtre a paisagem,
pense uma rosa na pura ausência, no amplo vazio.
(Andrade, 2012, p. 59).

O poema desde o título discute a comercialização da figura feminina metaforizada na rosa. A voz lírica masculina busca desestimular a objetificação desse ser visto como ambíguo (mulher), e de simbiótica relação com a planta (flor). O poema é análogo a demasiada exaltação da rosa/mulher, na sua capacidade de sobreviver “ela é sete flores” polissêmica a “sete fôlegos”: doce, meiga, flagrante, exótica, histórica, catártica, mas arremata com a sentença “todas patéticas” (Andrade, 2012, p.59). A estrofe citada confirma a dominação masculina, mesmo que inconsciente, o sujeito lírico, ao não se revelar por inteiro como autor da mulher/rosa, se iguala a Deus em coautoria, numa conjuntura contraditória, considerando que trata a rosa/mulher, como produto de seu direito e monopólio, ou seja, uma exclusividade que remete ao masculino seja homem, seja Deus. “Numa ambígua configuração, ora a rosa é exposta como símbolo de conexão com os outros, ora é resguardada como emblema daquilo que de mais recôndido o poeta preservasse” (Secchin, 2012, p. 168). Há um paradoxo entre o poema citado e um outro poema da coletânea intitulado “A flor e náusea”, no qual a voz lírica arremata a flor (planta) mediante hostil contraponto, a saber: “É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (Andrade, 2012, p. 14).

Na perspectiva cromática, é interessante observar que o substantivo rosa (flor) pode apresentar os seguintes cromatismos: rosa/rosa, rosa/vermelha, rosa/branca, rosa/amarela. Ademais, a rosa vermelha remete à paixão e a rosa branca evoca a pureza. Em termos cromáticos a rosa, através da conjuntura que envolve a psicodinâmica das cores, indica a feminilidade no contexto da identificação da figura feminina mediante uma carga de juízos de valores estabelecidos ao gênero

feminino. Conforme estudos das cores: “Sabemos que seu valor de expressividade a torna um elemento importante na transmissão de ideia. Não ignoramos também que a ação do indivíduo a ela não tem fronteira espaciais e temporais” (Farina, 1990, p.27). No contexto temático de gênero e sexualidades, o impacto produzido pela cor rosa apresenta certo peso psicológico na distinção dos sexos pautados na heteronormatividade. É certo que o ser humano reage a cor, nesse caso específico, rosa subordinado às influências culturais. Como por exemplo, é demasiado recorrente o uso da cor rosa como revelação do sexo feminino antes do nascimento.

No contexto do conto em pesquisa, a rosa representa a figura feminina infantilizada e associada à ternura, à fidelidade e à simpatia. Assim, a conjuntura semiótica dessa presuposta inocência se apresenta como contraste com a espada (figura masculina). No contexto da definição de gênero e sexualidade, a cor rosa infere demasiado peso psicológico a aqueles que são extremamente conservadores ao inter-relacioná-la como uma cor do feminina. No entanto, Farina ressalta, em sua pesquisa, que a cor rosa é “detestada” pela maioria das mulheres, talvez, considerando o peso simbólico da delimitação social do gênero feminino.

Acresce, ainda, que o nome rosa, no que se refere aos registros de identificação, normalmente é utilizado para nomear crianças femininas, mediante aglutinação e também justaposição, a exemplos: Ana Rosa, Rosa Maria, Rosa Angélica (justaposição). Ademais, os nomes, tais como: Rosalinda, Rosângela (Substantivo flor aglutinado aos adjetivos, nesse caso linda (beleza), Ângela (anjo no feminino/santidade). A inserção de nomes de personagens bíblicas ou de seres celestiais, por analogia, tem o objetivo de complementar a ideia de perfeição, santidade e obediência.

A própria Marina Colasanti insere o nome aglutinado Rosamulher, personagem feminina do conto “A mulher ramada”, no qual reforça a ideia de feminilidade sobre a perspectiva masculina, ou seja, do jardineiro, cujo sentido busca reafirmar a perfeição feminina idealizada pelo viés masculino: “Nunca rosamulher fora tão rosa” (Colasanti, 2006, p.26). Essa variação em torno do mesmo tema se repete no conto título do livro, “Um espinho de marfim”, nesse conto o cheiro de flor impregnado em unicórnio o salvou, quando se encontrava escondido entre os vestidos da Princesa, já que se confundia com os perfumes e cheiro da mulher. A morte de ambos, quando a jovem crava o espinho de marfim em seu peito, intertextualiza o famigerado *Romeu e Julieta*, a famigerada tragédia de William Shakespeare. Assim, conforme trecho do conto: “E nesse último dia, aproximou a cabeça no seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração enfim florido” (Colasanti, 2006, p. 27). O casal morto é metaforizado pela autora como a “rosa de sangue”. Nessa dinâmica, se correlacionado à perspectiva temática do falo invertido, o marfim simboliza o pênis, pois é a própria personagem feminina que insere o marfim/espada/pênis na rosa/coração/vagina e instaura um polissêmico desfecho ao conto.

