

BODIES AND PARTIES: UM ENSAIO SOBRE O CORPO FEMININO EM “O PONTO DO MARIDO”, DE CARMEN MARIA MACHADO

Pâmela NOGAROTTO*

- **RESUMO:** Este ensaio se debruça sobre a representação do corpo feminino no conto *O ponto do marido* de Carmen Maria Machado. A autora utiliza recursos estéticos que convidam quem lê a se envolver corporalmente com o texto, além de lançar mão da *mise en abyme* para trazer histórias populares estadunidenses de corpos femininos em situações trágicas. Isso será pensado como *corps en abyme*. Baseado na ideia de que a própria literatura é um corpo, o argumento é o de que a negação do que é canônico no texto-corpo se entrelaça à radicalização do corpo feminino na escrita de autoria feminina como a de Carmen Maria Machado. Essa leitura se dará a partir da Teoria Feminista (CONBOY et al., 1997) e da Crítica Literária Feminista (FELSKI, 2003).
- **PALAVRAS-CHAVE:** Corpo. Literatura contemporânea. Crítica literária feminista. Realismo.

*E quando o poema é bom / não te aperta a mão /
aperta-te a garganta*

Ana Hatherly

Como se forja um corpo

Um mundo em que todas as mulheres têm uma fita amarrada a si. Como parte de seus corpos, uma extensão deles, as fitas podem estar em diferentes regiões — no pescoço, no dedo, no tornozelo. Podem ainda ter diversas cores — verde, amarelo-claro, vermelho. As fitas são um acessório exclusivo das mulheres, os homens não as possuem e tampouco compreendem sua existência. Tocá-las é uma transgressão, é proibido. Esse é o universo do conto *O ponto do marido* de Carmen Maria Machado. Como um apêndice apenas do gênero feminino, a fita permeia a narrativa fantástica da autora.

* Bolsista CAPES. Doutoranda em Estudos Literários. UFPR – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes – Departamento de Letras – Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Curitiba – PR – Brasil. 80060-150 – pamelanogarotto@gmail.com

Os estudos fenomenológicos do corpo já insinuaram, como Simone de Beauvoir compreendeu em *O segundo sexo*, que um corpo é, além de sua realidade fisiológica, também uma ideia histórica. E a partir disso diz: não se nasce mulher, torna-se. Quando a filósofa questiona “o que é uma mulher?”, a realidade biológica não fornece uma resposta satisfatória. Antes, a pergunta remete ao discurso em torno da categoria “mulher” e “sobre o que está em jogo politicamente, economicamente e socialmente” (CONBOY et al, 1997, p. 1) quando pensamos nessa categoria. Em nossa vida cotidiana, “our bodies are trained, shaped, and impressed with the stamp of prevailing historical forms of selfhood, desire, masculinity, femininity”¹ (BORDO, 1997, p. 91). Portanto, o corpo pensado neste ensaio não se refere somente ao corpo da medicina. O corpo aqui diz respeito a um *corpo vivido* em determinada cultura, como um lugar de “contestação, de lutas econômicas, políticas, sexuais e intelectuais.” (XAVIER, 2007, p. 22)

“O feminismo nos ensinou que a história começa e termina com os corpos”, diz Arthur W. Frank (1996 apud XAVIER, 2007, p. 24). Não só a história, mas as histórias, as narrativas também começam com os corpos. Não é incomum, dentro dos estudos literários, pensarmos e nos referirmos à literatura como um corpo. Por muito tempo, esse corpo (a própria literatura) e a construção dos corpos de mulheres nas narrativas foi constituído a partir do olhar masculino. No Romantismo, por exemplo, as mulheres eram objeto da escrita, as “musas”, mas não raramente eram representadas de maneira estereotipada e figuravam um papel trágico. Além disso, não tinham espaço para narrarem a si mesmas, isto é, tratava-se, sobretudo, de uma literatura de voz masculina. O domínio dos homens no campo das artes e a representação dos corpos femininos em situações de tragicidade revelavam as relações de poder e as opressões daquele momento. O surgimento da Crítica Literária Feminista na década de 70 propôs uma transformação desse corpo literário, desse *corpus*, a partir de um novo olhar para a construção das personagens femininas, assim como para a escrita de autoria feminina. Rita Felski esclarece:

[...] as críticas feministas acreditam que a dimensão estética inclui tanto os temas quanto as formas, tanto os significados sociais quanto os anseios psíquicos. Elas são céticas em relação à visão de que a experiência estética possa ser completamente desinteressada, despida de qualquer referência ao mundo ou de fortes sensações prazerosas. Podemos apreciar na literatura o que não apreciaríamos na vida; a arte não é um mero espelho ou documento do mundo social. Ainda assim nossos gostos estéticos e inclinações não podem ser completamente separados de nossas vidas e interesses como seres sociais.

¹ “Nossos corpos são treinados, moldados e impressos com a marca das formas históricas predominantes de individualidade, desejo, masculinidade, feminilidade.” (tradução livre)

As críticas feministas concordariam com a observação de que a experiência estética é inseparável da memória, do contexto, do significado, e também do que somos, onde estamos, e de tudo o que já aconteceu conosco. (FELSKI, 2003, p. 142)

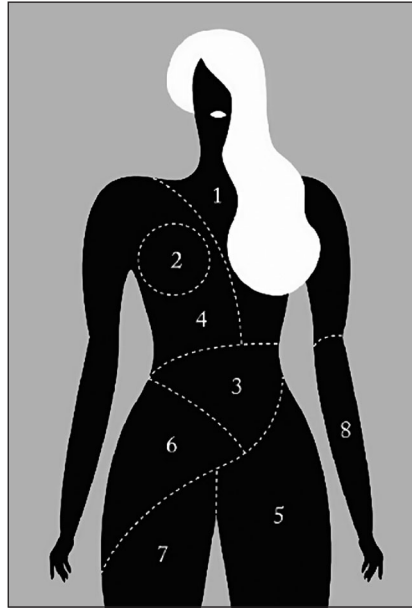
Este ensaio se propõe, então, a pensar nessa fita (importante dizer: aquilo que pode ser laço ou nó, que enfeita ou sufoca) a partir dos estudos da Teoria Feminista e da Crítica Literária Feminista, refletindo sobre as violências às quais são submetidos esses corpos. Quer, em suma, entender como a realização estética de Carmen Maria Machado traz as questões de gênero e exige a participação ativa de quem lê, a incorporação do texto, as palavras na carne, e como corporalmente respondemos a isso. Pretende ainda refletir sobre a maneira que a literatura contemporânea escrita por mulheres, assumidamente feminista, depois de cinquenta anos do início da Crítica Literária Feminista, realiza o gesto literário em sintonia “[à] memória, [a] o contexto, [a]o significado, e também [com o] que somos, onde estamos, e [com] tudo o que já aconteceu conosco”, como quer Rita Felski.

Bodies and parties

O corpo dela e outras farras (2018[2017])², traduzido para o português por Gabriel Oliva Brum, é um livro de contos que transita entre o horror, o realismo e a ficção-científica — o que o faz ser conhecido como um *Black Mirror* feminista. Como o próprio título insinua, os oito contos que compõem o livro escancaram a farras feita do corpo feminino em nossa sociedade, passando por temas como sexualidade, maternidade, abuso, violência e padrões de beleza. Essas diversas violências em torno do corpo da mulher são representadas graficamente no livro: sem prefácio ou índice, o livro nega alguns aspectos formais canônicos das obras literárias e sinaliza sua organização apenas com a imagem de um corpo feminino dividido em partes numeradas como o corpo dos animais em um açougue. A cada novo capítulo, uma nova parte da carne da imagem feminina é destacada, indicando um novo conto. Essa negação do que é canônico faz do próprio livro, também um corpo, um corpo que se radicaliza, que nega as regras há tempos atribuídas a si.

² No original, *Her body and other parties*. O livro ganhou o Shirley Jackson Award, além de ter sido finalista do National Book Award for Fiction. Neste trabalho, está em foco a tradução para o português feita por Brum.

Figura 1 – Imagem do livro *O corpo dela e outras farras*.



