



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

ANGELA SIMONE RONQUI OLIVA

**A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER
EM ALGUNS CONTOS DE MARINA COLASANTI**

Londrina
2011

ANGELA SIMONE RONQUI OLIVA

**A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER
EM ALGUNS CONTOS DE MARINA COLASANTI.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Professora Dr^a Regina Célia dos Santos Alves

Londrina
2011

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca da Etec Professor
Mário Antônio Verza.**

R773r Ronqui Oliva, Angela Simone

A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti. / Adriana Regina Marcato Armeni – Londrina, 2011.
127f.

Orientador: Dra. Regina Célia dos Santos Alves

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras,
2011.

1. Marina Colasanti - Brasil – Teses. 2. Contos – Teses. 3. Mulher –
Teses. 4. Violência – Teses. I. Ronqui Oliva, Ângela Simone. II. Universidade
Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de
Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-34.09

ANGELA SIMONE RONQUI OLIVA

**A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM
ALGUNS CONTOS DE MARINA COLASANTI.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a Regina Célia dos Santos Alves
UEL - Londrina

Prof^a. Dr^a Regina Helena Machado Aquino
Corrêa
UEL - Londrina

Prof^a. Dr^a Cleide Antonia Rapucci
UNESP - Assis

Londrina, 14 de outubro de 2011

À meus queridos e amados pais José Roberto e Fátima, pela vida repleta de amor e carinho! Aos meus irmãos Raquel e Roberto, pela eterna amizade! Ao meu amado esposo Rafael, pelo incentivo, apoio e dedicação!

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, pelo dom maravilhoso da vida!

À escritora Marina Colasanti, fonte de inspiração!

À querida professora Regina Célia dos Santos Alves, pela paciência, apoio e dedicação!

Aos docentes da Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, pelos preciosos ensinamentos!

Às professoras Cleide Antonia Rapucci e Regina Helena Machado Aquino Corrêa, por gentilmente aceitarem participar de minha banca e pelas valiosas sugestões!

É a ditadura machista, falocrática, que durante séculos relegou todas nós, mulheres inteligentes, dotadas, aptas, ao segundo escalão da sociedade.

Por ela fomos proibidas de usar nosso próprio corpo, e encarceradas em cintos de castidade. Por ela fomos atreladas à reprodução sem escolha. Por ela fomos transformadas em “rainhas do lar”, irônico eufemismo para um trabalho não reconhecido e não remunerado. Por ela fomos proibidas de saber, proibidas de aprender, proibidas de pensar e dizer. Por ela fomos estupradas, espancadas, prostituídas, carregadas como botim de guerra. E por ela fomos consideradas culpadas de todos os males.

Marina Colasanti, 1980.

RONQUI OLIVA, Angela Simone. **A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti**, 2011. 127 f. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários)) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

RESUMO

O presente trabalho tem o intuito de verificar o tema da violência contra as mulheres presente em alguns contos de Marina Colasanti. Nesse sentido, primeiramente, serão abordados alguns aspectos teóricos, como o papel da mulher ao longo da História, o feminismo e a violência contra as mulheres. Posteriormente, serão estudados alguns contos presentes nas obras *Contos de Amor Rasgados*, de 1986, *Um Espinho de Marfim e outras histórias*, de 1999 e *Do seu coração partido* (2009), analisando como a escritora, por meio de seus contos concisos, consegue exprimir com exatidão e intensidade a temática da violência, seja ela física ou “simbólica”.

Palavras-chave: Marina Colasanti. Contos. Mulher. Violência.

RONQUI OLIVA, Angela Simone. **The representation of violence against women in some short stories by Marina Colasanti**. 2011. 127 p. Dissertation (Master`s degree in Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2011.

ABSTRACT

The present paper aims to verify the theme of the violence against women in some short stories by the contemporary writer Marina Colasanti. Therefore, at first, some theoretical issues such as the role of women through History, the Feminism and the violence against women will be studied. After that, some short stories gathered in the books *Contos de Amor Rasgados* (1986), *Um espinho de Marfim e outras histórias* (1999) and *Do seu coração partido* (2009) will be analyzed. The goal of this study is to verify how this writer, through her very short stories, can show with accuracy and intensity the theme of a physical violence or “symbolic violence” against the women.

Keywords: Marina Colasanti. Short stories. Women. Violence.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O “SER” MULHER	12
1.1 O MOVIMENTO FEMINISTA	22
1.1.1 Feminismo no Brasil	29
1.2 A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER	36
1.3 O INÍCIO DA MULHER NA LITERATURA	42
1.3.1 As Fases da Literatura de Autoria Feminina.....	47
1.4 O “SER” MARINA COLASANTI.....	48
2 A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM ALGUNS CONTOS	53
2.1 SOB O SIGNO DA SUBMISSÃO E DO DOMÍNIO MASCULINO	55
2.1.1 Para que Ninguém a Quisesse” (1986)	55
2.1.2 “Porém Iguamente” (1999).....	59
2.1.3 “Por Preço de Ocasão” (1986).....	62
2.1.4 “Verdadeira História de um Amor Ardente” (1986)	64
2.1.5 “Prova de Amor” (1986)	67
2.1.6 “De Água nem tão Doce” (1986).....	68
2.1.7 “Um Espinho de Marfim” (1999)	69
2.1.8 “De Torre em Torre” (2009)	72
2.2 O DESEJO DE LUTAR CONTRA O DESTINO	76
2.2.1 “Ela era sua Tarefa” (1986)	76
2.2.2 “Quando já não era mais Necessário” (1986).....	79
2.2.3 “Entre a Espada e a Rosa” (1999).....	81
2.3 EM BUSCA DE LIBERDADE E INDEPENDÊNCIA.....	87
2.3.1 “A Moça Tecelã” (1999)	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	100
ANEXOS	107
ANEXO A - Os contos	108

INTRODUÇÃO

Marina Colasanti é escritora contemporânea conhecida, principalmente, por abordar questões sobre o universo feminino e por sua luta em defesa dos direitos das mulheres. Esta temática encontra-se, sobretudo, em seus ensaios. A escritora ganhou destaque também por sua obra literária infanto-juvenil que, muitas vezes, remete ao mito, a lendas e ao maravilhoso mundo dos contos de fadas, obras estudadas com certa frequência no mundo acadêmico¹.

Contudo, alguns de seus contos analisados neste trabalho, presentes nas obras *Contos de Amor Rasgados* (1986), *Um Espinho de Marfim e outras histórias* (1999) e *Do seu coração partido* (2009), mesmo os que se referem ao mundo da imaginação e/ou nos remetam aos mitos, lendas ou contos de fadas retratam uma temática adulta, que aborda a violência contra a mulher.

Por meio de sua literatura Colasanti demonstra com “exatidão”, “rapidez” e “intensidade” (CALVINO, 1990) a representação de uma violência que ainda está tão presente na contemporaneidade e, mais especificamente, em nossa sociedade.

A temática da violência na literatura é constantemente estudada por acadêmicos e pesquisadores. Entretanto, o tema da violência específica contra a mulher, como a encontrada em alguns contos de Colasanti, carece de maior atenção.

Para embasar nosso estudo, o primeiro capítulo aborda algumas mudanças no papel da mulher ao longo da História ocidental, começando pela Idade Média, pois é a partir daí que encontramos alguns importantes estudos sobre a

¹ Dentre as dissertações sobre a obra literária de Marina Colasanti, destacamos as seguintes: *As fadas fiam o fatum: A narrativa maravilhosa de Marina Colasanti*, de Noemi Henriqueta Brandão de Perdigão (1993); *A presença do mito na ficção de Marina Colasanti: resgates das culturas portuguesa e brasileira*, de Mara Lúcia David (2001); *A ficção de Marina Colasanti e a releitura dos contos de fadas: os muitos fios da tessitura narrativa*, de Ana Maria da Silva (2001); *Marina Colasanti: Mulher em prosa e verso*, de Silvana Augusta Barbosa Carrijo (2003); *Marina Colasanti: Longe ou perto do querer do leitor?*, de Márcia Juliane Valdivieso Santa Maria (2006); *A leitura de contos e a proposta de conhecimento*, de Lucimar Bresciani (2008); *Rapto e absorção: Referências clássicas em Contos de Amor Rasgados de Marina Colasanti*, de Leandro Passos (2008); *A desconstrução do feminino em Grimm e Marina Colasanti*, de Maximiliano Torres (2008); *Temas e Teimas: o discurso feminino e feminista de Marina Colasanti*, de Maria Aparecida Araújo Monteiro (2009); *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti*, de Nilda Maria Medeiros (2009); *Representações da mulher em obras de Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti*, de Wanessa Zanon de Souza (2009); *O conto contemporâneo de Marina Colasanti: Estilhaços do maravilhoso na viagem das “23 histórias”*, de Vanessa de Bello Lins da Rocha (2010); *Nos labirintos do amor de Marina Colasanti*, de Raquel Lima Besnosik (2010) e *O fantástico na obra de Marina Colasanti*, de Eliane Corrêa da Cruz Escobar (2010).

História das mulheres ocidentais. Além disso, alguns contos de Marina Colasanti estudados neste trabalho remetem-se a esta época, tais como: “Um espinho de marfim” (1999), “Entre a espada e a rosa” (1999), “A moça tecelã” (1999) e “De Torre em Torre” (2009).

Abordamos também, brevemente, o possível início da literatura feminina e o papel que ela desempenhou na vida das mulheres, assim como as três fases da literatura de autoria feminina (Feminina, Feminista e Fêmea ou “da Mulher”), propostas por Elaine Showalter (1986). Enfocamos os vários momentos do movimento feminista na Europa, Estados Unidos e no Brasil, destacando suas principais representantes, características e conquistas.

Posteriormente, ainda no primeiro capítulo, definimos o termo violência, assim como “violência de gênero” ou “violência doméstica”, termos associados especificamente à violência contra as mulheres, destacando a diferença entre a violência física e a “simbólica”, esta última assim definida por Bourdieu (2010).

O final do primeiro capítulo trata sobre a biografia e a produção literária da escritora contemporânea Marina Colasanti, destacando, sobretudo, seus pensamentos em relação às questões femininas/feministas e sua produção literária.

No segundo capítulo, há as análises literárias de doze pequenos contos da escritora: “Para que ninguém a quisesse”; “Por preço de ocasião”, “Verdadeira história de um amor ardente”; “Prova de amor”; “De água nem tão doce”, “Ela era sua tarefa” e “Quando já não era mais necessário”, extraídos da obra *Contos de amor rasgados* (1986); “Porém igualmente”, “Um espinho de marfim”, “Entre a espada e a rosa”, e “A moça tecelã”, presentes em: *Um Espinho de Marfim e outras histórias* (1999), além do conto “De Torre em Torre”, pertencente à coletânea *Do seu coração partido* (2009).

Para agruparmos os contos, a fim de organizá-los e facilitar as análises, usamos as três fases da literatura de autoria feminina propostas por Elaine Showalter (1986), levando em consideração a aproximação dos mesmos a partir de traços comuns verificados, sobretudo, no perfil desenhado da mulher em cada uma das histórias abordadas.

Nas considerações finais, retomamos as análises dos contos, comparando, sobretudo, seus desfechos e destacando o tipo de literatura produzido

por Marina Colasanti que, com um intuito maior de entretenimento, de aprazer o leitor, também o choca e comove quando aborda temáticas que se aproximam e/ou se identificam com a realidade social dos leitores, como o tema da violência contra a mulher, aqui presente.

1 O “SER” MULHER

O papel da mulher em diferentes países transformou-se e ainda vem se transformando ao longo da História. Seria impossível abordarmos neste trabalho todas essas mudanças, levando em conta o tempo e o espaço.

Devido à complexidade de tal estudo, enfocamos nesta pesquisa uma retrospectiva em relação à História das mulheres ocidentais, destacando a Europa e começando pela Idade Média, pois certamente encontra-se neste espaço e tempo a base para compreendermos a situação atual das mulheres em nosso país, assim como a situação de passividade e submissão em relação aos homens, em que muitas ainda vivem, visto que os estudos mais detalhados sobre o papel da mulher na História partem do contexto medieval.

A História, tal como a conhecemos, foi geralmente estudada e produzida por homens. De acordo com Jardim (2006), “na verdade, da forma como a pesquisa histórica foi durante muito tempo produzida, todas as idades são dos homens” (JARDIM, 2006, p. 105), isto é, as mulheres e os considerados “marginalizados” foram praticamente excluídos do processo histórico, já que

A história universal produziu uma verdade histórica do ponto de vista do homem branco, filho das elites sociais, herdeiro da velha tradição judaico-cristão-ocidental. Qualquer outro objeto histórico que estivesse fora deste padrão de universal não encontrava guarida nas pesquisas até então produzidas (JARDIM, 2006, p. 106).

Por isso, como praticamente não há estudos sobre as mulheres antes da Idade Média e nem muitos referentes à História das mulheres na época medieval, usaremos como base principal a obra *A Mulher na Idade Média* (1999) de José Rivair Macedo, por se tratar de um clássico, uma obra referência em relação a estes estudos.

Segundo o autor, já na época do Império Romano as mulheres eram consideradas naturalmente inferiores aos homens. Limitavam-se ao ambiente doméstico e não podiam escolher com quem queriam se casar, visto que a “... razão de Estado” era mais forte que os desejos individuais” (MACEDO, 1999, p.10), ou seja, o casamento na época era um jogo de interesses para as famílias das mulheres.

Além disso, a mulher era proibida de exercer cargos públicos ou ofícios religiosos e “em sinal de submissão deveria manter sempre os cabelos longos. Não podia até mesmo falar nos lugares de culto” (MACEDO, 1999, p.10).

Em relação aos germânicos, que tiveram forte influência na formação dos povos da Idade Média, Macedo cita um escritor da época chamado Tácito, que ressalta o “companheirismo” e a “submissão” (TÁCITO apud MACEDO, 1999, p.11) das mulheres em relação aos homens. Nesta época, as esposas acompanhavam seus maridos em todas as atividades, inclusive nas guerras. Entre os séculos III e VII, a mulher da sociedade germânica sempre aparece sob o domínio “... do pai, do marido ou, na falta deles, do parente mais próximo do sexo masculino” (MACEDO, 1999, p.12). Quando se casava, recebia um dote de seu esposo e uma “doação suplementar” após a noite de núpcias, caso comprovasse que era virgem. Do pai, recebia bens, porém, apesar de ter a propriedade, ela nunca tinha a posse, pois esta pertencia a seu marido. Além disso, se uma mulher cometesse adultério, ela era severamente violentada e até mesmo morta. Segundo Jardim (2006), “na tradição germânica, ser flagrada em adultério era crime severamente castigado. A mulher que o cometesse poderia ser flagelada e, até mesmo, enterrada viva” (JARDIM, 2006, p. 104).

O povo Lombardo, que anteriormente habitava a região da Escandinávia e depois a Europa oriental, mais precisamente a península itálica, entrou nessa região em conflito com o povo germânico. O *Edito de Rotari* é a mais antiga compilação de costumes desse povo e foi escrito no século VII. Nele, percebe-se uma grande preocupação com as mulheres livres do reino daquela época, as quais não podiam agir de acordo com suas vontades. Seu artigo CCIV, citado por Macedo (1999), afirma que:

A nenhuma mulher livre habitante do nosso reino e governada pela Lei dos Lombardos seja permitido viver de acordo com sua vontade, [...] mas que permaneça sob o poder de um homem ou do rei. Não poderá vender ou dar nenhum dos seus bens móveis ou imóveis sem a autorização daquele que detém o seu mundio (MACEDO, 1999, p.13).