A composição colasantiana implica um viés moderno no sentido dicotômico: “Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria,

crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” (Berman, 1986, p. 9). O estudioso ressalta que a experiência ambiental da modernidade invalida os limites geográficos e raciais, de classe e de nacionalidade, de religião e de ideologias. “Nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana” (Berman, 1986, p. 9). Essa ideia de integração se mostra paradoxal, uma vez que implica na polarização: “[...] ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia” (Berman, 1986, p.9). Nesse contexto, a ficção de Marina Colasanti une a tradição e modernidade para efetivamente desintegrá-las.

2 Análise temática do enredo conto “Entre a espada e a Rosa” de Marina Colasanti

A primeira investida da voz narrativa no conto “Entre a espada e a Rosa” de Marina Colasanti ocorre mediante a apresentação de certa problemática: “Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz ‘quero?’” (Colasanti, 1999, p. 54). Nesse sentido, apesar do enredo pautar-se numa perspectiva tradicional⁴, pondera-se que há uma voz feminina que questiona o poder masculino e reivindica o justo direito de escolha. Nas narrativas de Marina Colasanti é comum depararmos com narrativa ao modo do “Era uma vez”, no qual castelos, reis, rainhas e princesas compõem o ambiente e as personagens. Assim, considerando que a tradição é um conjunto de práticas e valores enraizados nos costumes de uma sociedade patriarcal pela qual o rei tem poder absoluto, então, a Princesa, personagem protagonista, encara sua triste realidade na qual: “A divisão entre os sexos parece estar na ordem das coisas” (Bourdieu, 2019, p. 22). Com tal característica, a narrativa destaca a exclusão das mulheres metaforizada numa personagem feminina que se mostra dissidente.

O enredo apresenta a conjuntura de reprodução das hierarquias masculinas que disciplinam o mundo das mulheres, no qual as estruturas sociais patriarcais reafirmam a reprodução da divisão sexual e da reprodução da masculinidade dominante. Nessa natureza temática, o conflito narrativo destaca as invariantes históricas entre os gêneros e as constantes diferenciações que homens e mulheres são submetidos ao longo da história da humanidade. Assim, a proposição de dominação é autenticada pela voz narrativa no trecho citado a seguir: “A hora que o pai escolhe. Isso descobriu a Princesa na tarde em que o Rei mandou chamá-la e, sem rodeios, lhe disse que, tendo decidido fazer aliança com o povo das fronteiras

4 Conforme *Dicionário de conceitos históricos*: A tradição como tema de estudos tem também ganhado espaço na História. Eric Hobsbawm, por exemplo, estudando o mundo contemporâneo, utiliza o conceito de tradições inventadas para denominar o conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, regulado por regras aceitas por todos, que tem como objetivo desenvolver na mente e na cultura determinados valores e normas de comportamento, por meio de uma relação com o passado feita pela repetição constante dessas práticas (Silva, 2021, p. 406).

do Norte, prometera dá-la em casamento ao seu chefe” (Colasanti, 1999, p. 54). É evidente que o poder masculino patriarcalista não apresenta nenhuma preocupação moral ao decidir o futuro matrimonial da filha que sequer foi consultada.

Essa evocação tradicional no conto demonstra historicamente que: “A ordem social funciona como imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça” (Bourdieu, 2019, p. 24). Outrossim, pode-se observar que a Princesa é negociada como um objeto de compra e venda: “Se era velho e feio, que importância tinha frente aos soldados que traria para o reino, às ovelhas que poria nos pastos e às moedas que despejaria nos cofres?” (Colasanti, 1999, p. 54). Essa objetificação da figura feminina é reafirmada pela formação do pensamento que impõe a mulher ao princípio de inferioridade e da exclusão que desumaniza o seu corpo. O sistema mítico ritual confirma e amplia essa divisão de todo o universo feminino, no qual a mulher não é tratada como sujeito e sim como objeto, ela não é agente e sim instrumento de negociação. “A sua única função seria obedecer: “Estivesse pronta, pois breve o noivo viria buscá-la” (Colasanti, 1999, p. 54). Desse modo, os comportamentos tradicionais implicam em formas puras de ação social, ou seja, são atitudes que os indivíduos tomam em sociedade e são orientadas pelo hábito, pela noção de que sempre foi assim, considerando o contexto do “Era uma vez”. Nesse contexto, Kalina Silva destaca que: “Nessa forma de ação, o indivíduo não pensa nas razões do seu comportamento. O comportamento tradicional seria, então, uma forma de dominação legítima, uma maneira de se influenciar o comportamento de outros homens sem o uso da força” (Silva, 2021, p. 405). A exemplo do conto, pode-se ajuizar que a dissimetria instaurada entre os sexos é alicerçada pelas trocas típicas das relações de produção do capital simbólico, cujo aparelho norteador é o mercado matrimonial como base de manutenção de toda ordem social. Segundo Pierre Bourdieu, as mulheres, nesse contexto, são consideradas objetos simbólicos que contribuem para o aumento de capital e poder masculino.