*O ponto do marido*³ é o primeiro conto do livro. O texto narra a trajetória de uma mulher, seus prazeres e suas dores, o casamento, a maternidade. Essa mulher carrega uma fita amarrada no pescoço, uma fita verde e com um laço, interdita ao marido. Toda a história da protagonista está entrelaçada a outras histórias, histórias populares nos Estados Unidos, em que se conta, majoritariamente, o sofrimento de diferentes mulheres. Narrado em primeira pessoa pela protagonista, que se revela ao fim do texto uma defunta-autora, a história trata de pequenas e grandes violências às quais o corpo feminino é submetido ao longo da vida: violências conjugais, institucionais — o hospital —, sem dar, ao menos em primeira pessoa, uma moral, uma lição em relação a isso. Essa parte fica a cargo do leitor que, esteticamente, a narrativa convida a participar da história, a sair do papel comum leitor de testemunho passivo e a se implicar no que se narra. Aqui, podemos aliar à nossa leitura a Teoria da Recepção. Contrariando o pós-estruturalismo que propõe a morte do autor e o esvaziamento do leitor, em *O ponto do marido* não há morte da autora possível, pois Carmen Maria Machado é uma mulher *queer* escrevendo sobre as violências direcionadas ao corpo das mulheres. Da mesma forma, a aparente objetividade na narração é apenas um recurso estético, pois a escritora convoca o leitor para completar o texto, ser um pouco o texto também: o gênero, a bagagem

³ No original, *The husband stitches*. O conto foi indicado para o Nebula Award na categoria Best Novelette.

social, histórica e cultural de quem lê não está dispensada. Em uma das histórias contadas dentro do conto, a narradora conclui: “Não preciso lhe contar a moral da história. Acho que você já sabe qual é.” (MACHADO, 2018)⁴ — e essa é a tônica de toda a narrativa.

O ponto do marido

Primeiro está o rosto, escreve Matilde Campilho. Todas as outras características que nos individualizam se submetem à supremacia do rosto. “Não há um igual a outro, nem sequer no caso dos gêmeos, muito menos dos sócias. É a performance irrepetível, e uma que só pode ser feita em vida. Numa vida só. Se acontecer outra existência, imagina-se, ela trará um outro rosto.” (CAMPILHO, 2021, s/p). Quando há um reflexo, é o rosto o que mais vemos de nós mesmos; mas quando não há reflexo, ele resta misterioso, adivinhamos o rosto.

As cabeças da revolução francesa; as das esposas de Henrique VIII; a de Batista que Salomé pediu em uma bandeja; a de Helofernes apresentada por Judite como símbolo de justiça, tão provocantemente pintada por Giorgione em um quadro que tanto a mulher que pisa sobre a cabeça decepada quanto a cabeça parecem sorrir, relembra Matilde Campilho, fazem da decapitação uma antiga e popular forma de matar. Ou ainda a cabeça de Medusa usada como arma por Perseu e como adorno por Atena.

A imagem do corpo dividido que antecede *O ponto do marido*⁵ cobre a parte da cabeça, do pescoço e uma parcela do ombro direito — zonas que não parecem aleatórias quando lidas junto à curta narrativa. O pescoço é onde a protagonista tem amarrada sua fita. Aliás, no limite, a personagem é decapitada. É impossível não nos lembrarmos de figuras como Ana Bolena ou Maria Antonieta e suas execuções, ligadas, de alguma forma, ao relacionamento que mantinham com os homens. Cortar a cabeça de alguém, seja com a espada ou na guilhotina, faz o corpo perder seu rosto. E nada é tão imediato em denunciar a morte que o símbolo da cabeça que rola.

O rosto está na cabeça; a cabeça se liga ao pescoço, sustenta-se sobre ele. A esse respeito, ensaia Jean-Luc Nancy em um de seus indícios sobre o corpo:

23. A cabeça se destaca do corpo sem ser necessário decapitá-la. A cabeça se destaca de si mesma, decepada. O corpo é um conjunto que se articula e se compõe, que se organiza. A cabeça é feita de buracos apenas, cujo centro vazio

⁴ As citações diretas do livro presentes no trabalho são retiradas de um *e-book* e portanto não possuem paginação.