Posteriormente, entre os séculos X e XII, período que corresponde ao Feudalismo Clássico, a mulher continuou ainda limitada ao âmbito familiar. Não tinha direito à herança da família e nem de seu marido, caso se tornasse viúva. O

casamento continuava a ser um pacto, um jogo de interesses entre as famílias. Quando se casavam, recebiam um dote que deveria ser administrado pelo marido. Exaltavam-se na época as principais virtudes de uma mulher, dentro e fora do casamento, que deveriam ser “... a obediência, a submissão” (MACEDO, 1999, p. 15).

Nesse momento, o amor e o afeto nem sempre estavam presentes nas uniões matrimoniais. A esposa referia-se a seu marido como “senhor”, transferindo para o ambiente familiar a hierarquia presente no Feudalismo. O homem era o “senhor”, o superior, o líder, o detentor do poder, enquanto que a mulher se associava ao “servo”, ao “escravo”. E como o casamento era, na verdade, uma espécie de negócio, ou seja, não havia a noção de casamento com amor e fidelidade; os homens, muitas vezes, não eram fiéis a suas esposas e constantemente procuravam outras mulheres para se satisfazerem sexualmente. Além do mais, a cultura e os valores da época justificavam as traições por parte dos homens:

[...] os nobres não hesitavam em procurar várias mulheres para sua satisfação sexual, mantendo a esposa muitas vezes unicamente para salvaguardar as alianças anteriormente estabelecidas. Igualmente, não hesitavam em abandonar a esposa em caso de esterilidade ou quando opções mais vantajosas apareciam (MACEDO, 1999, p. 18).

Como na época o casamento envolvia dinheiro, quando um pai julgava que o valor do dote exigido para o matrimônio poderia atrapalhar a vida econômica da família, ele enviava a filha a algum mosteiro, a fim de que ela se tornasse uma “esposa do Senhor” (MACEDO, 1999, p. 16), evitando, assim, comprometer-se financeiramente.

De acordo com Macedo (1999), foi apenas no século XII que o casamento passou a ser encarado tal qual o conhecemos hoje, celebrado por um padre, dentro de uma Igreja, e com a comunidade servindo de testemunhas. A Igreja também conseguiu inculcar na sociedade da época a ideia do casamento como um ato sagrado e indissolúvel, o que não evitava as traições masculinas, principalmente.

Mesmo sacralizando o matrimônio, a mulher continuou, contudo, a ser vista como inferior ao homem, na concepção dos próprios religiosos, já que para eles

Deus havia criado primeiro o homem. Ele foi criado à imagem e semelhança do Todo-Poderoso. Ela era meramente um reflexo da imagem masculina, uma imagem secundária. Sexos diferentes, ambos uniam-se pelo casamento. Contudo, não se tornavam iguais. Considerada a responsável pela queda da humanidade no pecado, a dominação do esposo sobre ela e as dores do parto eram vistos como o seu castigo (MACEDO, 1999, p. 19).

Por muito tempo, o discurso religioso cristão tratou a mulher como inferior, frágil às tentações da carne e pecadora, em que sempre "... a direção ou o governo ficavam reservados ao homem, cabendo à mulher a submissão" (MACEDO, 1999, p. 19). Jardim (2006) afirma que:

No começo, era a malvada Eva. Muito foi escrito para caracterizá-la e anatematizá-la. A primeira mãe do ocidente cristão e suas herdeiras foram, nos primeiros tempos do cristianismo, objeto da mais dura misoginia (JARDIM, 2006, p. 39).

Em relação ao ato sexual, a mulher não deveria nunca demonstrar qualquer sensação de prazer. A posição deveria ser sempre ela sob o marido, demonstrando assim submissão e passividade durante todo o ato sexual, que tinha o intuito apenas de procriação. Conforme Jardim (2006),

O binômio corpo e prazer transformou-se, assim, em perigo, na medida em que estava ligado à noção de Pecado Original. Na era medieval, eram os padres que falavam sobre a vida sexual que seus fiéis deveriam ter. Diferentemente dos antigos, que estavam preocupados com a saúde do corpo, o discurso clerical buscava a salvação da alma. A Antiguidade quis controlar as necessidades corporais; a Idade Média, para atingir a perfeição espiritual, buscou a transformação e a disciplina da matéria (JARDIM, 2006, p. 100).

Por isso, segundo a Igreja, o homem que amasse demais sua esposa era considerado adúltero, pois não deveria tratar a mulher como prostituta, assim como a mulher não deveria tratar seu marido como um amante. Sendo assim, mesmo após a sacralização do matrimônio, na prática "... nada impedia que o marido procurasse encontrar prazer fora da célula conjugal" (MACEDO, 1999, p. 21).

A sociedade da época tentava justificar por todos os meios que a mulher era, de fato, inferior ao homem, justificando também, desta maneira, a violência praticada em relação a elas, já que “os homens, pais ou maridos, reservavam o direito de castigá-las como a uma criança, a um doméstico, a um escravo. Era um direito de justiça inquestionável, primordial, absoluto” (MACEDO, 1999, p. 21). Ou seja, a chamada “surra conjugal” era um direito do marido (MACEDO, 1999, p. 22) e ninguém poderia intervir. De acordo com Jardim (2006),

Nesse ambiente que articulava o exercício constante da violência guerreira e o sentimento de desprezo pelo feminino, as mulheres das diferentes camadas sociais foram objeto de uma violência física e simbólica que foram endêmicas (JARDIM, 2006, p. 108-109).

Além disso, encontraram até mesmo uma justificativa etimológica em relação às palavras “homem” e “mulher”:

A atitude de desprezo dos homens pelas mulheres, consideradas ao mesmo tempo perigosas e frágeis, era justificada por todos os meios, até pela etimologia da palavra que a designava. Para os pensadores da época, a palavra latina que designava o sexo masculino, *Vir*, lembrava-lhes *Virtus*, isto é, força, retidão, enquanto *Mulier*, o termo que designava o sexo feminino lembrava *Mollitia*, relacionada à fraqueza, à flexibilidade, à simulação (MACEDO, 1999, p. 21).

Naquele momento, muitos homens casavam-se e descasavam-se várias vezes, principalmente se desconfiassem da esterilidade de suas esposas. Poderiam ser eles os estéreis, mas sempre acusavam as suas mulheres, abandonando-as e se casando com outras quantas vezes julgassem necessário. Isto acontecia porque, naquela época, era praticamente impossível se pensar que o homem era estéril e, por isso, a culpa sempre recaía sobre mulher.

Ao longo do século XIII, a condição da mulher não mudou muito. O sexo considerado frágil continuou a ser feito para ser submisso e obedecer. Não era aconselhável que as mulheres aprendessem a ler e a escrever; o importante é que soubessem fiar e bordar, além de cuidar dos afazeres domésticos.

As mulheres ricas deveriam supervisionar o trabalho das domésticas e, muitas vezes, comportavam-se de maneira opressora em relação às servis, da mesma forma que seus maridos se comportavam em relação a elas.

Já as mulheres pobres deveriam, além de ser donas-de-casa exemplares, desempenhar trabalhos fora de casa. Estavam presentes em praticamente todos os tipos de atividades econômicas, a fim de ajudarem financeiramente os seus maridos. Na Alta Idade Média, as mulheres realizavam grande parte dos trabalhos artesanais, principalmente a confecção de tecidos.

Com a constante ausência de seus esposos devido a viagens, peregrinações ou guerras, as mulheres foram chamadas a exercer atividades em substituição aos homens. Trabalhavam no âmbito rural, na indústria artesanal e no comércio.

E na segunda metade do século XIII,

preparadas ou não, certas esposas de nobres, mas principalmente as viúvas, tiveram de assumir responsabilidades aparentemente masculinas. Precisaram conviver no meio masculino. Muitas conseguiram romper barreiras definidas pelo sexo (MACEDO, 1999, p. 32).

Conforme Macedo (1999), o historiador Jacques Heers relata que no final da Idade Média, na Itália, na França e na península Ibérica existiam muitas mulheres entre os servos e, em alguns lugares, muito mais mulheres do que homens.

Nas cidades, existiam as criadas semi-livres, que iam trabalhar nas casas das senhoras mediante contrato, a troco de alimentação, moradia e de segurança, já que os amos eram os responsáveis por arrumar-lhes casamento e dar-lhes um dote. Havia também as escravas, que vinham do Oriente ou das periferias europeias e eram traficadas. Toda jovem burguesa casada deveria ter uma escrava, que era responsável por todos os serviços da casa e do cuidado com as crianças.

De acordo com Macedo (1999), por volta de 1180, a mão-de-obra feminina, muito mais barata que a dos homens, foi explorada principalmente nas indústrias têxteis. Trabalhavam também como fabricantes de armaduras, agulheiras, fabricantes de tesouras e de brincos e até ferreiras, além das padeiras, leiteiras, peixeiras, açougueiras e queijeiras. Na França, havia a presença das cabeleireiras, barbeiras e boticárias. Já na Inglaterra, muitas trabalhavam na fabricação de cerveja.

Por volta de 1300, muitas mulheres, sobretudo as londrinas, começaram a se envolver em transações comerciais, principalmente as viúvas, que passaram a assumir os negócios de seus falecidos maridos. A agiotagem foi uma atividade bastante praticada por algumas mulheres daquela época.

Nos últimos séculos da Idade Média, as mulheres deveriam, além de serem esposas exemplares cumprindo todas suas obrigações domésticas, conhecer também sobre horticultura e fruticultura, saber supervisionar os trabalhos dos serviçais e lidar com produtores e comerciantes das mercadorias usufruídas por suas famílias.

De acordo com a historiadora Régine Pernoud, a ascensão da burguesia acabou prejudicando ainda mais as mulheres, em relação às suas limitações, pois "... cerceou as possibilidades de ação do sexo feminino" (PERNOUD, apud MACEDO, 1999, p. 40), trazendo prejuízo ao "estatuto da mulher" nobre. Já as mulheres pobres sempre tiveram participação no âmbito profissional, mas sob a tutela de seus maridos.

Na fonte jurídica do direito urbano, escrita no final do século XIII, chamada *Livre Roisin*, citada por Macedo e que transcrevemos abaixo, percebe-se, no parágrafo XLIV, uma grande descrença em relação às virtudes de uma mulher:

No tribunal a lei consente que o advogado de uma mulher, seja ela acusadora ou acusada, tenha a mão sobre o seu punho no momento do juramento, porque mulher é de pouca coragem e de vontade volúvel enquanto que o homem não o é. (MACEDO, 1999, p. 40).

Isto significa que, ao longo da História ocidental e, certamente, em outros lugares também, como ainda é em muitos países do Oriente Médio, por exemplo, a mulher sempre fora vista como um ser inferior e, por isso, era malvista e vítima de preconceitos de uma sociedade dominada pelo patriarcado.

A Igreja também ajudou a alimentar o desprezo pela mulher, justificando-se por meio do discurso bíblico que envolve Eva, a pecadora. Na concepção religiosa, foi a mulher quem caiu em tentação e provou do fruto proibido por Deus.

Durante a Idade Média, a Igreja Católica começou a perder alguns fiéis que, de certa maneira, não concordavam com seus dogmas. Nesta época, muitas mulheres foram perseguidas pela Inquisição, acusadas de hereges e de

bruxas, muitas vezes, sendo condenadas à prisão perpétua ou à morte na fogueira: “O combate feroz, iniciado pela Inquisição contra as “maléficas”, reprimia a sexualidade feminina. Muitas mulheres, acusadas de comportamentos anormais, arderam na fogueira” (MACEDO, 1999, p. 66).

Por isso, muitas se afastavam do Catolicismo, migrando para doutrinas mais igualitárias visto que, em algumas, o discurso feminino era tão valorizado quanto o masculino, além de serem contra o sacramento do matrimônio.

As mulheres que confessavam seus envolvimento em heresias tinham uma punição menos severa e eram obrigadas a “... vestir daí em diante um manto negro com uma cruz impressa. Era a marca acusadora do pecado cometido” (MACEDO, 1999, p. 63. De acordo com Macedo, “o número de homens envolvidos com a heresia foi sempre superior ao das mulheres. Mesmo assim, pelo menos um terço das acusações dizia respeito às viúvas ou mulheres casadas” (MACEDO, 1999, p. 63), ou seja, a Inquisição foi muito mais severa, perseguiu e condenou muito mais as mulheres do que os homens.

Durante toda a Idade Média, muitas mulheres foram vendidas como escravas ou se prostituíram, de maneira desorganizada no âmbito rural e organizada nas chamadas “casas de mulheres”, controladas pelos governos no ambiente urbano. Os exércitos também usufruíam de um grande número de mulheres, cerca de 25%. Elas eram exploradas, obrigadas a cozinhar, lavar, cuidar dos doentes, aterrar buracos das estradas, além de servirem sexualmente aos combatentes. O chamado “sargento das prostitutas” era a quem elas deviam obediência. (MACEDO, 1999, p. 69).

Ao longo dos séculos XIV e XV, principalmente na França, o comércio do corpo feminino era bastante comum. Havia os prostíbulos públicos e as “casas de banhos”, que eram muitas vezes alugados pelos homens ricos, “... onde a fornicção era exercida livre e oficialmente” (MACEDO, 1999, p. 70). Com suas esposas, os homens cumpriam suas obrigações de marido, prometidas no ato sagrado do casamento e, com as prostitutas, procuravam prazer. Além disso, até mesmo os clérigos, proibidos de se casarem pela própria Igreja, encontravam nas prostitutas uma “solução” para os prazeres da carne.

Contudo, as prostitutas sofriam um grande preconceito, sempre foram malvistas perante a sociedade e, por isso, era necessário afastá-las das

pessoas de bem, e os prostíbulos deveriam ser bem distantes dos bairros residenciais.

Em relação ao domínio da leitura e da escrita pelas mulheres, sabe-se que, durante a Idade Média, isto fora privilégio de poucas delas, sobretudo algumas religiosas ou damas. As religiosas, que tinham algo a mais que as mulheres comuns, ou seja, o domínio da oratória e da persuasão, tiveram um papel importante na evangelização, contribuindo na expansão do Cristianismo e, por isso, muitas chegaram a ser “santificadas”, contudo, muito tempo depois de suas mortes, como Santa Genoveva, padroeira de Paris, a virgem de Nanterre do século V, que recebera uma boa educação de seus pais e Santa Radegunda, a fundadora do mosteiro feminino de Poitiers, que foram santificadas e cultuadas desde a Alta Idade Média (MACEDO, 1999, p. 77).

Macedo (1999) ressalta a curiosidade em relação ao grande número de santificações femininas, em uma época de tanto preconceito e desprezo em relação às mulheres. Possivelmente isso ocorreu porque, de certa forma, estas mulheres ajudaram a Igreja a atrair fiéis e, talvez, devido à associação de algumas delas com a Virgem Maria que já era, nesta época, reconhecida pela Igreja como “a mãe de Deus”. Segundo Jardim (2006)

Na Idade Média, não há dúvidas quanto ao fato de Maria ser realmente especial porque ninguém duvida de sua divindade. Desde os começos da era medieval que sua natureza divina já é celebrada. Nos concílios de Éfeso de 431 e da Calcedônia, de 451, já estava dada a idéia de que Ela era a Mãe de Deus (JARDIM, 2006, p. 47).

Contudo, até mesmo este processo de “santificação” foi diferente em relação a homens e mulheres, que continuam a ser vistas como inferiores, mais suscetíveis à tentação e ao pecado do que os homens. Nesse sentido, Silva (2007) afirma que:

[...] a trajetória até o reconhecimento divino e social da santidade feminina é bem distinta da masculina. As mulheres só são efetivamente reconhecidas como santas após a sua morte. Em seu caminho rumo a santidade, elas parecem mais fracas e suscetíveis às tentações da carne. Desta forma, precisam de orientação e de tutela, sobretudo masculina, de confessores, dos pais, do papa, etc. Já os homens, mais fortes, ainda em vida parecem se revestir de uma áurea santificada. Seus corpos também são colocados sob restrições e disciplina. Contudo, parecem mais imunes aos impulsos da carne (SILVA, 2007, p. 6).