É na lógica da economia de trocas simbólicas – e, mais precisamente, na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto *social de objetos de troca*, definidos segundo os interesses masculinos para a reprodução do capital simbólico dos homens (Bourdieu, 2019, p. 77, *grifo nosso*).

Desse modo, Marina Colasanti apresenta a temática do imperativo de troca compreendida como atos de comunicação entre os homens e, por conseguinte, demonstra a instituição da violência pela qual as mulheres são relegadas como sujeitos/objetos de troca e de alianças que ocorriam através delas, pelas quais são reduzidas à condição de objetos.

De outra parte, a personagem da Princesa não ficou feliz com a notícia, já que a figura feminina gostaria de escolher o seu próprio marido. Consequentemente, ela isola-se no quarto e chora, mas também exercita o poder da mente, no sentido

de encontrar uma solução para tamanha problemática. Desse modo, é interessante observar que a Princesa não implora um milagre divino. Mas, em demasiado choro, busca a dissolução do impasse através do seu *constructo* físico e psicológico: “Embotada na cama, aos soluços, implorou *ao seu corpo, a sua mente*, que lhe fizesse achar uma solução para escapar da decisão do pai. Afinal, esgotada, adormeceu (Colasanti, 1999, p. 54, *grifo nosso*). Em meio à tradição apresenta uma atitude progressista, moderna⁵, de empoderamento feminino, já que a Princesa sabia que dependeria, em essência, de si mesma para escapar daquela situação conflituosa: “E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo ficou” (Colasanti, 1999, p. 54-55). Nesse intervalo de tempo, por efeito, a Princesa, ao acordar é surpreendida pela solução que advém do seu próprio corpo e que, por conseguinte, evidencia a distinção de gênero que corrobora na conjuntura de poder.

Assim, no trecho a seguir: “E ao acordar de manhã, os olhos ainda ardendo de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava” (Colasanti, 1999, p. 54-55). Na dialética temporal de uma noite, a pressuposta solução, do ponto de vista antropocêntrico, isto é, ela no centro, empoderada assume uma saída: “Com quanto medo correu ao espelho! Com quanto espanto viu cachos ruivos rodeando-lhe o queixo! Não podia acreditar, mas era verdade. *Em seu rosto, uma barba havia crescido*” (Colasanti, 1999, p. 54-55, *grifo nosso*). O enunciado destacado salienta a ocorrência um tanto paradoxal, pois implica numa parcial dissidência de gênero, uma vez que o seu rosto apresentava barba, isto é, uma aparência masculina que, eventualmente, corroboraria na dissolução da negociação matrimonial.

Conforme o *Dicionário de símbolos* (2020), a barba apresenta o conjunto da virilidade, da coragem e da sabedoria. Nesse sentido, a Princesa, com aparência masculina, seria contextualizada de forma positiva no mundo dos homens e, por conseguinte, se livraria da subserviência feminina. O apreço social pela barba era positivo: “Na antiguidade, dava-se uma barba postiça aos homens imberbes e às mulheres que tivessem dado prova de coragem e sabedoria” (Chevalier, 2020, p. 169). Nesse contexto, entre os semitas, a barba sempre apresentou grande importância, pois, além de ser sinal de virilidade também era característica de beleza ao rosto masculino. No entanto, essa dissidência de ornamento masculino em uma personagem feminina, provavelmente causaria certo horror no castelo, considerando que a presença da barba a transforma numa pessoa andrógena.

Surpreendida, a personagem automaticamente pensa em aparar a barba, porém compreendeu que essa incidência seria o símbolo da sua libertação, pois nenhum rapaz iria querer casar-se com uma mulher barbada. “Passou os dedos lentamente

5 Conforme *Dicionário de conceitos históricos*: Falar em modernidade é pisar em um terreno de contradições, pois esse conceito é muitas vezes posto em oposição ao de tradição, que pode ser considerada de um ponto de vista saudosista ou como algo retrógrado. Por um lado, em determinadas circunstâncias, o discurso modernizador, em particular em sua vertente da eficácia, do progresso, torna-se apenas uma ilusão para muitas pessoas, ou aparece como algo destrutivo e opressor (o progresso técnico pode ser antiecológico e promover a desigualdade social). Mas, por outro, a tradição também pode conter elementos muito conservadores das relações de dominação entre pais e filhos, homens e mulheres, grupos dominantes e dominados etc., enquanto a modernidade, em sua vertente da autonomia, propõe a igualdade e a liberdade (Silva, 2021, p. 300).

entre os fios sedosos. E já estendia a mão procurando a tesoura, quando afinal compreendeu. Aquela era a sua resposta. Podia vir o noivo buscá-la” (Colasanti, 1999, p. 55). Desse modo, houve uma intervenção um tanto ambígua, pois o seu corpo e mente lhe apresentaram uma solução plausível para aquele momento. Essa situação um tanto vexatória, de certo modo, empodera a personagem, considerando que a solução parte dela mesma: “Podia vir com seus soldados, suas ovelhas e suas moedas. Mas, quando a visse, não mais a quereria. Nem ele nem qualquer outro escolhido pelo Rei” (Colasanti, 1999, p. 55). Com tal característica masculina, a Princesa se livra do casamento, uma vez que foi rejeitada por conta da sua pressuposta anomalia masculina.