⁵ Há alguns ganhos na tradução do conto: em português, o ponto do marido pode ser também pensado como lugar, isto é, a região (do corpo da mulher), o ponto que seria pertencente ao marido. Além disso, pode ainda ser lido como o ponto no sentido do ponto de vista, da versão do marido.

representa muito bem o espírito, o ponto, a infinita concentração em si. Pupilas, narinas, boca, orelhas são buracos, evasões cavadas fora do corpo. Para além dos outros buracos, aqueles mais embaixo, essa concentração de orifícios se liga ao corpo por um canal estreito e frágil, o pescoço atravessado pela medula e por alguns vasos que estão prontos para inchar ou romper-se. Uma junção estreita que religa em dobra o corpo complexo à cabeça simples. Nela, nada de músculos, nada além de tendões e ossos com substância mole e cinzenta, circuitos, sinapses. (NANCY, 2012, p. 47)

Parece relevante pensar aqui sobre como a dicotomia mente e corpo foi associada, historicamente, à dicotomia macho e fêmea. Como antecipou Beauvoir, as mulheres são associadas ao corpo, “tornam-se” o seu corpo e o seu sexo, enquanto os homens podem esquecer de sua realidade biológica e serem seres racionais, sem uma ‘prisão’ corpórea. Dizendo de outra maneira, os homens podem viver uma existência desencarnada e transcendental, o que restringe “o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas de reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber” (XAVIER, 2007, p. 20). A conexão da cabeça ao tronco é sensível e efêmera, como esclarece o filósofo: o pescoço é o que separa na mesma medida em que une as duas partes. No entanto, é evidente que são indissociáveis. O pescoço mantém a vida e, no caso da protagonista, a fita que mantém a cabeça no lugar é presa somente por um laço. É uma existência frágil (ou fragilizada).

O pensamento misógino frequentemente encontrou uma auto-justificativa conveniente para a posição social secundária das mulheres ao contê-las no interior de corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregulados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas mesmas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado (GROSZ apud XAVIER, 2007, p. 19).

O conto analisado parece retratar bem a fragilidade imputada ao corpo feminino: a sexualidade e a capacidade reprodutiva estão no centro das violências que sofre a personagem principal. A protagonista se mostra uma mulher que busca prazer e não se envergonha dele. No entanto, a fita sempre a coloca em uma situação pouco segura, vulnerável.

Ele passa as mãos pelo meu cabelo, alisando a minha cabeça, gemendo e se pressionando contra mim. E não percebo que sua mão está descendo pela minha

nuca até ele tentar passar os dedos por dentro da fita. Dou um grito sufocado e me afasto depressa, recuando e conferindo nervosamente se meu laço está intacto. Ele ainda está sentado lá, coberto com a minha saliva. (MACHADO, 2018)

Alguns recursos estéticos mobilizados pela autora fazem do conto uma convocação para a participação ativa do leitor: há que se envolver corporalmente com a história. No início do conto, há esta espécie de instrução de como as vozes do conto devem ser lidas caso a história seja lida em voz alta.

(Se for ler esta história em voz alta, por favor, use as seguintes vozes:
EU: quando criança, aguda, esquecível; quando adulta, da mesma forma.

O GAROTO QUE SE TORNARÁ UM HOMEM E SERÁ MEU MARIDO: repleta de espontaneidade.

MEU PAI: gentil, estrondosa; como a do seu pai, ou a do homem que você gostaria que fosse seu pai.

MEU FILHO: quando pequeno, suave, como se tivesse a língua um pouco presa; quando adulto, parecida com a do meu marido.

TODAS AS OUTRAS MULHERES: intercambiáveis com a minha.)
(MACHADO, 2018).

Com efeito, a descrição dessas vozes já indica certa relação entre as vozes masculinas e as vozes femininas. O fato de todas as outras mulheres do conto terem vozes intercambiáveis com a da narradora mostra certo fio que as une. Da mesma maneira, a voz dos homens é parecida. Interessa notar também os adjetivos dados a essas vozes: da protagonista, e por extensão de todas as mulheres, “aguda, esquecível”; dos homens, espontânea, “gentil, estrondosa”. As instruções de como devem ser reproduzidas as vozes da história são a primeira parte que convida o leitor a participar ativamente do texto, a tomar a voz em primeira pessoa e tornar-se personagem.