Le Goff reforça todas as contestações de Macedo em relação à mulher, ao afirmar que

No esquema da sociedade trifuncional, a mulher não tinha qualquer lugar. Se, para os homens da Idade Média, existe uma categoria “mulher”, durante muito tempo a mulher não é definida por distinções profissionais, mas pelo seu corpo, pelo seu sexo, pelas suas relações com determinados grupos. A mulher define-se como “esposa, viúva ou virgem”. Foi a vítima das coações que o parentesco e a família foram impondo à afirmação das mulheres como indivíduos dotados de uma personalidade jurídica, moral e econômica. Na documentação da Idade Média, fruto de uma sociedade dominada pelos homens, a voz das mulheres raramente se faz ouvir e, na maior parte dos casos, provém das camadas mais altas da classe mais alta (LE GOFF apud SIECZKOWSKI, 2001, p. 07).

Dentre as mulheres mais importantes ao longo da Idade medieval, certamente a donzela-guerreira Joana D`Arc ganhou destaque. Nasceu em 1412, provavelmente na vila francesa Domremy. Descendente de camponeses, muito humilde e analfabeta, Joana teve desde a infância certas “visões” de santos que lhe anunciaram que ela deveria permanecer virgem para ter a salvação de sua alma, além da vontade divina de libertar a França do domínio Inglês (MACEDO, 1999, p. 87). Para isso, Joana foi à procura do príncipe herdeiro do trono, Delfim Carlos e revelou a ele a sua missão. Foi então autorizada a partir para a cidade de Orleães, na época dominada pelos ingleses. Vestindo-se e armando-se como os homens, inicia o processo de libertação da França, vencendo as tropas inimigas. Em 1429, ao lado de Joana, chamada de “Donzela de Orleães”, Carlos VII foi nomeado rei.

Posteriormente, parte para Paris a fim de expulsar os ingleses de lá e, em 1429, acaba derrotada. Foi capturada, levada para a fortaleza de Beaulieu e, logo em seguida, para o castelo de Beaurevoir. Tentou escapar de ambas as prisões, mas não conseguiu. Joana foi vendida pelos borguinhões por dez mil libras aos ingleses. Em 1430, foi levada a julgamento no tribunal inglês, sendo conduzido pelo bispo de Beauvais, Pierre Cauchon. Seu processo de condenação foi iniciado em janeiro de 1431. Todos os acusadores eram, na verdade, inimigos de Carlos VII. As acusações contra ela eram todas de ordem religiosa: bruxa, herege e idólatra. Após seis meses de julgamento, sua condenação foi ser queimada viva em praça pública, aos dezenove anos de idade.

De acordo com Macedo, “o fato de ela ter sido mulher, e de não se comportar como tal, pesou bastante na sua condenação” (MACEDO, 1999, p. 90),

ou seja, durante seu processo de julgamento, os acusadores tentavam o tempo todo provar que Joana havia cometido grande pecado ao usar roupas masculinas e se comportar como homem, abandonando, assim, segundo eles, os hábitos femininos, o que seria contra as escrituras sagradas. Mas na verdade, Joana foi condenada por ter “retirado” o poder masculino, quando se tornou líder e venceu, o que significaria perigo aos ingleses.

Certamente, a defesa dos ideais femininos não foi o objetivo de Joana D`Arc. Todavia, suas ações fugiram às regras da época ditadas por uma sociedade machista e patriarcal e demonstraram que nem sempre as mulheres foram tão passivas e se mostravam como inferiores. Hoje, ela é tida como um exemplo feminino de determinação, luta e coragem, pois provou que uma mulher pode ser uma líder e vencer os obstáculos impostos por seu sexo. Contudo, é inegável o fato de que ela só foi tida como líder ao utilizar-se da “máscara masculina”. Nesse sentido, a donzela-guerreira do conto “Entre a espada e a rosa” (1999), de Colasanti, assemelha-se à atitude de Joana D`Arc, quando resolve trajar-se como homem e lutar como valente guerreiro.

Este capítulo abordando alguns registros históricos em relação ao papel da mulher na sociedade fez-se necessário para entendermos mais claramente que as convenções sociais historicamente têm aprisionado às mulheres, colocando-as sempre em um lugar secundário, “... marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação” (ZOLIN, 2009, p. 218). Este pensamento só começa a ser, de fato, lentamente mudado, a partir do momento em que surgem algumas vozes femininas contrárias à submissão da mulher, lutando pela igualdade entre homens e mulheres.

1.1 O MOVIMENTO FEMINISTA

Ao longo da História, a humanidade geralmente aceitou a cultura e os valores impostos pelos dominantes, ou seja, pelos homens brancos ocidentais. É neste contexto que surge o Feminismo, a fim de denunciar as desigualdades entre os sexos e lutar por direitos iguais. O feminismo é um movimento social que visa à igualdade de direitos entre homens e mulheres, sejam eles no âmbito cultural, social, educacional, profissional, sexual, econômico, etc.

Na introdução de *O que é Feminismo* (1991), obra fundamental para entendermos este conceito, Alves e Pitanguy afirmam que “é difícil estabelecer uma definição precisa do que seja feminismo, pois este termo traduz todo um processo que tem raízes no passado, que se constrói no cotidiano, e que não tem um ponto predeterminado de chegada” (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 7). Conforme Bonnici (2007), o termo “Feminismo” começou a ser usado na França e na Inglaterra a partir de 1890 e, no Brasil, em 1905 e o define “... como uma crença e convicção na igualdade sexual acoplada ao compromisso de erradicar qualquer dominação sexista e de transformar a sociedade (BONNICI, 2007, p. 86).

De acordo com Alves e Pitanguy (1991) é na América do século XVII que aparece a figura de Ann Hutchinson, religiosa que pregava que “homens e mulheres foram criados iguais por Deus” (1991, p. 30), contrariando o discurso religioso masculino da época. Mas, em 1637, acusada de “ter sido mais um marido que uma esposa, um pregador que um ouvinte, uma autoridade que um súdito [...]” e de ter “mantido reuniões em sua casa, [...] um fato intolerável diante de Deus e impróprio para seu século”, foi condenada ao banimento (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 30).

O século XVIII é repleto de revoluções. Nos Estados Unidos acentuam-se os desejos de liberdade e igualdade. Contudo, as mulheres, os negros, os índios e os homens pobres ficavam excluídos em relação a esses ideais. Já na França, a mulher participa do processo de Revolução (1789), denunciando abusos, iniciando sua luta por igualdade, seja no campo político, jurídico, econômico ou educacional. “É neste momento histórico que o feminismo adquire características de uma prática de ação política organizada” (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 32). É na França onde o movimento feminista adquire força. “As mulheres revolucionárias francesas dirigem-se à Assembléia, peticionando a revogação de institutos legais que submetem o sexo feminino ao domínio masculino” (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 32), assim como a legislação do casamento, que favorecia apenas aos homens.

Em meados do século XVIII são publicadas várias brochuras que abordavam a situação das mulheres da época: o trabalho, a desigualdade legal em relação aos homens, a política, a prostituição que acometia grande número de mulheres, etc. Olympe de Gouges, conhecida escritora feminista, publica, em 1791, *Os Direitos da Mulher e da Cidadã*. Em um trecho deste texto, afirma

Diga-me, quem te deu o direito soberano de oprimir o meu sexo? [...] Ele quer comandar como déspota sobre um sexo que recebeu todas as faculdades intelectuais. [...] Esta Revolução só se realizará quando todas as mulheres tiverem consciência do seu destino deplorável e dos direitos que elas perderam na sociedade. (GOUGES apud ALVES; PITANGUY, 1991, p. 34).

Seu discurso feminista, que visa à igualdade entre homens e mulheres e que defende a participação feminina na vida política e civil, será repetido ao longo do século XIX, pelas feministas, na luta pelo sufrágio (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 34). Em 1793, Olympe de Gouges foi guilhotinada, acusada de ter querido ser um homem.

Foi uma época de grande participação da mulher na esfera pública, quando formaram os chamados “clubes políticos”. Em 1795, um decreto da Assembléia Nacional citado por Alves e Pitanguy (1991) os proíbe:

Decreta-se que todas as mulheres se retirarão, até ordem contrária, as seus respectivos domicílios. Aquelas que, uma hora após a publicação do decreto estiverem nas ruas, agrupadas em número maior que cinco, serão dispersadas por força das armas e presas até que a tranqüilidade retorne a Paris. (In.: ALVES; PITANGUY, 1991, p. 34).

A “tranqüilidade” referida deve-se ao fato de as mulheres voltarem ao confinamento em seus ambientes domésticos, não participando de assuntos considerados masculinos.

Na Inglaterra, Mary Wollstonecraft escreve, em 1792, o livro *Defesa dos Direitos da Mulher*, em que critica as ideias de Jean Jacques Rousseau em relação às mulheres, e propõe que se ofereça às meninas as mesmas oportunidades de formação intelectual e desenvolvimento físico que são oferecidos aos meninos (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 36).

No século XIX, a consolidação do sistema capitalista e o aumento na produção manufatureira e fabril afetam às mulheres, que participarão ativamente desta produção. Contudo, as condições de trabalhos eram precárias e as mulheres, mesmo trabalhando igual aos homens, tinham salários menores.

“A justificativa ideológica para esta superexploração era de que as mulheres necessitavam menos trabalho e menos salários do que os homens porque, supostamente, tinham ou deveriam ter quem as sustentasse” (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 38).

Jeanne Deroin e Flora Tristan, líderes operárias da época, lutavam para que as mulheres se organizassem e defendessem seus interesses. Em 1848, Jeanne Deroin escreve um *Curso de Direito Social para as Mulheres*, ressaltando a condição feminina ainda passiva, principalmente em relação à sua condição trabalhista. Elabora, então, um projeto de uma União das Associações de Trabalhadores, que será precursor das Federações e Centrais Sindicais. Jeanne e alguns de seus companheiros foram presos, por promover reuniões para realização desta União (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 39). A pedido de seus companheiros, que não queriam que o nascente movimento por uma liderança feminina fosse desmoralizado, Jeanne nega a autoria de seu projeto.

Flora de Tristan também publica, em 1843, um trabalho chamado *União Operária*. “Planejava a criação de centros de organização e educação moral, intelectual e técnica do operariado, a que chamava “Palácio dos Trabalhadores” (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 40), além de lutar pela organização de uma Internacional do Trabalho.

E “através de uma luta constante por seus direitos, as mulheres trabalhadoras romperam o silêncio e projetaram suas reivindicações na esfera pública” (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 41). Em oito de março de 1857, operárias de uma indústria têxtil de Nova Iorque protestam contra seus salários baixos e reivindicavam uma jornada de trabalho de doze horas. Foram violentamente reprimidas pela polícia, e muitas acabaram presas e/ou feridas. No mesmo dia e cidade, em 1908, novamente as mulheres saem às ruas, denunciando a degradante condição de trabalho e lutando também pelo direito do voto e da participação feminina na esfera pública.

O Sufrágio feminino “foi uma luta específica, que abrangeu mulheres de todas as classes. Foi uma luta longa, demandando enorme capacidade de organização e uma infinita paciência” (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 44). Iniciou-se em 1848 nos Estados Unidos, vigorando por mais de setenta anos neste país e na Inglaterra e, no Brasil, por quarenta anos, iniciando na Constituinte de 1891. Esta Constituição brasileira foi fortemente inspirada na dos Estados Unidos. Defendia o fim do voto censitário, mas mantinha excluídos do processo eleitoral as mulheres, analfabetos, os religiosos e mendigos.

O Sufrágio feminino, em seu ápice, chegou a mobilizar até dois milhões de mulheres, tornando-se um importante movimento político no século XX. Contudo, Alves & Pitanguy (1999) afirmam que o movimento mereceu dos livros de Histórias o silêncio ou apenas poucos parágrafos.

A *Convenção dos Direitos da Mulher*, realizada em Seneca Falls, em 1848, liderada por Susan Brownell Anthony e de Elizabeth Cady Stanton, pode ser considerada como um dos marcos iniciais do Sufrágio americano. Nela, foi escrita uma paráfrase da Declaração dos Estados Unidos, incluindo as mulheres em seu contexto: “Acreditamos serem estas verdades evidentes: que todos os homens e *mulheres* foram criados iguais ...” (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 45). Nesta convenção, foi decidido que a luta pelo Sufrágio era um dever de toda mulher americana.

O movimento sufragista, que abrangeu três gerações em uma luta incansável, foi reprimido com violência nos últimos anos de campanha. Em 1920, finalmente, foi concedido o direito de voto às mulheres.

Na Inglaterra, John Stuart Mill, em 1865, apresenta um projeto de lei dando o voto às mulheres e, no ano seguinte, cria-se o *Comité para o Sufrágio Feminino* em Manchester (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 45). Neste país, a luta pelo direito ao voto feminino foi tão difícil quanto nos Estados Unidos e ainda mais violentamente reprimida. Em 1903, em Manchester também, é fundado a *Women`s Social and Political Union*, que, pressionadas pela violência por parte do Governo, passa a adotar uma prática mais agressiva. Muitas mulheres desta época foram presas e torturadas.

O movimento Sufragista inglês se divide em suas táticas de luta, por volta de 1913. Havia as “pacifistas” e as radicais, chamadas de “suffragettes”. A *National Union of Women's Suffrage Societies* teve como uma de suas fundadoras Emmeline Parkhurst, militante que foi inúmeras vezes presa devido à lei “Cat and Mouse”, que surgiu para enfraquecer a ação das sufragistas. Após várias mortes, prisões e torturas que se estenderam por mais de setenta anos, em 1928, as inglesas conseguem o direito ao voto. Em relação à América Latina, o primeiro país que concedeu o voto as mulheres foi o Equador em 1929.

Neste período, destaca-se a figura da escritora e ensaísta inglesa Virgínia Woolf (1882-1941), que escreveu vários ensaios sobre a escrita da mulher,

afirmando que as condições em que várias mulheres produziam seus textos não as favoreciam e, por isso, seus escritos eram marcados por amarguras e ressentimentos, o que interferia na qualidade das obras femininas.

De uma maneira geral, os anos de 1930 e 1940 correspondem a um período em que a maioria das reivindicações femininas foi atendida: o direito de votar e de serem votadas, o ingresso nas instituições educacionais e a participação no mercado de trabalho, esta última impulsionada pelo afastamento dos homens da esfera trabalhista devido à guerra, principalmente, nos Estados Unidos e na Inglaterra.

Contudo, com o final da guerra e o conseqüente retorno dos homens ao mercado de trabalho, volta-se a tentativa de confinar as mulheres ao ambiente doméstico, valorizando a figura da chamada “rainha do lar”, que deveria ser boa dona-de-casa, esposa e mãe (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 50). Neste momento de transição, destaca-se Simone de Beauvoir (1908-1986) que, em 1940, escreve *O Segundo Sexo*, em que denuncia as “raízes culturais da desigualdade social” e faz uma profunda análise sobre o papel das mulheres na sociedade:

Simone de Beauvoir estuda a fundo o desenvolvimento psicológico da mulher e os condicionamentos que ela sofre durante o período de sua socialização, condicionamentos que, ao invés de integrá-la a seu sexo, tornam-na alienada, posto que é treinada para ser mero apêndice do homem. Para a autora, em nossa cultura é o homem que se afirma através de sua identificação com seu sexo, e esta autoafirmação, que o transforma em sujeito, é feita sobre a sua oposição com o sexo feminino, transformado em objeto, e visto através do sujeito (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 52).