É essencial observar que a própria personagem tinha consciência de que a duplicidade de gênero a tornaria uma espécie de aberração andrógina. Nessa dinâmica, ao se mostrar como dissidente de gênero a figura feminina e masculina é expulsa do pressuposto paraíso em que vivia. Ironicamente, o privilégio masculino advindo da “barba” infere na Princesa uma espécie de cilada, considerando que, em contrapartida, a rejeição do casamento incide da sua parcial condição masculina que exalta valores masculinos e, por isso, sua virilidade é submetida à prova quando busca vivenciar o mundo dos homens, adaptado para homens. Nesse contraste, o texto evidencia ganhos e perdas para a personagem: “Salva a filha, perdia-se, porém, a aliança do pai. Que tomado de horror e fúria diante da jovem barbada, e alegando a vergonha que cairia sobre seu reino diante de tal estranheza, ordenou-lhe abandonar o palácio imediatamente” (Colasanti, 1999, p. 55). Dessa forma, era previsto que o universo patriarcal ao avaliar que a personagem feminina não se enquadrava na perspectiva de valores de um casamento negociado, o preço a pagar seria, de alguma forma, demasiado alto.

Todavia, a aparência masculina, possivelmente, facilitaria a sua vida fora de casa. Entretanto, no trecho a seguir: “A Princesa fez uma trouxa pequena com suas joias, escolheu um vestido de veludo cor de sangue. E, sem despedidas, atravessou a ponte levadiça, passando para o outro lado do fosso” (Colasanti, 1999, p. 55). Nesse contexto de deslocamento na narrativa, a personagem feminina passa por dois tipos de transição: a) *do corpo* – ou seja, o rosto feminino apresentava-se como masculino por conta da barba em contraste com falo masculino invertido (vagina). Consequentemente, ela é expulsa do Castelo e, por efeito, passa pela segunda transição: b) *do ambiente* – “Atrás ficava tudo o que havia sido seu, adiante estava aquilo que não conhecia” (Colasanti, 1999, p. 55). A personagem deixa um espaço (castelo/fechado) pressuposto como lugar seguro, ou seja, a Princesa irá deslocar-se de um ambiente conhecido para um determinado mundo desconhecido, mas paradoxalmente aberto, isto é, infere a ideia de liberdade.

Na sequência da narrativa, a Princesa sai pelo mundo à procura de um espaço/abrigo: “A primeira aldeia aonde chegou, depois de muito caminhar, ofereceu-se de casa em casa para fazer serviços de mulher. Porém ninguém quis aceitá-la porque, com aquela barba, parecia-lhes evidente que fosse homem” (Colasanti,

1999, p. 55). Essa citação demonstra as dificuldades que uma pessoa não binária vivencia para ser incluída no mundo do trabalho, a exemplo da personagem que não apresentava a identidade de gênero única e por isso o fato de ela parecer um homem por conta da barba, conseqüentemente não era aceita para exercer funções reconhecidas como de mulher. Assim, frustrada na primeira tentativa de sobreviver socialmente, a Princesa segue o seu caminho, entretanto, considerando que foi recusada para trabalhos domésticos resolve propor exercer funções masculinas: “Na segunda aldeia, esperando ter mais sorte, ofereceu-se para fazer serviços de homem. E novamente ninguém quis aceitá-la porque, com aquele corpo, tinham certeza de que era mulher” (Colasanti, 1999, p. 55). Nesse contexto, é evidente a percepção do corpo pautado como requisito para que alguém possa exercer uma função trabalhista.

Judith Butler, filósofa e pesquisadora de gêneros destaca que: “Na verdade, a construção de gêneros opera apelando para meios de exclusão” (Butler, 2020, p. 25). A estudiosa ressalta que os limites do construtivismo são expostos e, efetivamente, estão interligados aos limites do corpo, ou seja, os corpos dissidentes são vistos como abjetos e, por conseguinte, são deslegitimados. “Se o corpo entendido como anterior à significação é um efeito de significação, então o status mimético e representacional da linguagem, que afirma que os signos seguem os corpos como seus espelhos necessários” (Butler, 2020, p. 60). Nesse sentido, a Princesa sofre, na pele, os efeitos sensoriais e discursivos advindos da materialização e objetificação dos corpos.