Outra técnica que permeia a narrativa é a da *mise en abyme*, isto é, a história é transpassada por outras histórias. Em *O ponto do marido*, há diferentes histórias de terror populares americanas que envolvem mulheres em situações trágicas, que se relacionam, de alguma maneira, com o que vive a narradora naquele momento. A título de exemplificação, quando a protagonista ainda menina conhece o menino, que viria a se tornar seu marido, e sente desejo sexual por ele, lembra-se de uma história.

Uma vez ouvi uma história sobre uma garota que pediu algo tão repulsivo ao seu amante que ele contou à família dela e a mandaram para um sanatório. Não

sei que prazer pervertido ela pediu, mas eu daria tudo para saber. Que coisa mágica seria essa, possível de se querer tanto a ponto de lhe isolar do mundo por querê-la? (MACHADO, 2018)

Além de um diálogo com a história da protagonista, essas outras histórias populares servem como uma espécie de alerta do que pode vir a acontecer à narradora, além de refletirem mais amplamente a cultura. No caso dessa história, ela retrata o pecado da mulher desejan-te: desejar. A ausência de nomes dos personagens também merece ser destacada: menina e menino podem ser qualquer um de nós ou de nossos conhecidos.

A instrução dada pela narração ao fim do trecho em que a protagonista inicia sua vida sexual é a seguinte:

(Se for ler esta história em voz alta, os sons da clareira podem ser reproduzidos mais fielmente respirando fundo e prendendo a respiração por bastante tempo. Então solte todo o ar de uma vez, permitindo que o seu peito afunde feito o bloco de uma torre de brinquedo arremessado ao solo. Continue fazendo isso, encurtando o tempo entre prender e soltar a respiração.) (MACHADO, 2018).

As instruções estão sempre ligadas ao corpo e à voz de quem supostamente está lendo em voz alta. São indicações de como respirar, como se machucar; uma das instruções pede para que se abra a janela e veja a chuva que certamente estará caindo. De alguma maneira, aquilo que se narra estará sendo vivido também pelo leitor, e a própria realidade de quem lê, a qualquer tempo, se alterará a partir do que se conta.

(Se estiver lendo esta história em voz alta, force um ouvinte a revelar um segredo devastador e em seguida abra a janela mais próxima que dê para a rua e grite o segredo o mais alto que puder.) (MACHADO, 2018)

Voltando à ideia de *mise en abyme*, histórias dentro do conto principal, temos o que podemos pensar como *corps en abyme*. Estes seriam, dentro da narrativa, em tradução literal se quisermos, os corpos no abismo. São os corpos matáveis, subalternizados, mandados, castrados. Nesse recorte, os corpos femininos. Em todas as histórias que atravessam a história principal, teremos o mesmo corpo feminino ameaçado: a história de uma menina que, desafiada pelos amigos, vai ao cemitério na tentativa de derrubar uma lenda, e acaba morrendo. Depois, prestes a se casar, a narradora relembra da história de uma jovem que compra um vestido usado e morre porque a peça, depois toma-se conhecimento, fora roubada de um cadáver e estava contaminada por formol; ainda dentro do escopo do casamento, rememora a história de uma noiva que, no dia do seu casamento, brincou de se

esconder dentro de um baú, e ficou presa até a morte. “Noivas nunca acabam bem nas histórias. Histórias conseguem sentir a felicidade e a apagam como uma vela” (MACHADO, 2018), complementa. Se o corpo é também sua construção histórica, essas narrativas espelham certas ideias sobre as mulheres e a instituição do casamento, a tragicidade que as envolve.

Ainda sobre as características culturais que definem as mulheres, pensemos na capacidade reprodutiva. A começar pelo título, “o ponto do marido” diz respeito a uma forma popular de se referir à episiotomia, um procedimento médico hoje já reconhecido como uma forma de violência obstétrica. O procedimento consiste em fazer um corte na região do períneo (localizado entre a vagina e o ânus) na hora do parto — o que, em teoria, facilitaria a passagem do bebê — para depois costurá-lo. Esse corte, no entanto, cientificamente não se revela eficiente, e põe em risco a contração vaginal e o prazer da mulher após o parto. Os pontos, a despeito da dor das mulheres, em teoria proporcionariam mais prazer aos homens por “deixarem a região mais apertada”. Daí o nome “o ponto do marido”: uma violência que se consagra muito mais pelo que pode dar aos homens do que às mulheres. Em resumo, um pacto entre homens (o marido e o médico; o marido e as instituições — a medicina, que também domina e subjuga o corpo feminino).