Para Beauvoir, perante a sociedade a mulher sempre foi vista como “escrava”, o “outro”, sendo-lhe vedada a sua possibilidade de ação, enquanto que o homem, sempre foi tido como o “senhor” (ZOLIN, 2009, p. 224). Sendo assim, “o acesso a elevados valores humanos, como o heroísmo, a invenção e a criação lhe é vedado” (ZOLIN, 2009, p. 224) e seu destino é ser passiva. Beauvoir (1980) questiona, então, os motivos que levaram as mulheres a se submeterem a tanta opressão.

Baseando-se nos estudos de Beauvoir é que, de acordo com Alves e Pitanguy (1991), Betty Friedan recolhe, nos Estados Unidos, depoimentos de “rainhas do lar” da classe média, um trabalho intitulado *A Mística Feminina*, em que

percebe a frustração e insatisfação das mulheres confinadas ao ambiente doméstico.

Segundo Alves e Pitanguy (1991), no final dos anos sessenta, Kate Millet publica o livro *Política Sexual*, em que afirma que “... o sistema patriarcal é um sistema universal de dominação prevalente em todas as culturas, e que penetra as religiões, leis, costumes de todas as civilizações” e propõe “... uma análise política das relações de sexo (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 53).

Nesta mesma época, *A Condição da Mulher* é publicado por Juliet Mitchell, que tenta criar uma teoria para a compreensão do porquê da discriminação do sexo feminino (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 54).

A partir de 1960, o feminismo passa a questionar também “... as raízes culturais” das desigualdades femininas, denunciando “... a crença na inferioridade natural da mulher, calcada em fatores biológicos” (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 54). Este novo debate feminista afirma que as diferenças entre homens e mulheres são ocasionadas por fatores sociais, históricos e que, sendo assim, são passíveis de transformações.

Entretanto, este novo debate gera um conflito feminino “internalizado”, já que, muitas vezes, as próprias mulheres “enraizaram” essas diferenças, aceitando como “natural” sua condição de inferiorizada, de subordinada. Por isso, a luta contra a discriminação feminina gera a “... recriação de uma identidade própria, que supere as hierarquias do forte e do fraco, do ativo e do passivo” (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 57).

Finalmente, na década de oitenta, surgem os “grupos de reflexão”, formados por mulheres com o intuito de romper o isolamento em que ainda muitas vivem, dentro do núcleo doméstico. Seguindo os caminhos de Simone de Beauvoir, são publicadas nesta época várias obras feministas de escritoras de diferentes nacionalidades como Germaine Greer, Robin Morgan e Carole Pateman, que questionam e analisam a opressão da mulher, criticando o patriarcado, além de Shulamith Firestone e Gayle Rubin.

1.1.1 Feminismo no Brasil

Constância Lima Duarte (2003) aponta, no Brasil, quatro grandes “ondas” do movimento feminista. Relata sobre o forte preconceito em relação à palavra “feminista” que, muitas vezes, era vista com um sentido pejorativo, pois a imagem da mulher feminista era associada a “... mulher mal amada, machona, feia e, a gota d’água, o oposto de “feminina”” (DUARTE, 2003, p. 151). Preconceito este que, posteriormente, também irão sofrer as mulheres escritoras, consideradas menores que os homens.

Contudo, apesar desta conotação negativa que esta palavra teve por um tempo, Marina Colasanti, a autora em questão, não se intimidou e sempre se declarou uma feminista. Em entrevista, ela afirma: “Eu fui e sou feminista porque meu olhar sobre o mundo é um olhar político e eu estou muito atenta a estas questões” (2005). Reconhece as limitações impostas à mulher e tenta entender como isso se dá, onde se localiza, como se reflete nas obras das mulheres - suas vidas, seus empregos e suas formas de expressão (literatura, arte, etc.).

De acordo com Sarti,

O feminismo fundou-se na tensão de uma identidade sexual compartilhada (nós mulheres), evidenciada na anatomia, mas recortada pela diversidade de mundos sociais e culturais nos quais a mulher se torna mulher, diversidade essa que, depois, se formulou como identidade de gênero, inscrita na cultura (SARTI, 2004, p. 35).

A primeira “onda” do feminismo brasileiro, por volta de 1830, veio da Europa, e é quando as mulheres reivindicam direitos básicos de Educação, como ler e escrever que, até aquele momento, era reservado somente aos homens. Conforme Norma Telles,

A situação de ignorância em que se pretende manter a mulher é responsável pelas dificuldades que encontra na vida e cria um círculo vicioso: como não tem instrução, não está apta a participar da vida pública, e não recebe instrução porque não participa dela (TELLES, 2009, p. 406).

A primeira escola pública brasileira destinada ao sexo feminino data-se de 1827. O grande nome deste período foi Nísia Floresta, “uma das primeiras mulheres no Brasil a romper os limites do espaço privado e a publicar textos em

jornais da chamada “grande Imprensa” (DUARTE, 2003, p. 153). Nísia Floresta também “... ridiculariza a idéia dominante da superioridade masculina” (DUARTE, 2003, p. 153).

A segunda “onda” ocorre por volta de 1870, caracterizando-se pelo “... espantoso número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista...” (DUARTE, 2003, p. 156), destacando-se algumas escritoras tais como Francisca Senhorinha da Mota Diniz, Amélia Carolina da Silva Couto e, principalmente, Josefina Álvares de Azevedo, “... uma das primeiras mulheres a defender o direito ao voto e à cidadania no país” (DUARTE, 2003, p. 159). Por volta de 1900 é que algumas mulheres brasileiras conseguem ingressar no Ensino Superior no Brasil ou no exterior.

O terceiro momento, por volta de 1920, é o período mais forte e com mais reivindicações: “... direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho, pois queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias” (DUARTE, 2003. P. 160). No Brasil, a luta pelo direito ao voto feminino não se caracterizou como um movimento de massa, como ocorreu nos Estados Unidos e na Inglaterra. Iniciou-se em 1910, com a fundação, no Rio de Janeiro, do Partido Republicano Feminino, pela professora Deolinda Daltro, onde se debatia sobre o voto da mulher (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 47).

Durante o período da II Guerra Mundial (1939-1945), novamente muitas mulheres passaram a exercer trabalhos em fábricas e em outros lugares, substituindo os homens que foram chamados à batalha. Mas, com o fim da Guerra e, conseqüentemente, o retorno dos homens, as mulheres tiveram que lutar para conseguirem permanecer no mercado de trabalho. Isto significa que a conquista de conseguirem trabalhar fora do âmbito doméstico não é devido ao mérito das mulheres, já que elas só deveriam substituir os homens enquanto os mesmos estivessem fora. Isso foi, na realidade, uma falsa conquista.

Segundo Duarte (2003), alguns nomes de destaque desta “onda” foram Maria Lacerda de Moura que, ao publicar *Em torno da educação* (1918), começa sua luta pela “libertação total da mulher”; Leolinda Daltro, com suas passeatas barulhentas e pressões políticas, consegue com que o então Senador Justo Chermont “... apresentasse o primeiro projeto de lei em favor do sufrágio”

(DUARTE, 2003, p. 161); além de Ercília Nogueira Cobra que, 1922, ano da Semana de Arte Moderna, publicou um livro polêmico chamado *Virgindade inútil – novela de uma revoltada*, “... que pretendia discutir a exploração sexual e trabalhista da mulher” (DUARTE, 2003, p. 161); Diva Nolf Nazário que, além de publicar vários artigos sobre o voto e os direitos políticos da mulher, lançou, em 1923, a obra *Voto feminino e feminismo*, entre outras.

Diante de várias tentativas, apenas em 1932 é que o então Presidente Getúlio Vargas concede às mulheres o direito ao voto que, só será realmente exercido em 1945.

No campo literário, destacam-se neste momento Rosalina Coelho Lisboa que, em 1921, conquistou “... o primeiro prêmio no concurso literário da Academia Brasileira de Letras, com o livro *Rito Pagão...*” (DUARTE, 2003, p. 162); Gilka Machado que, em 1918, publicou *Meu glorioso pecado*, um livro de poesias eróticas que foi considerado um escândalo na época. Gilka Machado “... promoveu a ruptura dos paradigmas masculinos dominantes e contribuiu para a emancipação da sexualidade feminina” (DUARTE, 2003, p. 162).

Também foram importantes Mariana Coelho, a “Beauvoir tupiniquim”, Adalzira Bittencourt que, em 1946, organizou a *Primeira Exposição do Livro Feminino*, e, a grande escritora Rachel de Queiroz, que, em 1930, ao publicar *O quinze*, fez com que alguns, inclusive Graciliano Ramos, duvidassem de sua autoria. É ela quem, em 1977, foi a primeira mulher da Academia Brasileira de Letras. De acordo com Swain e Muniz (2005),

Considerada um fenômeno literário dos anos 30 e 40, Rachel de Queiroz aborda questões como o matriarcado presente no Nordeste brasileiro, família, personagens femininos radicais, etc. Mesmo tendo assumido uma postura anti-feminista, compatível com o engajamento ao Partido Comunista na década de 1930, Rachel assume posturas favoráveis ao movimento (SWAIN; MUNIZ, 2005, p. 494).

Rosiska Darcy de Oliveira, autora estudiosa sobre questões femininas/feministas, relata que a literatura foi um dos meios encontrados pelas mulheres para se libertarem da espécie de “prisão social” em que viviam, já que, há muito tempo, as mulheres foram privadas de exporem seus pensamentos e opiniões:

A literatura não foi para as mulheres uma simples transgressão das leis não escritas que lhes proibiam o acesso à criação. Foi, muito mais que isso, um território liberado, clandestino, pulsando ao ritmo emocional dessa clandestinidade e desse risco. Saída secreta da clausura da linguagem e de um pensamento que as pensava e descrevia *in absentia* (OLIVEIRA, 1999, p.12).

O quarto período, por volta de 1970, é marcado pela revolução sexual e intensa atividade literária. Nesta época, Heleieth Saffioti publica *A Mulher na Sociedade das Classes*, fazendo uma análise da condição feminina no sistema capitalista e retratando a evolução histórica da condição da mulher no Brasil (ALVES; PITANGUY, 1991, p. 54).

Há, nesta época, vários encontros e Congressos de mulheres e 1975 torna-se o Ano Internacional da Mulher e, por iniciativa da ONU (Organização das Nações Unidas), dia oito de março é declarado o Dia Internacional da Mulher, relembrando a luta das operárias de uma indústria têxtil em Nova Iorque que, por reivindicarem melhores condições de trabalho e salários mais dignos, foram presas dentro da fábrica, que foi incendiada. Cerca de cento e oitenta mulheres morreram carbonizadas.

Nesses encontros e congressos, debatiam sobre a sexualidade feminina, o aborto, o uso dos anticoncepcionais, além da Ditadura militar e a censura, as quais combatiam:

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, feministas de classe média, militantes políticas contra a ditadura militar e intelectuais foram se somando a sindicalistas e trabalhadoras de diferentes setores. Certamente, unia-as uma visão democrática e igualitária dos direitos da mulher que suplantava diferenças partidárias e ideológicas. Formou-se um vasto movimento unido de mulheres, se considerarmos que o inimigo era comum (BLAY, 2003, p. 91).

É nessa época que surgem alguns jornais importantes, dirigidos por mulheres: o *Brasil mulher* (1975) e o periódico *Nós mulheres* (1976), trazendo sempre questões polêmicas do universo feminino, além de *Mulherio* (1981), uma iniciativa de mulheres ligadas à Fundação Carlos Chagas, cujas publicações "... tornaram-se verdadeiros documentos da trajetória da mulher na construção de uma consciência feminista..." (DUARTE, 2003, p. 166).

Na literatura, algumas mulheres posicionaram-se contra a Ditadura e a censura, como Nélida Piñon, “... a primeira mulher a tomar posse como presidente da Academia Brasileira de Letras, e apenas bem recentemente declarou-se feminista” (DUARTE, 2003, p. 167). É neste contexto em que encontramos Marina Colasanti,

Inúmeras outras escritoras poderiam ser lembradas pela reflexão que seus textos e personagens suscitam nas leitoras, como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft, entre outras... (DUARTE, 2003, p. 167).

Silviano Santiago (1989) também fala sobre a participação da mulher na literatura:

O que a escrita da mulher coloca contra a parede? A liberdade retórica sem gênero – sem preferência sexual, falocêntrica, sem cor, sem etnia, etnocêntrica etc. Por seu turno, a liberdade retórica com gênero favorece a sensibilidade e a espontaneidade literárias, que, por se relacionarem de modo confessional e lírico com a linguagem, retiram sua força artística não das firulas do cânone, mas da experiência libertária de corpos multicoloridos, sexuados e sofridos na pele, que vivem e sobrevivem em diferença (SANTIAGO, 1989, p. 87).

No período de 1985 a 1989, Marina Colasanti foi membro do *Conselho Nacional dos Direitos da Mulher*. Em entrevista a Anderson Gomes, diz: “Foi um trabalho democrático, onde realmente lutou-se para expressar os desejos e as necessidades das bases. Foi a primeira vez que o Brasil ouviu a voz das suas Marias” (COLASANTI apud GOMES, 2007, p.167).

Em sua obra *A nova mulher* (1980), Colasanti critica a Ditadura, que ela chama de machista, resumindo todas as injustiças, os preconceitos e humilhações que as mulheres passaram por muito tempo:

É a ditadura machista, falocrática, que durante séculos relegou todas nós, mulheres inteligentes, dotadas, aptas, ao segundo escalão da sociedade. Por ela fomos proibidas de usar nosso próprio corpo, e encarceradas em cintos de castidade. Por ela fomos atreladas à reprodução sem escolha. Por ela fomos transformadas em “rainhas do lar”, irônico eufemismo para um trabalho não reconhecido e não remunerado. Por ela fomos proibidas de saber, proibidas de aprender, proibidas de pensar e de dizer, Por ela fomos estupradas, espancadas, prostituídas, carregadas como botim de guerra. E por ela fomos consideradas culpadas de todos os males (COLASANTI, 1980, p. 193).

Os anos oitenta também foram marcados pela consolidação de pesquisas, seminários, grupos de estudos e congressos sobre a mulher:

É desta época a criação do Grupo de trabalho sobre Estudos da Mulher da Anpocs, e do Grupo de Trabalho Mulher na Literatura, da Anpoll; assim como a criação do NEM – Núcleo de Estudos sobre a Mulher, da PUC-RJ; do Neim – Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, na UFBA [...] entre muitos outros que se multiplicaram nas diferentes instituições de ensino superior... (DUARTE, 2003, p. 167).

Em entrevista a André Azevedo da Fonseca em 2003, Colasanti afirma que, no Brasil, nos dias de hoje, não se usa mais a expressão “movimento feminista”, é um termo que prescreveu. Atualmente, usa-se “estudos de gênero” ou “questões de gênero” e, segundo a escritora, isso é muito “sintomático, pois,

... quando se dizia movimento feminista, tratava-se de um movimento que lutava pelos direitos das mulheres, defendia os direitos das mulheres. Era um movimento de mulheres para mulheres. Quando se passa a falar em questões de gênero, já deslizamos para um outro universo semântico, e não à toa. Ou seja, estamos dizendo que vamos nos ocupar de questões de homens e de mulheres, questões de cidadania ligadas ao feminino e ao masculino. Com essa abertura, proposta, aceita e estabelecida, sobretudo, no encontro de Beijing (China), o que aconteceu foi que as questões do feminino que estavam em aberto, que não estavam resolvidas num país onde a miséria é um problema de primeiríssima linha, e onde, portanto, as mulheres estão num estado terrível — porque sempre que há pobres, os mais pobres são as mulheres, os mais sacrificados são as mulheres — num país nessa situação, o enfraquecimento daquilo que era trabalho em cima do feminino, cravado no feminino, insistindo no feminino, foi muito ruim. Os movimentos praticamente se desfizeram, as militantes montaram as suas ONGs, nós temos as coisas governamentais, os centros de estudo, mas os grupos militantes que existiam, já não há mais, ou os que há são muito raros. Não há uma visibilidade, um avanço desse trabalho (COLASANTI, 2003).