Apesar das tentativas frustradas em conseguir emprego e moradia, a personagem busca uma outra alternativa, isto é, tirar a barba, na esperança de ser aceita na Aldeia próxima, “[...] a Princesa pediu uma faca emprestada a um pastor, e raspou a barba. Porém, antes mesmo de chegar, a barba havia crescido outra vez, mais cacheada, brilhante e rubra do que antes” (Colasanti, 1999, p. 56). Nesse trecho pode-se observar que a tentativa de resolver a situação resultou em um efeito contrário. Assim, sem esperanças, a jovem aristocrata começa a vender seus pertences, cujo objetivo era buscar meios de se masculinizar: “Então, sem mais nada pedir, a Princesa vendeu suas joias para um armeiro, em troca de uma couraça, uma espada e um elmo. E, tirando do dedo o anel que havia sido de sua mãe, vendeu-o para um mercador, em troca de um cavalo” (Colasanti, 1999, p. 56). É evidente que a Princesa busca não ser mais reconhecida nem como homem e nem como mulher. Entretanto, pode-se observar que ela escolhe uma indumentária masculina, ou seja, de algum modo, ela busca abrigo por meio de uma *performance* masculina. “Agora, debaixo da couraça, ninguém veria seu corpo, debaixo do elmo, ninguém veria sua barba. Montada a cavalo, espada em punho, não seria mais homem, nem mulher. *Seria guerreiro*” (Colasanti, 1999, p. 56, *grifo nosso*). A voz narrativa busca afirmar a proposição de neutralidade que a *performance* de um guerreiro não apreende o sexo masculino e nem o feminino, porém o próprio termo (guerreiro) é reconhecido na língua portuguesa como substantivo masculino. Sendo assim, é evidente

que a construção simbólica, nesse caso, se reduz a uma operação estritamente performática e simbólica do corpo e das práticas representativas do masculino.

Na sequência da narrativa, o plano foi um sucesso, considerando que a Princesa performatizada de “guerreiro” conseguiu exercer funções masculinas aos senhores dos Castelos:

E guerreiro valente tornou-se, à medida que servia aos Senhores dos castelos e aprendia a manejar as armas. Em breve, não havia quem a superasse nos torneios, nem a vencesse nas batalhas. A fama da sua coragem espalhava-se por toda parte e a precedia. Já ninguém recusava seus serviços. *A couraça falava mais que o nome* (Colasanti, 1999, p. 56, *grifo nosso*).

O enunciado destacado reafirma o poder simbólico da representação do herói masculino por meio da couraça. Essa couraça remete à linguagem do imaginário fantasioso que reafirma o mistério, a força, a coragem como adjetivos atribuídos ao homem. Dessa forma pode-se ponderar que: “[...] o princípio da visão dominante não é uma simples representação mental, uma fantasia, uma ideologia, e sim um sistema de estruturas duradouramente inscritas nas coisas e nos corpos” (Bourdieu, 2019, p. 74). Assim, o cavalo (animal), a espada (objeto), a couraça (corpo objetificado) incidem na visão dominante do poderio masculino. Então, o pressuposto guerreiro torna-se uma espécie de andarilho bem sucedido, porém sua condição de nômade ocorre reiteradas vezes para que não ficasse muito tempo no mesmo lugar e fosse desmascara, ou seja, reconhecida a sua real identidade andrógina.

Pouco se demorava em cada lugar. Lutava cumprindo seu trato e seu dever, batia-se com lealdade pelo Senhor. Porém suas vitórias atraíam os olhares da corte, e cedo os murmúrios começavam a percorrer os corredores. Quem era aquele cavaleiro, ousado e gentil, que nunca tirava os trajes de batalha? Por que não participava das festas, *nem cantava para as damas*? Quando as perguntas se faziam em voz alta, ela sabia que era chegada a hora de partir. E ao amanhecer montava seu cavalo, deixava o castelo, sem romper o mistério com que havia chegado (Colasanti, 1999, p. 56-7, *grifo nosso*).

A problemática destacada demonstra que a leitura do imaginário coletivo diante dessa figura misteriosa pressupõe o gênero masculino questionável, principalmente porque não galanteava com as mulheres, o que reafirmaria a postura do macho conquistador e dominador. Assim, para evitar explicações, a jovem palaciana vivia uma vida solitária: “*Somente sozinha*, cavalgando no campo, ousava levantar a viseira para que o vento lhe refrescasse o rosto acariciando os cachos rubros. Mas tornava a baixá-la, tão logo via tremular na distância as bandeiras de algum torreão” (Colasanti, 1999, p. 57, *grifo nosso*). A demasiada solidão da personagem ocorre porque ela não se encaixa nem no universo masculino e nem no feminino. O fato de causar estranhamento por não se portar como um conquistador (macho alfa) reafirma que a construção do sujeito e seu gênero é entendida de forma como

um processo unilateral que visualiza um sujeito prévio por trás das máscaras e, de certo modo, fortalece um sujeito imaginado por meio do discurso, ou linguagem, ou pelo social: “Em termos filosóficos, a proposição constativa é sempre performativa em algum grau” (Butler, 2020, p. 32). O caráter heroico, performatizado pela Princesa, atende ao referencial do comportamento e atuação do masculino.