É relevante pensar como o ponto do marido é uma violência obstétrica porque vivida no momento do parto, mas também uma violência que ecoa na sexualidade dessas mulheres. Assim, as características imputadas culturalmente como definidoras das mulheres — a sexualidade e a reprodução — são conjuntamente violentadas. Após passar pela violência validada pelo marido, a instrução entre parênteses propõe: “(Se estiver lendo esta história em voz alta, entregue uma faca pequena para os ouvintes e peça que cortem o pedaço tenro de pele entre o seu indicador e o polegar. Depois agradeça a eles.)” (MACHADO, 2018). Aqui, fica claro que as orientações são uma tentativa de envolver o corpo leitor, fazê-lo sentir algo semelhante ao que sentiu a personagem, para que seja um corpo leitor cortado, violentado também. Ainda assim, devemos agradecer a quem quer que nos machuque: mesmo violentadas, as mulheres devem performar docilidade.

Ainda nesse trecho, a narração sintetiza:

Há uma história sobre uma mulher que entra em trabalho de parto quando o médico que a atende está cansado. Há uma história sobre uma mulher que nasceu cedo demais. Há uma história sobre uma mulher cujo corpo prendeu-se tão firme ao filho que a cortaram para retirá-lo. Há uma história sobre uma mulher que ouviu uma história sobre uma mulher que em segredo deu à luz filhotes de lobo. Pensando bem, histórias têm isso de se misturarem feito gotas de chuva em um lago. Cada uma surge das nuvens separada, mas, assim que se juntam, não há como distingui-las (MACHADO, 2018).

Esse excerto traz um resumo fundamental do *mise en abyme/corps en abyme* empregado no conto: as histórias das mulheres, das mães, dos partos, das violências são diversas e, em algum nível, intercambiáveis — como a instrução sobre a voz das mulheres no início do texto. Vozes intercambiáveis porque são, em última instância, a mesma voz, a mesma história. Todas possuem um entrelaçamento tão profundo que, em algum ponto, não são distinguíveis. São as histórias populares, é o folclore; são as histórias de nossas avós, nossas mães, nossas amigas misturadas como água de chuva em um lago.

A fita

Desde o início, a protagonista vive uma relação aparentemente normal com sua fita, assim como o menino, que viria a se tornar seu namorado e marido, cria uma espécie de obsessão com o objeto a partir do primeiro contato com ele. São duas relações que correm em paralelo. Fica claro, ao longo do texto, que esse homem pode ter tudo do corpo da mulher, exceto a fita. No entanto, em diversos momentos, ele ultrapassa o limite estabelecido por ela e tenta tocar, ou de fato toca, sua fita. Como leitores, ainda que tentemos imputar à fita um sentido, como se ela fosse a representação de algo mais objetivo, temos dificuldade em definir do que se trata. Ainda assim, quando esses momentos de transgressão acontecem, sentimos mesmo como um grande abuso, uma grande violência.

Antes de saber se a criança que teria seria um menino ou uma menina, há uma espécie de tensão em relação a isso. O marido pergunta se a criança teria uma fita também. Fica claro, nesse momento, que somente uma menina teria a fita. A protagonista imagina “se os homens talvez possuam fitas que não se parecem com fitas. Talvez todos nós sejamos marcados de alguma forma, mesmo que seja impossível de se ver” (MACHADO, 2018), diz ela. De qualquer forma, como a criança que nasce é um menino, nasce sem uma marca visível, e a mãe sente um alívio. Inicialmente, a relação do menino com sua fita é inocente, segura.

Meu filho toca na minha fita, mas nunca de um jeito que me deixa com medo. Ele pensa nela como parte de mim e a trata como trataria uma orelha ou um dedo. A fita o encanta de uma maneira desprendida e isso me agrada (MACHADO, 2018).