Para a escritora, não existe mais um movimento feminista na contemporaneidade, ou seja, mulheres reivindicando condições de igualdade para as mulheres. Hoje, o que temos são questões de “gênero”, isto é, homens e mulheres lutando por melhores condições para homens e mulheres que, por algum motivo, tornam-se excluídos da sociedade. O movimento feminista ficou diluído entre outras preocupações, entre outros movimentos, o que fez com que ele perdesse força. Entretanto, muitas questões do âmbito feminino ainda não foram solucionadas. Nesse sentido, Colasanti possui um olhar crítico e sensível em relação a uma aparente democracia, em que, teoricamente todos lutam por igualdades, mas

esta ideia de igualdade é falsa, ilusória, já que ainda há muitos problemas de todos os âmbitos em nosso país: social, econômico, educacional, na área da saúde, etc.

Maria Lúcia Rocha-Coutinho (1994) afirma que

Embora importantes transformações políticas, econômicas e sociais tenham ocorrido, não podemos, no entanto, superestimar a profundidade destas mudanças, nem tampouco acreditar que as desigualdades entre homens e mulheres tenham sido erradicadas (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 13).

Certamente, as lutas e reivindicações de todas essas mulheres feministas não foram em vão, pois muito foi conseguido graças aos esforços delas. Contudo, não há como afirmar que, atualmente, como ressalta Rocha-Coutinho (1994) a sociedade é justa e igualitária e que não há mais preconceitos e diferenças entre homens e mulheres, pois ainda há resquícios de uma sociedade machista, patriarcal. Constância Lima Duarte afirma que,

Apesar de tantas conquistas nos inúmeros campos de conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência. Basta que lembremos do salário inferior, da presença absurdamente desigual de mulheres em assembléias e em cargos de direção, e da ancestral violência que continua sendo praticada com a mesma covardia e abuso da força física (DUARTE, 2003, p. 168).

Ao ser indagada sobre o feminismo nos dias de hoje, Marina Colasanti (2011) afirma novamente que este grande movimento, hoje, acabou:

A militância continua existindo, ações são desenvolvidas, mas sem visibilidade, sem impacto. Aquilo que podemos chamar de "grande momento do feminismo" acabou com as novas diretrizes impostas pelo encontro de Beijing. No Brasil, a questão do feminino continua bipolar: de um lado as mulheres das classes média e alta que têm mais acesso aos avanços trazidos pelo feminismo, do outro as da classe baixa e miserável, que estão vivendo de bolsa-família, criando sozinhas seus filhos, sem estudo, sem profissão, sem condições para exercer qualquer controle sobre sua reprodução. E não esqueçamos a política: é muito bom termos uma presidente (que eu saiba, não fez nenhum pronunciamento no Dia Internacional da Mulher), mas temos uma representação política numericamente pífia, que nos envergonha no conjunto dos países (COLASANTI, 2011).

Apesar de haver mulheres independentes e decididas a lutar por igualdades entre homens e mulheres em todos os âmbitos, elas geralmente pertencem à classe mais elevada de nossa sociedade, ou seja, as mulheres

miseráveis continuam a viver de maneira desigual, desumana, sem acesso à cultura, saúde e, principalmente, educação, uma triste realidade de nosso país. Trata-se, portanto, de uma questão não só de gênero, mas também de classe. E a nossa política, segundo a escritora, acaba mascarando os problemas sociais que continuam a existir.

Certamente, nos dias de hoje, não podemos realmente afirmar que o movimento feminista continua a existir, como um grande movimento político de massa, como foi no passado. Contudo, há muitas mulheres que defendem a igualdade entre os gêneros, por meio de sua ativa participação na mídia e nos âmbitos culturais, políticos e até mesmo literário, e, a escritora Marina Colasanti, é com certeza uma destas mulheres.

1.2 A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

Homens e mulheres são biologicamente diferentes. Segundo Sayão (2003), quando nascemos, somos logo “definidos” com um determinado “sexo” pelas características de nosso corpo e carregamos por toda a vida as consequências desta identificação:

Passamos a ser homens ou mulheres e as construções culturais provenientes dessa diferença evidenciam inúmeras desigualdades e hierarquias que se desenvolveram e vêm se acirrando ao longo da história humana, produzindo significados e testemunhando práticas de diferentes matizes (SAYÃO, 2003, p. 122).

As distinções entre os sexos têm justificado ao longo da História os momentos de opressão, preconceito e violência em relação às mulheres.

Mais especificamente sobre a violência, Palma (2008) afirma que “o homem é um ser violento por natureza” (p. 15) e que “pensar a violência é pensar a história da humanidade” (p. 22). Neste sentido, o pesquisador faz um panorama histórico da representação desta violência na Literatura que “ao lado de concepções filosóficas, sociológicas e antropológicas, é uma destas formas de representar e descrever a violência humana ao longo dos séculos” (PALMA, 2008, p. 22). Retoma então algumas histórias bíblicas, como a de Caim e Abel, por exemplo, mitológicas,

passando pela *Ilíada* e a *Odisséia* de Homero, até *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri.

Contudo, há poucos estudos que se referem à violência exercida sobre as mulheres. E alguns dos contos e/ou mini-contos de Marina Colasanti trazem como tema esta violência específica, seja esta física ou “simbólica”².

Marilena Chauí (1985) define a violência contra a mulher como uma ação que transforma diferenças em desigualdades hierárquicas com a finalidade de dominar, explorar e oprimir. Essa ação violenta trata a mulher dominada como um “objeto” e não como “sujeito”, a qual é silenciada e se torna dependente e passiva em relação ao homem. Essa mulher, desta forma, perde a liberdade, ou seja, a “capacidade de autodeterminação para pensar, querer, sentir e agir” (CHAUÍ, 1985, p. 36).

Maria Amélia Teles e Mônica de Melo, estudiosas sobre a violência feminina, chamam a violência contra a mulher também de violência de gênero. De acordo com elas,

“violência de gênero” é “[...] uma relação de poder de dominação do homem e de submissão da mulher. Demonstra que os papéis impostos às mulheres e aos homens, consolidados ao longo da história e reforçados pelo patriarcado e sua ideologia, induzem relações violentas entre os sexos e indica que a prática desse tipo de violência não é fruto da natureza, mas sim do processo de socialização das pessoas.... A violência de gênero pode ser entendida como “violência contra a mulher” (TELES; MELO, 2002, p.18).

Soares (1999) afirma que a violência que afeta a mulher é a violência de gênero, ou seja, “... uma violência masculina que se exerce contra as mulheres pela necessidade dos homens de controlá-las e de exercer sobre elas seu poder” (SOARES, 1999, p. 125). Conforme Gisele Rocha Côrtes, a violência contra a mulher, também pode ser chamada de “violência doméstica” e

[...] constitui um sério problema social que afeta milhares de mulheres cotidianamente em todo o mundo. É uma grave manifestação da violência de gênero, e atinge as mulheres de todas as idades, classes sociais, etnias, graus de escolaridade, orientação sexual e religião (CORTÊS, 2008, p. 11).

² De acordo com Bourdieu (2010), violência simbólica é baseada na construção de crenças no processo de socialização, que induzem o indivíduo a se enxergar e a avaliar o mundo de acordo com critérios e padrões definidos pelos dominantes. No caso de nosso estudo, é o que acontece com as mulheres (dominadas) em relação aos homens (dominadores/dominantes).

Já Pierre Bourdieu aborda a questão da violência simbólica, “... doce e quase sempre invisível” (BOURDIEU, 2010, p.47), uma espécie de “poder” psicológico que o dominador exerce em relação ao dominado. Bourdieu afirma,

[...] sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, de reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2010, p. 7).

Para Santos e Izumino, a violência contra as mulheres é a “... expressão de dominação da mulher pelo homem, resultando na anulação da autonomia da mulher, concebida tanto como “vítima” quanto “cúmplice” da dominação masculina (SANTOS; IZUMINO, 2005, p. 02).

O ser dominado, neste caso, a mulher, às vezes sem perceber, acaba se tornando submissa e passiva a essa dominação, pois condicionou-se historicamente a ela: “A dominação masculina faz-se presente de forma que as mulheres se veem condicionadas a seguirem o padrão comportamental a que foram submetidas durante toda suas vidas” (SOUZA, 2009, p.16).

Segundo Bourdieu,

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. Se ela pode agir como um macaco mecânico, isto é, com um gasto extremamente pequeno de energia, ela só o consegue porque desencadeia disposições que o trabalho de inculcação e de incorporação realizou naqueles ou naquelas que, em virtude desse trabalho se vêem por elas capturados. (BOURDIEU, 2010, p.50).

O homem se sente dominador e expressa violência em relação à mulher porque, segundo Rosiska Darcy de Oliveira, por muito tempo as mulheres foram consideradas como um ser inferior:

[...] cultura masculina alimentou representações das mulheres como seres anfíbios, mais instintuais que os homens: alheias à Razão, rebeldes à domesticação [...]. Naturalizadas, as mulheres não foram incorporadas ou tornadas significativas na cultura humana/masculina. O confinamento do sexo feminino em uma relação limitada com apenas alguns aspectos do meio ambiente [...] traduziu-se em desigualdade de status e poder, tornando-se hierarquia que [...] passou a ser percebida como um dado do comportamento humano, inscrita no corpo e por ele ditado, e que as representações mitológicas e ideológicas só fizeram confirmar (OLIVEIRA, 1999, p.40).

Nesse sentido, sendo as mulheres seres inferiores, os homens acharam-se no direito de dominá-las e maltratá-las. Eva Blay afirma que “agredir, matar, estuprar uma mulher ou uma menina são fatos que têm acontecido ao longo da história em praticamente todos os países...” (BLAY, 2003, p. 87). No Brasil, a própria lei já favorecia essa violência quando, antes da República, as mulheres poderiam ser assassinadas pelos esposos, sob o pretexto do adultério. Todavia, se o criminoso fosse o marido, o mesmo não acontecia, já que a mulher praticava adultério e, o homem, concubinato.

A luta pelo combate à violência contra a mulher ganhou maior força no Brasil a partir de 1976, quando Angela Diniz foi brutalmente assassinada com três tiros na cabeça por seu companheiro, Doca Street, com quem conviveu por três meses e de quem desejava se separar. “A morte de Angela e a libertação de seu assassino levantaram um forte clamor das mulheres que se organizaram em torno do lema: “quem ama não mata”” (BLAY, 2003, p. 89). Sobre este crime, Colasanti afirma ironicamente que:

[...] o assassinato transforma-se em *crime passionnal*. A paixão, que tudo transforma e alucina, êxtase a que todos aspiram, excedeu-se mais uma vez. O homem já não é culpado de matar. É culpado de muito amar. O grande, o verdadeiro culpado, é o amor. Mais uma atenuante se acrescenta ao dossiê (COLASANTI, 1981, p. 50).

Isto significa que, mais uma vez, o homem deixa de ser o vilão da história: ele matou sim, mas... “por amar demais”.

Sobre os crimes contra as mulheres, em particular assassinatos cometidos pelos companheiros, Colasanti afirma que: “Os homens vão continuar nos matando por algum tempo. A sociedade vai continuar nos esmagando por algum

tempo. Mas por pouco. Porque nós vamos tornar isso cada vez mais difícil. Até a total impossibilidade” (COLASANTI, 1981, p. 55).

Conforme Blay (2003), as ONGs (Organizações Não Governamentais) feministas começaram a surgir no Brasil ao longo das décadas de 1960 e 1970, em que “... grupos de ativistas, voluntárias, procuravam enfrentar todos os tipos de violência: estupro, mau tratos, incestos, perseguição a prostitutas, e infindáveis violações dos direitos humanos de mulheres e meninas” (BLAY, 2003, p. 91). Contudo, a primeira *Delegacia de Defesa da Mulher* foi criada apenas em 1985 o que, certamente, veio para ajudar no combate à violência feminina, minimizando-a um pouco.

Recentemente, em sete de agosto de 2006, foi criada a Lei número 11.340, conhecida como “Lei Maria da Penha”, em homenagem a Maria da Penha Maia Fernandes, mulher que durante anos sofreu agressões de seu marido, inclusive sendo baleada, o que a deixou paraplégica.

Essa lei é certamente mais um avanço em relação à tentativa de coibir a violência contra a mulher, já que ela:

[...] cria mecanismos para coibir e prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8o do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Violência contra a Mulher, da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher e de outros tratados internacionais ratificados pela República Federativa do Brasil; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; e estabelece medidas de assistência e proteção às mulheres em situação de violência doméstica e familiar (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 2006)

Essa mesma lei, em seu Capítulo II, Artigo sétimo, define o que pode ser chamado de violência contra a mulher e os vários tipos de violência:

I - a violência física, entendida como qualquer conduta que ofenda sua integridade ou saúde corporal;
 II - a violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da auto-estima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação;
 III - a violência sexual, entendida como qualquer conduta que a constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada,

mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força; que a induza a comercializar ou a utilizar, de qualquer modo, a sua sexualidade, que a impeça de usar qualquer método contraceptivo ou que a force ao matrimônio, à gravidez, ao aborto ou à prostituição, mediante coação, chantagem, suborno ou manipulação; ou que limite ou anule o exercício de seus direitos sexuais e reprodutivos;

IV - a violência patrimonial, entendida como qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus objetos, instrumentos de trabalho, documentos pessoais, bens, valores e direitos ou recursos econômicos, incluindo os destinados a satisfazer suas necessidades;

V - a violência moral, entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 2006).

Após a criação desta lei, o número de denúncias feitas por mulheres aumentou. Contudo, infelizmente, mesmo com todas essas tentativas, o número de mulheres que sofrem violência no Brasil ainda é muito grande. Uma reportagem do jornal *O Estado de S. Paulo* escrita por Bruno Paes Manso e datada de três de julho de 2010, afirma que “dez mulheres são mortas por dia no país”, e que, geralmente, são ocasionadas por motivos passionais.

A reportagem também afirma que esses índices no Brasil são muito mais altos do que os da maioria dos países europeus e que isso pode estar relacionado com a nossa cultura, que ainda é “machista”: “Quanto mais machista a cultura local, maior tende a ser a violência contra a mulher” (PRATES, apud MANSO, 2010).

A literatura, sendo parte da sociedade, passa também a, de certa forma, colaborar na denúncia da violência contra as mulheres, na medida em que mostra, por meio da ficção, aspectos da realidade.

No início do século XX, a temática da violência contra a mulher já aparece na literatura brasileira, em autores como Lima Barreto e João do Rio, por exemplo. E é nesse contexto de violência, mas agora na contemporaneidade, em que também se encontram alguns contos de Marina Colasanti que são analisados neste trabalho.

1.3 O INÍCIO DA MULHER NA LITERATURA

De acordo com Macedo (1999), a literatura é o único campo em que percebemos resquícios do pensamento feminino da época medieval. As mulheres letradas pertenciam geralmente à nobreza. Leonor da Aquitânia, rainha da França e depois da Inglaterra, foi a maior patrocinadora de obras literárias na época. No entanto, além dela, várias condessas da França tornaram-se poetisas. Segundo Macedo, “o desenvolvimento da lírica amorosa deve muito ao apoio das mulheres nobres do século XIII” (MACEDO, 1999, p. 79).