Nessa dinâmica, mantêm-se a sua condição de nômade: “Assim, de castelo em castelo, havia chegado àquele governado por um jovem Rei. E fazia algum tempo que ali estava” (Colasanti, 1999, p. 57). Considerando que o conto remete aos aspectos do “era uma vez”, nos quais a Princesa encontrará um homem para salvar a sua triste vida, já que a sequência da história apresenta novos desdobramentos:

Desde o dia em que a vira, parada diante do grande portão, cabeça erguida, oferecendo sua espada, ele havia demonstrado preferi-la aos outros guerreiros. Era a seu lado que a queria nas batalhas, era ela que chamava para os exercícios na sala de armas, era ela sua companhia preferida, seu melhor conselheiro. Com o tempo, mais de uma vez, um havia salvo a vida do outro. E parecia natural, como o fluir dos dias, que suas vidas transcorressem juntas (Colasanti, 1999, p. 57).

O encontro de ambos: O Rei (Jovem) e o Guerreiro misterioso (Princesa), a princípio, revela uma amizade homoafetiva, provavelmente destituída da aceção amorosa sexual, uma vez que partilhavam de atividades afins ao universo masculino. Por outro lado, esse companheirismo demasiado leva o Rei (jovem) a reconhecer um sentimento até então nunca vivido. A convivência demasiada próxima implica em sentimentos dúbios ao guerreiro e, por efeito, esses afetos escapavam à lógica heterossexual. Diante desse sentimento/afeto novo, o jovem Rei não consegue admitir a distinção parcial entre gênero e a sexualidade e, por efeito, não consegue negociar a sua identificação de gênero masculino ao seu desejo (sexualidade). Esse aparente desconforto indica que a amizade considerada heteronormativa desloca-se para a homoafetividade, conforme trecho a seguir:

Companheiro nas lutas e nas caçadas, inquietava-se porém o Rei vendo que seu amigo mais fiel jamais tirava o elmo. *E mais ainda inquietava-se, ao sentir crescer dentro de si um sentimento novo, diferente de todos, devoção mais funda por aquele amigo do que um homem sente por um homem.* Pois não podia saber que à noite, trancado o quarto, a princesa encostava seu escudo na parede, vestia o vestido de veludo vermelho, soltava os cabelos, e diante do seu reflexo no metal polido, suspirava longamente pensando nele (Colasanti, 1999, p. 57-58, grifo nosso).

Do outro lado, mal sabia o jovem Rei que a Princesa já estava apaixonada por ele. O vestido de veludo vermelho simboliza a perspectiva da paixão feminina. No entanto, sem reconhecer uma figura feminina o moço Rei se apaixona por um ser de *performance* masculina. “Muitos dias se passaram em que, tentando fugir do que sentia, o Rei evitava vê-la. E outros tantos em que, percebendo que isso não a afastava da sua lembrança, mandava chamá-la, para arrepende-se em seguida

e pedia-lhe que se fosse” (Colasanti, 1999, p. 57-58). Nesse contexto, é evidente que o jovem Rei reconhece um sentimento homoerótico pela personagem e, por conseguinte, ele atrai e afasta a Princesa porque acredita estar diante de um sentimento dissidente do heteronormativo. “A lógica heterossexual que exige que a identificação e o desejo sejam mutuamente exclusivos é um dos instrumentos psicológicos mais redutores do heterossexismo” (Butler, 2020, p. 396). Nessa lógica, o Rei/enamorado busca o afastamento, pois acreditava que o aceitável seria que alguém que se identifica com o gênero masculino só poderia desejar alguém do gênero feminino. O Rei, então, perde o controle da situação e resolve desmascarar o amigo. É interessante observar a mudança do tom de voz ao ordenar que a personagem se revelasse:

Por fim, como nada disso acalmasse seu tormento, ordenou que viesse ter com ele. E, em voz áspera, lhe disse que há muito tempo tolerava ter a seu lado um cavaleiro de rosto sempre encoberto. Mas que não podia mais confiar em alguém que se escondia atrás do ferro. Tirasse o elmo, mostrasse o rosto. Ou teria cinco dias para deixar o castelo (Colasanti, 1999, p. 58).

Paralisada, a Princesa se neutraliza, ou seja, ela não quer se revelar e, por outro lado, não quer abandonar o Castelo, já que está apaixonada pelo Rei/enamorado. Nesse sentido, a solução desejada que resultou na barba, mais uma vez, se mostra como um problema para a personagem. Em outras palavras, conforme ditado popular: “O feitiço virou contra o feiticeiro”.

Sem resposta, ou gesto, a Princesa deixou o salão, refugiando-se no seu quarto. Nunca o Rei poderia amá-la, com sua barba ruiva. Nem mais a quereria como guerreiro, com seu corpo de mulher. Chorou todas as lágrimas que ainda tinha para chorar. Dobrada sobre si mesma, aos soluços, implorou ao seu corpo que lhe desse uma solução. Afinal, esgotada, adormeceu (Colasanti, 1999, p. 58).

Se no início da narrativa a personagem implorou ao seu corpo e mente por uma solução em que a livrasse de um casamento indesejável, nesse momento ela faz o reverso, uma vez que busca/deseja uma solução para um casamento de sua escolha.