Esse trecho trata a naturalidade da fita, a aproxima de outras partes do corpo, indicando certa intrinsecabilidade do objeto ao corpo da mulher. No entanto, depois de presenciar uma cena violenta em que o marido tenta tocar a fita à força, o filho perde a inocência diante do laço. “No dia seguinte, o nosso filho toca a minha garganta e pergunta sobre a minha fita. Ele tenta puxá-la. E ainda que me doa,

preciso torná-la proibida a ele. [...] Algo se perde entre nós e jamais o encontro de novo.” (MACHADO, 2018)

Todas as orientações para quem estivesse lendo em voz alta, até o fechamento do conto, estavam destacadas por parênteses. No entanto, o último diálogo direto com o leitor aparece sem a marcação gráfica. Não há mais separação entre o que se narra e os direcionamentos em relação à forma como deve ser lido, o que deve ser feito. Ao fim do texto, a protagonista deixa que o marido toque sua fita. Essa permissão culmina no final trágico.

Ele segura uma das pontas com dedos trêmulos. O laço se desfaz, lentamente, as extremidades há tanto tempo amarradas vincadas pelo uso. O meu marido geme, mas acho que ele não percebe. Ele enrola o dedo na última espiral e puxa. A fita se solta. [...]

Se estiver lendo esta história em voz alta, você pode estar se perguntando se o lugar que a minha fita protegia estava úmido de sangue e com aberturas, ou se era liso e castrado como o espaço entre as pernas de uma boneca. Receio não poder lhe dizer, pois não sei. Sinto muito por essas e outras questões e a falta de resolução para elas. Meu peso muda e, com isso, sou agarrada pela gravidade. O rosto do meu marido recua e então vejo o teto e a parede atrás de mim. Quando a minha cabeça cai para trás de cima do meu pescoço e rola para fora da cama, me sinto mais sozinha do que nunca (MACHADO, 2018).

Isso implica na morte da narradora, ou ainda, implica o fato de que a protagonista era, o tempo todo, uma narradora morta. É, portanto, mais uma das histórias trágicas que transpassaram pela história principal. É uma história intercambiável com tantas outras. É provável que, como leitoras, nos apressemos a tentar responder o que a fita representa. Que laço é esse que está restrito às mulheres, que não pode ser tocada pelos homens, mas que, vulneráveis, são violadas? Do que se trata um laço que, desde o nascimento, estaria conosco? A despeito da dor e da vulnerabilidade que a fita nos impõe, seria aquilo que nos mantém vivas, a cabeça presa ao corpo.

No entanto, Carmen Maria Machado não parece estar propondo uma leitura tão estreita. Talvez a provocação seja, justamente, não saber do que se trata essa vulnerabilidade imposta às mulheres. Sem perder o rigor estético, a autora parece estar mais preocupada em fazer uma literatura fantástica ainda muito próxima da nossa leitura do real. Um horror que é, em algum nível, o horror do dia a dia — as violações, os medos. Sobretudo, um texto literário em diálogo com vários outros textos, vários outros corpos de mulheres.

Cabe dizer que outras mulheres da narrativa possuem suas fitas. A protagonista conhece, na aula de artes, uma mulher que possui uma fita vermelha amarrada em volta do tornozelo. É interessante pensar se a fita dessa mulher, por estar em outra

região do corpo, não tão vulnerável como a garganta da protagonista, coloca ela no mesmo lugar de vulnerabilidade, refletir sobre o que aconteceria se essa fita fosse desamarrada.

Além disso, ao se juntar a outras mãos para fazer o figurino de *Little Buckle-Boy*, a peça que seria encenada na escola pelo filho, a protagonista conhece uma mulher que possui uma fita amarelo-claro no dedo que continuamente se enrosca à linha de costura. Também a violência obstétrica que dá nome ao conto passa pelo fio, pela costura, aquilo que pode construir, reconstruir, assim como pode fechar, interditar. A costura, o tecer pode ainda ser aproximado ao escrever, à criação, ao entrelaçamento próprio das histórias. No fim, o conto é uma costura que liga diversas histórias. Como obra, forja um espaço na literatura feita por mulheres, o *corpus* se transforma, veste uma nova pele.