Havia na época um processo de reprodução de textos feito por mulheres nobres, plebéias, filhas de poetas, esposas de escrivães ou de oficiais reais. Elas copiavam os manuscritos, principalmente os de cunho religioso, e registravam ao final a sua participação (MACEDO, 1999, p. 80). Sabe-se que o domínio da escrita e da leitura sempre foram domínios masculinos. Por isso, a cópia de manuscritos neste momento vai ser importante já que, por meio dela, as mulheres tinham acesso a vários textos e, conseqüentemente, a várias culturas e informações.

Em relação à criação literária, existiram na época gêneros literários femininos, como o da “canção da malcasada” do norte da França e a “canção de tela”, cantadas pelas mulheres enquanto fiavam ou bordavam. O “lai”, espécie de pequeno conto, gênero bastante apreciado, foi desenvolvido principalmente por Maria de França, famosa escritora francesa do século XII. Todavia, mesmo com essas incursões no âmbito literário, as mulheres continuam a ser vistas como seres frágeis, inferiores aos homens:

No século XII, a cultura aristocrática e a cultura clerical ainda são oponentes em muitos pontos, relativos à família, ao casamento, ao repúdio do cônjuge e ao incesto. Entretanto, algumas concordâncias com respeito à mulher já existem. Esses homens encaram a natureza feminina como fraca e perversa, por isso necessitada de direção, comando e proteção. A mulher deve ser subjugada, destinada a servir ao homem no casamento e este tem o poder legítimo de servir-se dela. Em virtude desse quadro social e mental, sobre a mulher recaem todas as dúvidas e suspeitas. Isto está refletido nos lais (MARTINHO, 2009, p. 44).

Segundo Macedo, Maria da França “... e as poetisas do Languedoc, as *trobairitz*, foram as primeiras a usar a pena como veículo de expressão das idéias femininas” (MACEDO, 1999, p. 80). De acordo com Martinho (2009),

O conteúdo dos lais está fortemente vinculado ao contexto e à ideologia feudal. Por isso, a mulher é deflagradora de um desequilíbrio ou desordem social, que atinge, sobretudo, o universo masculino, fazendo dos homens vítimas de suas maquinações. Geralmente, a falta mais culpável sofrida pelos homens é a traição do adultério (MARTINHO, 2009, p. 43).

Maria, ou Marie, pertencia à nobreza francesa. Compôs lais, fábulas e a obra *Espurgatoire Seint Patriz*, que narra a viagem de São Patrício até o Purgatório. Seus lais têm como tema principal o amor, contudo, um amor diferente daquele retratado pelos escritores de sua época. Na produção de Maria, “as mulheres sentem, desejam e lutam pelos seus homens” (MACEDO, 1999, p. 80-81). Ao contrário das mulheres dos poemas trovadorescos, as “heroínas” criadas por Maria possuem vida e personalidade próprias, apesar dos cavaleiros estarem no centro da trama. Conforme Martinho (2009),

Tendo renunciado ao projeto de traduzir histórias do Latim para o francês/inglês, Marie atua fora do cânone tradicional e dispõe de liberdade para criar seu universo, diferente de qualquer texto tradicional, e fundamentar ativamente a cultura, revelando as tensões, atitudes e expectativas de uma realidade social complexa (MARTINHO, 2009, p. 41).

Outra poetisa de destaque na época foi a *trobairitz* Condessa de Die, que conseguiu introduzir a voz feminina no amor cortês. De acordo com Macedo (1999),

O discurso amoroso valoriza o amante, enobrecendo-o moralmente. No momento em que a mulher faz com que sua voz seja ouvida, os dados tradicionais são subvertidos [...] Se os trovadores colocam-se simbolicamente na posição de vassalos, a voz das *trobairitz* equivalia à voz das senhoras (MACEDO, 1999, p. 81).

O discurso feminino das *trobairitz* rompia com a ética do amor cortês, porque questionava a distância dos amantes. Elas exigiam a presença do amado, e o colocavam perante suas contradições, acusando-os de “falsamente humildes” e “verdadeiramente orgulhosos” (MACEDO, 1999, p. 82).

Dois séculos depois, em 1364, em Veneza, nasce a mais famosa poetisa medieval, Cristina de Pisan, ou Christine de Pizan:

Uma das primeiras feministas de quem se tem registro é a francesa Christine de Pizan, escolhida a poetisa oficial da corte, e considerada a primeira escritora profissional da Europa, pois passou um longo período de sua vida, após a morte do marido, escrevendo poemas e baladas para sustentar sua família. Seu discurso se articulava em favor dos direitos da mulher nesta sociedade, defendendo a igualdade entre os sexos (SILVA, 2008, p. 35)

Apesar de ser italiana, passou maior parte de sua vida na França. Seu pai, Thomaz Pisan, era um renomado astrônomo e participou da corte de Carlos V, o rei sábio. Aos quinze anos, conforme o costume da época, o pai arrumou-lhe um marido, o cavaleiro Estêvão Castel, com quem Cristina teve três filhos. Em 1389, seu marido morre acometido por uma violenta febre, tornando-se viúva aos vinte e cinco anos. Para piorar a situação, Thomaz Pisan morre pouco depois, e Cristina perde a proteção real. Com três filhos para criar e dívidas, Cristina foi, como tantas viúvas da época, vítima de injustiças. Para sobreviver, transformou seu saber e educação em profissão, tirando da poesia o seu sustento e de sua família. Tornou-se então uma grande poetisa, seguindo a tradição lírica cortês, abordando sempre a temática amorosa, mas principalmente “... às sensações provocadas pela ausência do amado: a inquietude, o desespero, o amargor” (MACEDO, 1999, p. 83), transferindo para sua poesia sua própria história de vida.

No início do século XV, foi Cristina de Pisan que começou o ataque à obra *Roman de La Rose*, do escritor Jean de Meung. Nessa obra, Meung satiriza as mulheres, expondo com brutalidade os vícios femininos, assim como suas artes em enganar. Juntamente com Jean Gerson, Cristina iniciou uma espécie de disputa literária contra os seguidores de Meung, conhecida como a “querela do *Roman de la Rose*” (MACEDO, 1999, p. 84). Em 1399, Cristina compôs uma carta simbólica chamada *Epître au dieu d’amour*, escrita por “Cupido”, o deus do amor, aos “amantes desleais” (MACEDO, 1999, p. 84):

Gentis mulheres, burguesas e donzelas,/E todas as mulheres em geral/Requerem humildemente nosso socorro./Reclamam as ditas damas/De grandes males, infâmias, difamações,/traições e ultrajes muito graves,/De falsidades e outros erros/Que recebem a cada dia dos desleais/Que as desonram, difamam e desprezam (PISAN, 1399 apud MACEDO, 1999, p.84).

Usando a voz do Cupido, Cristina ataca os homens que desrespeitavam e/ou desonravam as mulheres e, principalmente, ataca a obra *Roman de la Rose*. Obviamente que os seguidores de Jean de Meung revidaram e, conseqüentemente, ela também. “A cada ataque dos misóginos ela respondeu com um ataque aos maridos desleais. Invocou as mulheres célebres da Bíblia” (MACEDO, 1999, p. 84), sempre defendendo às mulheres. E ao final, concluiu:

“Que não seja considerada loucura, arrogância ou presunção de minha parte, eu, mulher, ousar repreender e me opor a um autor tão sutil, quando ele, apenas homem, ousa difamar e cobrir de infâmia todo um sexo” (PISAN, 1399 apud MACEDO, 1999, p.84).

De acordo com Jardim (2006) “Christine de Pisan foi uma das poucas mulheres de sua época que teve acesso ao mundo letrado e produziu algumas reflexões importantes acerca da situação feminina em seu tempo” (JARDIM, 2006, p. 23). Temendo as dificuldades que as mulheres poderiam ter que enfrentar, em 1405, Cristina de Pisan escreveu o *Tresór de la cite des Dames* (Tratado A Cidade das Mulheres), ou *Livre des trois vertus*, dedicando-o a Margarida de Borgonha. É uma espécie de tratado de educação, em que Cristina prepara as mulheres para eventualmente substituírem seus maridos, alertando-as sobre os desafios e dando dicas de como superá-los. Muitos o consideram como o primeiro Tratado feminista.

Contudo, além de uma intensa contribuição literária, Cristina também participou da vida política da alta nobreza. “Pelos versos ela defendeu a terra que a acolhera desde a infância, ridicularizou e vituperou os ingleses, atacou os líderes dos inimigos” (MACEDO, 1999, p. 86). Em seus últimos anos de vida, Cristina abandonou a literatura satírica, compondo obras religiosas que retratavam seu próprio estado de espírito. Sua última obra, *Ditté de Jehanne d`Arc*, homenageia Joana D`Arc, jovem guerreira responsável pela vitória francesa em 1429.

Em relação à literatura produzida por brasileiras, Ivia Alves (1999) afirma que podemos detectar nas escritoras do século XIX, como elas investiram contra a repressão dos sentimentos, analisando suas produções líricas.

Pela própria representação da mulher na sociedade burguesa, ela ficava impedida, entre outras limitações, de demonstrar amor/desejo. Esse controle do comportamento da mulher estava diretamente articulado à sua atuação no espaço doméstico e à vida familiar. Ultrapassar essas fronteiras reguladoras obrigou a mulher a ter consciência de sua condição e a buscar estratégias para burlar ou ampliar seu espaço de atuação (ALVES, 1999, p. 107).

Devido ao preconceito que sofriam por tentarem entrar no campo literário, algo que até então pertencia aos homens, escreviam estrategicamente paratextos, "... capazes de mostrar sua ausência de intenção de ameaçar" (ALVES, 1999, p. 109), isto é, escreviam de maneira muito humilde para tentarem penetrar no espaço público de forma sutil.

Contudo, a maioria das escritoras precisava de "... escudos para a proteção de uma crítica adversa" (ALVES, 1999, p. 110) e, por isso, algumas procuravam recomendações de intelectuais já consagrados no meio, outras comentavam textos de escritores e, uma parcela, tomou a Igreja como sua protetora, escrevendo, sobretudo, em revistas e jornais católicos (ALVES, 1999, p. 110). Isto não significa que a Igreja neste momento era defensora dos direitos femininos, mas sim, que precisava da escrita das mulheres a fim de tentar resgatar seus fiéis. Conforme Zolin (2007),

Em princípio, quando as mulheres iniciam sua trajetória do universo da leitura e da escrita, estiveram constringidas apenas aos enredos da arte e ficção masculina. A elas era permitido ler aquilo que não obstruísse sua delicadeza e fragilidade, muito menos, ter acesso a livros que trouxessem personagens femininas com traços emancipadores. Elas estavam, assim, excluídas do processo de construção cultural (ZOLIN, et al, 2007, p. 82).

Isto acontece, pois, de acordo com Telles (2009), durante o século XIX, a "escrita e saber estiveram, em geral, ligados ao poder e funcionaram como forma de dominação ao descreverem modos de socialização, papéis sociais e até sentimentos esperados em determinadas situações" (TELLES, 2009, p. 82). Nesse

sentido, por muito tempo as mulheres foram excluídas da arte literária, já que esta pertencia somente aos homens.

De acordo com Alves (1999), as primeiras poetisas brasileiras começaram a surgir na época do Romantismo, quando a linguagem poética assume a função emotiva. Entretanto, quase sempre ficavam presas ao espaço doméstico e tematizavam a criança ou a amizade, sem poder escrever sobre grandes temas, visto que estes eram reservados aos homens.

1.3.1 As Fases da Literatura de Autoria Feminina

Com a finalidade de agruparmos os contos de Marina Colasanti selecionados para este trabalho usamos, como base, as fases da literatura de autoria feminina propostas pela crítica e ensaísta norte-americana Elaine Showalter (1986). A crítica investigou a literatura produzida por escritoras inglesas entre 1840 até cerca de 1960 e, segundo ela, todas as chamadas “subculturas” literárias passaram por três grandes fases:

First, there is a prolonged phase of imitation of the prevailing modes of the dominant tradition, and internalization of its standards of art and its views on social roles. Second, there is a phase of protest against these standards and values, and advocacy of minority rights and values, including a demand for autonomy. Finally, there is a phase of self-discovery, a turning inward freed from some of the dependency of opposition, a search for identity. An appropriate terminology for women writers is to call these stages, Feminine, Feminist and Female (SHOWALTER, 1986, p. 13).³

A primeira, chamada de fase feminina (feminine) é aquela em que as escritoras imitam os valores dominantes patriarcais vigentes na época; é a fase de “imitação e internalização” (ZOLIN, 2009, p. 330). Nesta fase, Showalter (1986) destaca algumas obras das escritoras Madame de Lafayette, Charlotte Bronte, George Eliot e George Sand, enquanto que Elódia Xavier (1999) seleciona as obras de algumas escritoras brasileiras que se inserem nesta fase. São elas: *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, considerado o primeiro romance brasileiro de

³ Primeiro, há uma prolongada fase de imitação dos modos prevaletentes da tradição dominante, uma internalização de seus padrões de arte e suas visões dos papéis sociais. Segundo, há uma fase de protesto contra estes padrões e valores e defesa dos direitos e valores das minorias, incluindo a procura de autonomia. Finalmente, há uma fase de autodescoberta, desejo de libertação de algumas das dependências da oposição, uma busca pela identidade. Uma terminologia apropriada para as escritoras mulheres é chamar estes estágios de Feminina, Feminista e da Mulher.

autoria feminina, *A Intrusa* (1908) de Júlia Lopes de Almeida e *A sucessora* (1934) de Carolina Nabuco. Todos estes romances retratam os valores patriarcais vigentes na época.

A fase de protesto ou rebelde, segundo Bonnici (2007), é a fase de ruptura, de denúncia dos moldes dominantes patriarcais e de defesa dos direitos das mulheres e das minorias e é chamada de feminista (feminist). Destacam-se nesta fase, conforme Showalter (1986) algumas obras de Virgínia Woolf, de Dorothy Richardson, de Elizabeth Bowen e de Simone de Beauvoir. Na literatura brasileira, destacam-se, de acordo com Xavier (1999), as obras *Laços de Família* (1960) de Clarice Lispector, *Antes que o amor acabe* (1984), de Patrícia Bins, *Exílio* (1987), de Lya Luft, *Diana Caçadora* (1986) de Márcia Denser, *Atire em Sofia* (1989) de Sônia Coutinho e *A república dos sonhos* (1984) de Nélida Piñon que, segundo Zolin (2009), já possui indícios da terceira e última fase.

A terceira, a fase fêmea (female) ou “da mulher” é caracterizada pela autoescoberta e pela busca da identidade (ZOLIN, 2009, p. 330), em que as mulheres produzem uma literatura própria, autenticamente feminina, sem amarguras. Nela, ganham destaques algumas produções literárias de Angela Carter, Susan Hill, Alice Walker, Doris Lessing, Nadine Gordimer e Annie Ernaux. No Brasil, Xavier (1999) destaca *O homem da mão seca* (1994) de Adélia Prado, *A Sentinela* (1994) e *O ponto cego* (1999) de Lya Luft. Nesta fase, Zolin (2009) ressalta também alguns romances da escritora Patrícia Melo, tais como *O matador* (1995), *Inferno* (2000) e *Valsa Negra* (2003).

É importante ressaltar que as fases literárias propostas por Showalter (1986) não se excluem, podendo, assim, ser encontradas todas nas obras de uma mesma escritora.