E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo brotou. E ao acordar de manhã, com os olhos inchados de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. Não ousou levar as mãos ao rosto. Com medo, quanto medo! Aproximou-se do escudo polido, procurou seu reflexo. E com espanto, quanto espanto! Viu que, sim, a barba havia desaparecido. Mas em seu lugar, rubras como os cachos, rosas lhe rodeavam o queixo (Colasanti, 1999, p. 58-59).

Nessa dinâmica de transição, a aparência masculina (barba) cede lugar ao feminino (rosa) que remete ao título do texto, ou seja, a personagem retorna ao gênero reconhecido socialmente:

Naquele dia não ousou sair do quarto, para não ser denunciada pelo perfume, tão intenso, que ela própria sentia-se embriagar de primavera. E perguntava-se de que adiantava ter trocado a barba por flores, quando, olhando no espelho com atenção, pareceu-lhe que algumas rosas perdiam o viço vermelho, fazendo-se mais escuras que o vinho. De fato, ao amanhecer, havia pétalas no seu travesseiro (Colasanti, 1999, p. 59).

A condição feminina da personagem seria denunciada pelo perfume das rosas. Desse modo, a sua representação feminil a obrigava por manter-se no espaço fechado, porém nesse caso, ela gostaria de ficar naquele Castelo por escolha própria. Essa conjuntura de escolha desloca-se da perspectiva tradicional à cetero progressismo coerente à atualidade, na qual Colasanti com seus quase noventa anos, encontra-se inserido.

Restituída a sua condição de mulher, considerando quando as rosas murcharam e um rosto feminino ganha forma: “Uma após a outra, as rosas murcharam, despetalando-se lentamente. Sem que nenhum botão viesse substituir as flores que se iam. Aos poucos, a rósea pele aparecia” (Colasanti, 1999, p. 59). O termo relativo a rosa infere a ideia de beleza, pureza e perfeição: “Até que não houve mais flor alguma. *Só um delicado rosto de mulher*” (Colasanti, 1999, p. 59, *grifo nosso*). O enunciado destacado simboliza a recondução da personagem às imposições sociais às mulheres, uma vez que o seu estado normal incide na assertiva de que o feminino atinge a perfeição ante a delicadeza relativo apenas a mulher e que pressupõe ser prerrogativa para que seja aceita no *constructo* social masculino.

A sua nova *performance*, ainda na perspectiva do “Era uma vez” pressupõe um final feliz, no qual a conjuntura social de um casal heteronormativo representaria a exigência social do reinado: “Era chegado o quinto dia. A Princesa soltou os cabelos, trajou seu vestido cor de sangue. E, arrastando a cauda de veludo, desceu as escadarias que a levariam até o Rei, enquanto um perfume de rosas se espalhava no castelo” (Colasanti, 1999, p. 59). Considerando a pressuposição de um final feliz, numa perspectiva progressista o desfecho do conto fica em aberto, ou seja, será imaginado por meio da acepção social de cada leitor. Resta saber, diante da problemática instaurada, se consideramos que o Rei se apaixonou por uma *performance* masculina, qual seria sua reação diante da figura feminina? Por mais que os leitores dos contos tradicionais vislumbrem um final feliz, é pressuposto que a presença da Princesa reconhecida no gênero feminino resolve a questão social e simbólica da exaltação pública dos valores masculinos. Entretanto, em contrapartida, temos que considerar que o Rei enamorado se apaixonou por uma *performance* de gênero que exalta os valores masculinos (virilidade). A questão que se impõe, como Princesa, ao se enquadrar nos parâmetros sociais femininos, como

ficaria o interesse do Rei pela sua feminilidade? Outras problemáticas se impõem: a Princesa terá que reaprender as funções domésticas impostas socialmente ao feminino? Caso isso ocorra, haverá um afastamento entre ela e o rei? Os afetos entre ambos, por extensão, seriam readaptados?

Apesar do pressuposto final feliz que preserva uma tradição, essa dinamicidade corrobora na problematização da questão do gênero e as sexualidades, no sentido de quebrar paradigmas, uma vez que a Princesa, na perspectiva progressista (modernista) assevera a não inexorabilidade na hierarquia de poder masculino, no contexto demarcado pela acepção da heteronormatividade: “Na medida em que as normas de gênero heterossexuais produzem ideais inatingíveis, pode-se dizer que a heterossexualidade opera por meio da produção regulada de versões hiperbólicas de ‘homem’ e ‘mulher’” (Butler, 2020, p. 392). É evidente, nessa narrativa, a referência colasantiana a respeito das *performances* impostas pela sociedade. Nesse sentido, segundo uma das maiores autoridade no assunto, supracitada em demasia nesse estudo: “[...] são performances impostas, performances que nenhum de nós escolheu perfazer, mas que todos somos obrigados a negociar” (Butler, 2020, p. 392). Resta saber: se o Rei enamorado pelas *performances* masculinas vai negociar?