A voz e as histórias

Em *Na casa dos sonhos* (2021), último livro publicado pela autora, entre uma escrita ensaística, autobiográfica e experimental, a narradora — ou Carmen — traz uma taxonomia dos contos folclóricos a partir de contos de Hans Christian Andersen. Relembra de como cortam a língua da Pequena Sereia, e de como em *Os cisnes selvagens*, a princesa Eliza costura para seus irmãos, transformados em cisnes, permanece em silêncio por sete anos. Da mesma maneira, menciona como a protagonista de *Guardadora de Gansos*, por temer por sua própria vida, permanece em silêncio em relação ao que sofreu. A autora conclui:

Às vezes sua língua é arrancada, em outras você a imobiliza por conta própria. Às vezes você vive, em outras você morre. Às vezes você tem nome, em outras ganha o nome daquilo que - não de quem - você é. A história sempre muda um pouquinho, dependendo de quem conta. (MACHADO, 2021)

Aqui, em *O ponto do marido*, parece ser clara a forma que a história se altera conforme quem está contando. Talvez por isso o conto evoca diferentes narradores a lerem o texto em voz alta. Diferentemente da Pequena Sereia, a protagonista do conto não perde somente a língua, mas a cabeça, a vida — em outras vezes, como dito, você morre. Ainda assim, algo está sendo dito e narrado, a voz não se perdeu, ao contrário, a voz é o centro. E a voz é sempre uma extensão de um corpo.

NOGAROTTO, P. Bodies and parties: an essay about the female body in “O ponto do marido” by Carmen Maria Machado. *Itinerários*, Araraquara, n. 56, p. 261-274, jan./jun. 2023.

- **ABSTRACT:** *This essay focuses on the representation of the female body in the short story *O ponto do marido* (*The husband stitches*) by Carmen Maria Machado. The author uses aesthetic resources that invite the reader to become physically involved with the text, in addition to resorting to *mise en abyme* to bring American popular stories of female bodies in tragic situations. This will be thought of as *corps en abyme*. Based on the idea that literature itself is a body, the argument is that the denial of what is canonical in the body-text is intertwined with the radicalization of the female body in writing by female authors such as Carmen Maria Machado's. This reading will be based on *Feminist Theory* (CONBOY et al., 1997) and *Feminist Literary Criticism* (FELSKI, 2003).*
- **KEY-WORDS:** *Body. Contemporary literature. Feminist literary criticism. Realism.*

REFERÊNCIAS

- BORDO, Susan. The body and the Reproduction of Femininity. CONBOY et al. **Writing on the body: female embodiment and feminist theory**. Columbia University Press, 1997. p. 90-110.
- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. **Caderno de Leituras n. 78**. Chão da Feira: 2018. Disponível em <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno78/>. Acesso em 14 jan. 2022.
- CAMPILHO, Matilde. O rosto. **Revista Amarelo**. Ano XI, n. 38. Disponível em: <https://amarelo.com.br/2021/10/cultura/o-rosto/>. Acesso em 14 jan. 2023. s/p.
- CONBOY, Katie; MEDINA, Nadia; STANBURY, Sarah. **Writing on the body: female embodiment and feminist theory**. New York: Columbia University Press, 1997.
- FELSKI, Rita. **Literature after feminism**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- MACHADO, Carmen Maria. **O corpo dela e outras farras**. Tradução de Gabriel Oliva Brum. São Paulo: Planeta Minotauro, 2018. *E-book*.
- MACHADO, Carmen Maria. **Na casa dos sonhos**. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. *E-book*.
- NANCY, Jean-Luc. 58 indícios sobre o corpo. Tradução de Sérgio Alcides a partir de "58 indices sur le corps". In: **Corpus, Ed. revista e aumentada**: Metailié, 2006. REV. UFMG, Belo Horizonte, v.19, N 1e2, p.42-57, jan/dez 2012. Disponível em: https://www.ufmg.br/revistaufmg/pdf/REVISTA_19_web_42-57.pdf. Acesso em: 26 de jul. de 2021.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