1.4 O “SER” MARINA COLASANTI

Marina Colasanti é uma escritora contemporânea de múltiplas facetas, pois, além de escrever diversos gêneros literários como contos, crônicas, poesias e ensaios, e destinados a diferentes públicos, encontramos em sua obra questões contemporâneas, tais como a temática da violência, do ciúme e do amor,

“misturadas” a mitos, lendas e contos de fadas que, algumas vezes, não possuem um final feliz como nas versões adaptadas que conhecemos nos dias de hoje.

Colasanti teve uma atuação importante principalmente como jornalista no sentido de esclarecer e dar maior consciência às mulheres brasileiras quanto à sua condição. Casada com o escritor e crítico Affonso Romano de Sant’Anna, a autora nasceu na cidade de Asmara (Eritréa), na época colônia italiana, em vinte e seis de setembro de 1937 e vive no Brasil desde os onze anos. Aqui, cursou, em 1952, a *Escola Nacional de Belas Artes*. Em 1962, ingressou no *Jornal do Brasil* como redatora do *Caderno B*. Também foi cronista, colunista, ilustradora, sub-editora e Secretária de Texto.

Em 1976 ingressou na revista *Nova*, em que trabalhou por dezoito anos e ganhou vários prêmios na área jornalística. Em entrevista, Colasanti (2011) afirma que durante esses dezoito anos escreveu e falou sobre a mulher – seu comportamento, seu estar na sociedade, suas buscas, suas metas. Manteve durante alguns anos uma coluna intitulada "De Olho No Preconceito". Foi durante quatro anos membro do *1 Conselho Nacional dos Direitos da Mulher*, além de ter escrito quatro livros sobre a questão feminina. Contudo, afirma nunca ter pertencido a grupos. Fez seu trabalho de feminista por conta própria.

Nas décadas de 70/80, quando a situação da mulher brasileira era de maior submissão do que nos dias de hoje, a ação feminista de Colasanti, tanto na imprensa (jornais e revistas) como nos livros que publicou sobre o assunto, ajudou a modernizar os costumes no Brasil.

Na área literária, escreveu mais de quarenta obras em Português, incluindo contos, crônicas, poesias, ensaios e histórias infanto-juvenis. A produção de Colasanti inclui quatorze livros de contos: *Zoológico* (1975), *A morada do ser* (1978), *Uma idéia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), *Contos de amor rasgados* (1986), *Agosto 91, estávamos em Moscou* (1991), *Entre a espada e a rosa* (1992), *Longe como o meu querer* (1997), *O Leopardo é um animal delicado* (1998), *Um espinho de marfim e outras histórias* (1999), *Penélope manda lembranças* (2001), *23 histórias de um viajante* (2005), *Do seu coração partido* (2009) e *Com certeza tenho amor* (2009); uma novela: *Eu Sozinha* (1968); catorze livros infanto-juvenis: *A menina arco-íris* (1984), *O lobo e o carneiro no sonho da menina* (1985), *Uma estrada junto ao rio* (1985), *O verde brilha no poço* (1986), *O*

menino que achou uma estrela (1988), *Um amigo para sempre* (1988), *Será que tem asas?* (1989), *Ofélia, a ovelha* (1989), *Mão na massa* (1990), *Ana Z, aonde vai você?* (1993), *Um amor sem palavras* (1995), *O homem que não parava de crescer* (1995), *A amizade abana o rabo* (2002) e *Minha tia me contou* (2007); cinco de poesias: *Cada bicho seu capricho* (1992), *Rota de colisão* (1993), *Gargantas abertas* (1998), *Fino sangue* (2005) e *Poesia em 4 tempos* (2008); três de crônicas: *Nada na Manga* (1975), *Eu sei, mas não devia* (1997) e *A casa das palavras* (2002); um ensaio: *E por falar em amor* (1984); dois livros de citações: *De mulheres sobre tudo* (1995) e *Esse amor de todos nós* (2000); cinco coletâneas de artigos: *A nova mulher* (1980), *Mulher daqui pra frente* (1981), *Aqui entre nós* (1988), *Intimidade pública* (1990) e *Fragatas para terras distantes* (2004); e um livro disponível na internet: *Vinte vezes você* (mercatus.com.br).

Colasanti foi duas vezes vencedora do Prêmio Jabuti: em 1994, com *Rota de Colisão* (poesia), e em 1997, com *Eu sei, mas não devia* (contos). Outros prêmios conquistados pela autora foram os da *Câmara Brasileira do Livro*, da *Associação Brasileira de Críticos de Arte*, do *Concurso Latinoamericano de Cuentos para Niños*, promovido pela FUNCEC/UNICEF, e o *Prêmio Norma-Fundalectura latino-americano*.

Atualmente, Marina é convidada com frequência para fazer palestras pelo Brasil, contudo, tematizando mais sobre literatura, leitura e sua produção literária. De acordo com a escritora (2011), parece que atualmente, as pessoas não têm mais tanto interesse a respeito das questões do universo feminino.

Sobre a diversidade de sua escrita, Marina Colasanti (2007), em entrevista, afirma:

Se eu tivesse uma só fonte, acho que era uma pobreza pra mim. Depende do que eu vou escrever. Se eu vou fazer crônica, [...] eu trabalho muito a partir do noticiário, porque a crônica está dentro de um jornal, portanto inserida no meio do noticiário. Se ela só trabalhar com noticiário talvez fique um pouco árida, mas aí a gente faz um jogo. Então, você alterna uma crônica de viagem, com uma crítica de uma notícia, com uma questão social, então ali entra tudo. Se eu vou trabalhar com a questão feminina, o que me motiva são questões sociais, políticas, econômicas e históricas, que são as que criam a situação que a gente vai criticar, tentar modificar. Agora se eu vou trabalhar com a fantasia, a fantasia usa tudo. Usa o real, usa o irreal. Uma cor pode te dar o ponto de partida para um texto ou uma pessoa ou essa cadeira que é tão magrinha. Eu cheguei aqui e pensei 'essa cadeira é boa para gordo porque emagrece a gente só de olhar a cadeira'. É o olhar da gente que está 'tchum', 'tchum', 'tchum', olhando, analisando, fazendo correlações, daí saem os pontos de partida para uma ficção (COLASANTI, 2007).

A escritora afirma que, ao produzir ficção, literatura, usa tanto o “real”, ou seja, usa a realidade como ponto de partida, para criar o “irreal”, isto é, sua obra literária, por meio da fantasia, fazendo “correlações” entre a ficção e a realidade. Todos os contos selecionados para este trabalho partem de uma temática real, ou seja, a violência contra a mulher. Contudo, em nenhum momento a escritora pára a narrativa para discorrer sobre este tema, já que o que visa é produzir o “irreal”, a literatura.

Em relação à literatura, afirma que

[...] a literatura estabelece com o leitor um diálogo em profundidade, atuando ao mesmo tempo sobre o consciente e o inconsciente. Ela não “ensina”; leva o leitor a descobrir, ajudando-o a resolver seus próprios questionamentos (COLASANTI, 2005, p. 9).

Colasanti produz em alguns de seus contos uma literatura que possui um caráter militante, que visa dar a voz a mulher e denunciar uma sociedade que, de certa maneira, ainda é machista e vê a mulher como um ser inferior. De acordo com Linda Hutcheon (1991): “As mulheres ajudaram a desenvolver a valorização [...] das margens e do excêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino” (HUTCHEON, 1991, p.35).

Conforme Carlos Fantinati, a posição do escritor(a) de caráter militante: “... consiste em afirmar não unicamente o caráter ideológico da obra literária, mas, e principalmente, em afirmar a necessidade de que ela atue como veículo de conscientização e de esclarecimento do público” (FANTINATI, 1978, p.3).

Entretanto, Colasanti (2011) afirma que não usa a literatura para fazer alarde ideológico, já que, quando quis fazê-lo, utilizou outros veículos, como os seus livros de ensaios, a imprensa, a televisão. Contudo, acredita que toda boa literatura é social, e que certamente seus posicionamentos nas questões de gênero transparecem também em sua produção literária.

Assim como Colasanti, outras escritoras também fizeram questão em afirmar que eram feministas, mas que não eram panfletárias. Elódia Xavier (1999) ao comentar a obra de Clarice Lispector e inseri-la na fase feminista, proposta por Showalter (1986), afirma que: “Chamar esta etapa de feminista não significa dizer que ela é panfletária; [...] ela traz nas entrelinhas uma pungente crítica

aos valores patriarcais” (XAVIER, 1999, p. 3). Talvez esta necessidade de se afirmar como não panfletária seja simplesmente por uma questão didática, ou talvez por certo receio, já que este discurso, por muito tempo, foi considerado como um discurso da subcultura.

2. A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM ALGUNS CONTOS

Doze pequenos contos e/ou mini-contos de Colasanti serão objetos de estudo: “Para que ninguém a quisesse” (1986), “Porém igualmente” (1999), “Por preço de ocasião” (1986), “Verdadeira história de um amor ardente” (1986), “Prova de amor” (1986), “De água nem tão doce” (1986), “Um espinho de marfim” (1999), “De Torre em Torre” (2009), contos em que as mulheres violentadas⁴ não reagem, aceitando a submissão; “Ela era sua tarefa” (1986), “Quando já não era mais necessário” (1986), “Entre a espada e a rosa” (1999) em que, em determinados momentos da narrativa, as mulheres lutam para se livrar da situação de submissão e de violência em que vivem, mas que, ao final, não conseguem vencer, e, finalmente, “A moça tecelã” (1999), único conto em que, para a protagonista violentada simbolicamente, haverá uma saída. Destacamos as características dos contos e ressaltamos como, esteticamente, Colasanti aborda em todos eles a temática da violência contra a mulher. Estes pequenos contos e mini-contos estão presentes nas coletâneas *Contos de Amor Rasgados* (1986), *Um espinho de Marfim e outras histórias* (1999) e *Do seu coração partido* (2009).

Deixemos claro que, ao utilizarmos as três fases da literatura de autoria feminina, definidas por Showalter (1986), não temos a intenção de enquadrar ou classificar os contos analisados em compartimentos estanques. O que pretendemos é levar em consideração a aproximação dos mesmos em relação às atitudes das protagonistas que ora são submissas, aceitando com passividade a situação de inferioridade e de dominação masculina; ora lutam, na tentativa de se libertarem, mas não obtêm sucesso, e, finalmente, ora se libertam do domínio masculino opressor.

Apesar de serem muito curtos, alguns chamados até de mini-contos, todos possuem uma grande intensidade de significado. O gênero conto, principalmente o pequeno, torna-se um grande representante da literatura devido à sua brevidade, concisão e por, geralmente, apresentar um único foco narrativo, “...

⁴ Utilizamos o termo “violentada(s)” para definirmos mulheres que sofreram algum tipo de violência, seja ela física, “simbólica” (BOURDIEU, 2010), psicológica, sexual, patrimonial ou moral. Para maior entendimento, consultar a definição de violência presente na Lei número 11.340 (Lei “Maria da Penha”), que se encontra na página 45 deste trabalho.

centrado ou no narrador onisciente ou numa personagem” (D’ ONÓFRIO, 2001, p. 21).

Características como a “leveza”, a “rapidez”, a “exatidão” e a “intensidade” estão presentes a todo instante nesses contos de Colasanti. Para Ítalo Calvino,

A rapidez e a concisão do estilo (literário) agradam porque apresentam à alma uma turba de idéias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações (CALVINO, 1990, p. 55).

A “leveza” literária de Colasanti se dá, muitas vezes, por meio de metáforas que transmitem a sugestão verbal. A “exatidão”, quando emprega a linguagem com qualidade, escolhendo vocábulos precisos para transmitir maior “intensidade” de significado.

Beatriz Resende (2008) destaca a importância do conto “curtíssimo” e afirma que “A presentificação me parece [...] se revelar por aspectos formais, o que tem tudo a ver com a importância que vem adquirindo o conto curto ou curtíssimo em novos escritores [...] ou nas pequenas edições para serem lidas de um só fôlego” (RESENDE, 2008, p. 28).

A própria escritora Marina Colasanti (2011) fala sobre seu gosto pelo mini-conto, afirmando que

o mini-conto, porque não tem chão para gastar, não progride lentamente criando um clima, conduzindo pouco a pouco o leitor até a conclusão. Age rápido, pega o leitor desprevenido. Os contos têm intensidade, porque é intensidade o que me interessa. Não escrevo para distrair, nem para divertir. Minha pretensão é escrever para surpreender, para emocionar, e melhor ainda se for para fazer pensar (COLASANTI, 2011).

Em entrevista a André Azevedo da Fonseca em 2003, Colasanti fala de uma “estratégia de sedução” que o mini-conto deve ter, a fim de atrair o leitor:

O mini-conto funciona justamente quando dá o pulo do gato! Você vem vindo distraído e de repente ele te pega e ... TCHUM! Vira de cabeça para baixo a situação. Te põe em desconforto, descompõe, desfaz a organização na qual você vinha vindo. E essa desorganização ou te propõe uma nova forma de organização, ou justifica o princípio – quando você chega no final e dá aquele salto, você entende porque aquilo estava lá no começo. O que é fascinante no mini-conto (COLASANTI, 2003).

Nota-se, por meio da análise dos contos a seguir, que todas essas características que contribuem para dar a um mini-conto uma intensidade de significado, estão presentes na obra literária de Marina Colasanti.

2.1 SOB O SIGNO DA SUBMISSÃO E DO DOMÍNIO MASCULINO

Os oito contos a seguir mostram protagonistas passivas, submissas, violentadas física e/ou simbolicamente e conformadas com a sua condição de inferioridade. Nenhuma delas reage ao domínio masculino, pelo contrário, o aceitam passivamente sem lutar ou protestar por mudanças.

Nesse sentido, levando em consideração as atitudes das protagonistas, podemos aproximar estes contos à primeira fase da literatura de autoria feminina propostas por Showalter (1986), pois nela há uma duplicação dos valores patriarcais vigentes, em que o lugar primário sempre pertence ao homem e, às mulheres resta apenas a marginalidade.

2.1.1 “Para que Ninguém a Quisesse” (1986)

O primeiro conto analisado, “Para que ninguém a quisesse” aborda o ciúme, a autoridade masculina e o sentimento de posse que o marido tem em relação à esposa. Neste pequeno conto há dois personagens: o homem e a mulher, apresentados em uma relação hierárquica, em que o homem é o dominador, detentor do poder e a mulher é a dominada, sempre submissa. Para que nenhum homem a olhasse, o que seria uma ameaça ao seu domínio, o esposo faz com que sua mulher passe por um processo de perda de seus atributos:

Porque os homens olhavam demais para a sua mulher, mandou que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar. Apesar disso, sua beleza chamava a atenção, e ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos. Dos armários tirou as roupas de seda, das gavetas tirou todas as jóias. E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos (COLASANTI, 1986, p. 111).

O homem trata sua esposa como seu “objeto”, fazendo com ela o que quiser. Esse domínio é reforçado pelos verbos “mandou”, “exigir”, quando não é ele próprio que executa as ações: “tirou”, “tosquiou-lhe”, verbos esses que revelam a relação dominador/dominada, ou seja, todos os verbos, todas as ações estão destinados ao homem; é ele quem age o tempo todo, enquanto a mulher demonstra passividade e submissão.

Para expressar a autoridade e o poder exercidos pelo marido, Colasanti escolhe com exatidão os verbos “mandar” e “exigir”, muito diferente de “pedir”, por exemplo. “Mandar” significa “dar ordens a, exigir de” e “exercer autoridade; dominar, governar” (MICHAELIS, 2011), assim como “exigir” significa “impor como obrigação ou dever” e “ordenar” (MICHAELIS, 2011). Com isso, o conto deixa claro que aí é o homem quem detém o poder e determina o destino de sua mulher.