Considerações finais

Com base na análise empreendida pode-se ponderar que o conto “Entre a espada e rosa”, de Marina Colasanti, na sua perspectiva temática, descreve as acepções de gênero e sexualidades como metáforas e alegorias que simbolizam as relações humanas. Esses ajustes e desajustes sociais, no texto analisado, encontram-se implicados no conservadorismo tradicional, porém, em constante duelo com as acepções sociais contemporâneas. Desse modo, as transformações e as adaptações da personagem feminina, duplicada e transvestida no masculino confirma as dissidências de gêneros como problemática que envolve a exclusão dos corpos dissidentes.

Os temas discutidos, nesse estudo, evidenciam as modalidades e alternativas de gênero e sexualidades que escapam ao conceito de heteronormatividade e, por conseguinte, contestam os limites sociais estabelecidos. O desfecho em aberto nos permite ponderar a possibilidade de um futuro emancipatório do “bem viver humano” ajustado nas diferenças de gênero e sexualidade tanto da jovem Princesa como do jovem Rei. A descentralização dos sujeitos tanto feminino quanto masculino confirmam as dissidências e, por efeito, evocam a necessidade dos seres humanos de se ajustarem aos novos modos de exercerem a sexualidade e suas plurais possibilidades.

Nesse sentido, o discurso literário, a exemplo do conto analisado, surge como mais uma forma de poder da literatura que ressignifica as acepções de gênero e sexo, por efeito, considerado positivo, pois rearticula a dinâmica social da reciprocidade humana, no que se refere aos limites que separam as pessoas por conta

de ideias antiquadas sobre gênero e sexualidade. Desse modo, esse estudo destaca as possibilidades de ressignificação dos conceitos pré-estabelecidos a respeito do tema discutido. Sendo assim, a ficção, por sua vez, corrobora, como discurso, ao apresentar mecanismos reflexivos que perpetua a possibilidade de evitar a reprodução de preconceitos arraigados na sociedade.

Assim, considerando os estudos de Judith Butler e Pierre Bourdieu, já que ambos concordam que gênero e sexualidade se encontram atreladas às interações nas “vivências” sociais, uma vez que os sujeitos interagem entre si. É concluso que as questões de gênero e sexualidades vão além das normatizações sociais definidas, já que os estudos promovem contornos de processos fluidos e em constantes devir, no sentido que leva a compreendermos a materialidade do corpo e desmitificarmos a ideia dos corpos vistos como objeto do pensamento singular, uma vez que os corpos tendem a indicar um mundo plural, isto é, que vai além das limitações sociais e históricas.

THE REPRESENTATION OF THE VAGINA AS AN INVERTED PHALLUS AND THE DISSIDENCE OF GENDER AND SEXUALITY IN THE SHORT STORY “THE SWORD AND THE ROSE” BY MARINA DE COLASANTI

Abstract: *In this article, the research entitled: “The representation of the vagina as an inverted phallus and the dissidence of gender and sexuality in the short story ‘Between the sword and the rose’ by Marina Colasanti”, is analyzed, in which the gradual social dialectical process that focuses on the anatomical difference between the sexes and gender and sexuality issues that involve the characters is pondered, namely: a young Princess and a young King. In this proposition, the process of adaptation and social acceptance that involves a gender dissident (Princess) and the ambiguous sexual expression of the young King is evaluated. In this context, the female character stands out for her comings and goings between traditional meanings versus progressivism, considering the composition of current themes, for example: gender and sexuality that are pluralized in the set of discussions involving the human social sciences. This research corroborates, with greater emphasis, the studies of Sigmund Freud, with regard to the psychic consequences involving the castration complex, Judith Butler and Pierre Bourdieu regarding issues of gender and sexuality. In addition, there are other references, of lesser theoretical inference, that also corroborate with the effectiveness of the analysis proposed in the corpus of the Article. It is concluded that the short story “Between the Sword and the Rose” symbolizes, allegorizes, metaphori- zes, in semantic and semiotic terms, the performative perspective of bodies that are not limited in the meanings of gender (male and female) and sexuality guided by heteronormativity.*

Keywords: *Bodies; Dissent; Phallus; Gender; Sexuality.*

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. 2. ed. São Paulo: FTB, 1997.
- BARROSO, Juarez. As rosas não falam. Disponível em: <https://genius.com/Cartola-as-rosas-nao-falam-lyrics>. Acesso em: 19 ago. 2024.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada*. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade bíblica Trinitariana do Brasil, 2007. Edição corrigida e revisada, fiel ao texto original.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner, 15. ed. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 2019.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. 1. ed. São Paulo: Crocodilo, 2020.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução: Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.
- COLASANTI, Marina. *Um espinho de marfim e outras histórias*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. São Paulo: Global, 2006.
- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 4. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 1990.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 16: O eu e o id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. 1. ed. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2008.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SECCHIN, Antonio Carlos. *A rosa, o povo*. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012

SILVA, Kalina Vanderlei. *Dicionário de conceitos históricos*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2021.

Recebido em 20 de setembro de 2024

Aprovado em 26 de novembro de 2024