Nota-se que o homem “foi obrigado a exigir” tudo isso da esposa, ou seja, isto foi “imposto a ele”, ele foi “forçado” a agir desta maneira, provavelmente pela própria sociedade que possui valores machistas e patriarcais e que vê a mulher como um ser inferior, que não pode ter sua própria personalidade. Sua atitude autoritária é justificada pela própria cultura a qual ele está submetido.

Há uma gradação nas ações que este homem impõe à sua mulher. Primeiramente, a esposa teve que “descer a bainha dos vestidos” e “parar de se pintar”. Contudo, “apesar disso”, a beleza da mulher ainda chamava a atenção. Depois, proibiu “os decotes”, “os sapatos de saltos altos”, de usar “roupas de seda” e “jóias”, até chegar ao ponto máximo da violência e dominação, e “tosquiar-lhe os cabelos”.

Ao fazer tudo isso, o homem vai, aos poucos, atingindo a vaidade, a beleza da mulher e sua auto-estima. Nota-se que todos os aparatos (maquiagem, roupas de seda, sapatos de salto alto, joias) remetem-nos a ideia contemporânea de “beleza feminina”, ou seja, é usando-os que a personagem se sente bela. Essa

mulher é toda construída por esses aparatos humanos valorizados pela nossa sociedade e que a fazem se sentir aparentemente bela. Contudo, continua a ser vista pelo marido, pela sociedade e até por ela mesma como inferior, pois não reage às “ordens” de seu esposo, aceitando-as com passividade.

A exigência para que ela “descesse a bainha dos vestidos” é uma forma de encobrir a figura feminina, já que o estar exposto é perigoso para o homem. A perda de “poder” era temida por ele, o homem se incomodava com o fato de que outros homens pudessem olhá-la e admirá-la: “E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiou-lhe os longos cabelos” (COLASANTI, 1986, p. 111), ou seja, o marido, após tirar seus aparatos, tira da esposa a única coisa que realmente pertencia a ela, que lhe era natural: seus cabelos.

Nota-se que “tosquiar” é diferente de cortar. De acordo com o Dicionário Houaiss (2009) “tosquiar” significa “cortar cerce lã, pelo ou cabelo”. Percebe-se que na própria definição do verbo há uma gradação (lã, pelo ou cabelo). Lã se refere a carneiros e ovelhas e pelo se refere a animais, de maneira geral. A ovelha é um animal dócil e passivo, símbolo do sacrifício, assim como a esposa; ou seja, há, por meio deste verbo, uma certa animalização da mulher, o que lhe confere uma inferioridade ainda maior, principalmente em relação a sua passividade.

Depois disto, “Agora podia viver descansado. Ninguém a olhava duas vezes, homem nenhum se interessava por ela. Esquiva como um gato, não mais atravessava praças. E evitava sair” (COLASANTI, 1986, p. 111). Sua aparência não mais chamava a atenção. Isso é reforçado pelos pronomes indefinidos “ninguém”, “nenhum” e pelo advérbio “não”, que dão a idéia de negação, de recusa total. A mulher torna-se “esquiva como um gato”. Esta comparação inferioriza ainda mais a personagem, pois a assemelha novamente a um animal. Ela não tem mais atitudes humanas, tão intensa foi esta “anulação” de sua identidade.

Contudo, após a “transformação” da esposa, o homem não sentiu falta da companhia da mulher, de sua personalidade, de seu caráter, mas sim de sua beleza, isto é, não era o “interior” da esposa que importava para ele, e sim seu “exterior”, sua aparência física que lhe despertava o desejo: “Uma fina saudade, porém, começou a alinhar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela” (COLASANTI, 1986, p. 111). Entretanto, nota-se

que a saudade não era muita, ela era “fina”, isto é, “constituída de partículas muito pequenas ou delgadas” (MICHAELIS, 2011), o que reforça a ideia de que o homem não se importava com a esposa.

Realmente, como sugere o título do conto: “Para que ninguém a quisesse”, ninguém a quis mesmo, inclusive ele, o próprio marido, que não gostava de sua esposa, mas da beleza dela e, juntamente com esta beleza, a esposa também se vai, já que perde todas as características que as definia.

A esposa acabou ficando tão “esquiva” que foi “mimetizada” e comparada aos móveis da casa: “Tão esquiva se fez que ele foi deixando de ocupar-se dela, permitindo que fluísse em silêncio pelos cômodos, mimetizada com os móveis e as sombras” (COLASANTI, 1986, p. 111). “Esquivar” significa “evitar (pessoa ou coisa que nos ameaça ou desagradar)”, “evitar a conversação ou o trato de alguém” e “escapar” (MICHAELIS, 2011). Já “mimetizar” significa “tomar os hábitos, colorido ou estrutura de outro organismo ou do ambiente” (MICHAELIS, 2011), ou seja, a mulher passa a ser como os objetos e a sombra, um ser inanimado sem imagem definida, já que ela perde sua vaidade e, conseqüentemente, os traços que definiam sua imagem. Ela apenas “flui em silêncio” pela casa, ou seja, “corre em estado líquido” (Michaelis, 2011), já que esta mulher não mais se mostra concreta, real, não “anda”, apenas “flui”. Ela perde a matéria que a torna ser.

Após este processo de “transformação” da personagem, ela perde totalmente sua vaidade e não quer mais se arrumar, “nem pensava mais em agradar o marido”, “Largou o tecido em uma gaveta, esqueceu o batom.” (COLASANTI, 1986, p. 112). A “violência simbólica” da qual é vítima a impede de conseguir se “recuperar”, de voltar a ter uma identidade. As ações que ela executa, “largou”, “esqueceu”, denotam abandono. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, “a rosa tornou-se símbolo do amor e mais ainda do dom do amor, do amor puro...” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p.789). Entretanto, a rosa dada pelo marido foi abandonada, esquecida sobre a cômoda: “E continuou andando pela casa de vestido de chita, enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda” (COLASANTI, 1986, p. 112). O ciúme, o autoritarismo e a violência contra a esposa levam a personagem ao “sufocamento”, e ela deixa de ser não apenas mulher, mas também humana.

Em sua obra *E por falar em amor* (1985), Colasanti também aborda a temática do ciúme masculino que “... nunca é visto como ridículo, mas sim como

essencialmente dramático. Pois, ao ter ciúme, um homem está defendendo um direito sagrado de posse, não apenas do corpo alheio, mas de sua própria honra que naquele corpo habita” (COLASANTI, 1985, p.198).

A violência física é praticada pelo marido quando tosquiou os cabelos da esposa. Mas a violência “simbólica”, que fere o psicológico e o emocional feminino faz-se presente intensamente, ao forçar a esposa a passar por um processo de transformação, anulando, desta forma, a sua identidade. E isso, com o consentimento da própria mulher, que não luta por essa não transformação e aceita com passividade e submissão a decisão do marido.

2.1.2 “Porém Iguamente” (1999)

O mini-conto “Porém igualmente” (1999), é símbolo máximo da violência física contra a mulher, pois D. Eulália, a esposa, sofria constantemente as agressões de seu marido:

É uma santa. Diziam os vizinhos. E D. Eulália apanhando.
 É um anjo. Diziam os parentes. E D. Eulália sangrando.
 Porém igualmente se surpreenderam na noite em que, mais bêbado que de costume, o marido, depois de surrá-la, jogou-a pela janela, e D. Eulália rompeu em asas o vôo de sua trajetória (COLASANTI, 1999, p. 44).

Há uma explicação para esta violência. Saffioti afirma que, “dada sua formação de *macho*, o homem julga-se no direito de espancar sua mulher” (SAFFIOTI, 2001, p. 79). Para demonstrar que ele é o ser dominador e superior, o homem sente-se no direito de agredir sua companheira. Saffioti afirma também que, “a execução do projeto de dominação-exploração da categoria social homens exige que sua capacidade de mando seja auxiliada pela violência” (SAFFIOTTI, 2001, p. 115).

Essa ideia de “continuidade” das agressões que D. Eulália sofria é representada pela repetição de palavras nas duas primeiras linhas do conto: “É uma santa. Diziam os vizinhos. E D. Eulália apanhando”; e, “É uma santa. Diziam os parentes. E D. Eulália sangrando” (COLASANTI, 1999, p.44); além da presença dos verbos no gerúndio: “apanhando” e “sangrando” que dão a ideia de uma ação contínua e da própria construção sintática do conto, que demonstra a rotina de D.

Eulália, usando a anáfora como recurso estilístico: “É uma...” , “Diziam os...” e “E D. Eulália...”.

Os vizinhos e os parentes viam a infeliz situação da personagem. Contudo, ninguém age para tentar ajudá-la. A sociedade se coloca distante, mesmo presenciando o sofrimento. É como se D. Eulália estivesse isolada dessa sociedade. O fato de ninguém interferir está “enraizado” e é reforçado pela própria História medieval, em uma época em que a “surra conjugal” era permitida.

Nota-se que, mais uma vez quem age é o marido, enquanto que a mulher demonstra passividade e submissão, o que é comprovado pelos verbos “surrá-la” e “jogou-a”. O verbo “surrar” tem um significado mais forte do que “bater”, por exemplo. “Surrar” significa “dar surra com açoites em; açoitar, bater em, fustigar” (MICHAELIS, 2011). Há uma gradação nas ações sofridas por D. Eulália: “apanhar”, “sangrar”, “surrar”, “jogar pela janela”, até a representação simbólica de sua morte. D. Eulália não age, o único verbo destinado à ela está no final do conto, quando “rompe em asas o vôo de sua trajetória”, mas, mesmo assim, o “romper” não foi uma ação determinada por ela, uma vez que a personagem não teve escolha.

O irônico é que “Porém igualmente se surpreenderam” com a sua morte, mesmo que este fosse um “final” óbvio, já que D. Eulália era constantemente agredida. “Porém” vai contra aquilo que se esperava, pois sendo “santa” e “anjo”, não deveria “apanhar” e sangrar”.

As “asas” do “vôo de sua trajetória” podem se relacionar com as palavras “santa” e “anjo”, seres que exprimem bondade e que não merecem nada de ruim. Conforme o *Dicionário de Símbolos*, “asas são, antes de mais nada, símbolo do alçar vôo, isto é, do alijamento de um peso (leveza espiritual, alívio), de desmaterialização, de liberação – seja de alma ou de espírito -, de passagem ao corpo sutil” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 90). Esse vôo representa metaforicamente a morte de D. Eulália e, agora, ela poderá talvez, ironicamente, “voar” como um anjo.

Por meio deste mini-conto, Colasanti mostra com intensidade um problema que aflige muitas mulheres de nossa sociedade: a violência física praticada pelo companheiro, principalmente quando associada ao uso do álcool. O marido que, “mais bêbado que de costume”, surra sua esposa. Gisele Rocha Côrtes afirma que, segundo dados da *Organização Mundial de Saúde* (2002),

[...] enquanto os homens estão mais suscetíveis a sofrer agressões, assassinatos, no âmbito público, [...] a chance de uma mulher ser vítima de violência em sua casa pelo próprio companheiro ou ex-companheiro é nove vezes maior do que na rua (CÔRTEZ, 2008, p. 31).

Este conto é o único dos estudados nesse trabalho em que a protagonista possui um nome: Eulália. Colasanti (2011) afirma que usa nomes quando lhes parecem necessários e que escolheu “Eulália” porque precisava de um nome antigo, que transmitisse logo a idéia de uma mulher cumpridora e dócil.

Contudo, a construção de D. Eulália, protagonista deste conto, mantém um paralelo com a história de Santa Eulália, “padroeira das vítimas de tortura”, já que ambas foram vítimas da violência, ambas sofreram agressões de homens. Conforme a religião católica, Santa Eulália viveu durante o século III, em Barcelona. Mesmo sendo muito jovem, quando a perseguição contra os cristãos liderada pelo Imperador Diocleciano chegou a seu país, Eulália enfrentou o então governador, falando sobre a tremenda injustiça que estavam cometendo contra os cristãos. Foi torturada por renegar os deuses romanos e por afirmar a sua fé em Jesus Cristo. Foi então condenada a morrer queimada.

Apesar na coincidência em relação ao nome, as ações de ambas são bem diferentes. A Eulália que se torna santa possuía coragem, determinação e lutava por seus ideais, preferindo à morte a submissão. Já a Eulália do conto de Colasanti não tinha a coragem para lutar e mudar sua deprimente situação de ser frequentemente espancada pelo companheiro. A primeira morreu em defesa de seus ideais, enquanto que a segunda, morreu por não lutar por eles e aceitar, passivamente, sua situação de mulher agredida.

Percebe-se, por meio da análise que, apesar de ser um mini-conto, usando de uma estrutura concisa e de vocábulos exatos, Colasanti atribuir uma intensidade de significado a esta pequena narrativa. Cortázar (1974) justifica esta habilidade literária, ao afirmar que

No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo o rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento (CORTÁZAR, 1974, p. 124).

2.1.3 “Por Preço de Ocasão” (1986)

Diferentemente dos dois contos anteriores que possuem, de certa forma, características mais verossímeis, ao se aproximarem da realidade do leitor, os contos a seguir pertencem ao mundo da fantasia, da imaginação. Contudo, expressam intensamente, mesmo de modo simbólico, a temática da violência contra a mulher.

O pequeno conto “Por preço de ocasião” é constituído de apenas quatro parágrafos, bem simétricos e aborda a temática da mulher como um objeto pertencente ao homem.

O conto se inicia no mundo urbano, em uma loja que estava liquidando seus produtos que, neste caso, eram mulheres. A esposa que estava “numa liquidação, pendurada [...] junto com as outras, no grande cabide circular” é comprada pelo homem. Como não tinha muitas “posses” que lhe permitiriam “adquirir lançamentos novos, modelos sofisticados” (COLASANTI, 1986, p. 13), ele acabou se contentando com esta mesmo, pois, apesar de não ser grande coisa, tinha o preço acessível a ele, já que estava em “liquidação”: “Contentou-se pois com essa, fim de estoque, mas preço de ocasião” (COLASANTI, 1986, p. 13) e pensou que era óbvio que “eles não iam liquidar coisa nova” (COLASANTI, 1986, p. 13).

Em casa, porém, longe da agitação da loja – homem escolhendo mulher, homem pagando mulher, homem metendo mulher em saco pardo e levando às vezes mais de uma para aproveitar o bom negócio – percebeu que o estado da sua compra deixava a desejar (COLASANTI, 1986, p. 13).

Colasanti escolhe as palavras com exatidão para demonstrar a comparação da mulher a uma mercadoria qualquer, o que é comprovado pelos verbos “escolhendo”, “pagando”, “metendo” e “levando”, ou seja, são os homens que estão agindo a todo instante.

Além disso, o “meter mulher em saco pardo” denota certa agressividade, pois é diferente de “colocar” ou “pôr”, verbos que dão idéia de ações mais “suaves”. A repetição também é um recurso estilístico que reforça a idéia de que sempre é o homem quem age: “homem escolhendo mulher, homem pagando mulher, homem metendo mulher em saco pardo e levando ...” (COLASANTI, 1986, p. 13). A palavra “mulher”, que é repetida ao final de todas estas frases, funciona

como objeto direto e significa que, neste conto, literalmente “mulher” significa um objeto, uma mercadoria.

Da mesma forma, é o homem, o protagonista quem age: “comprou”, “contentou-se”, “percebeu”, “pensou”, além das ações que ele exerce sobre a mulher: “deitou-a” e “abrindo-lhe”. As mulheres da loja, assim como a mulher escolhida, não agem em nenhum momento, não há verbos que se remetam à elas, o que demonstra passividade e submissão.

A mulher comprada pelo personagem tinha “sujeira” nos “punhos”, a pele estava amarrotada, os “tufo de cabelos” não escondiam os “rasgões” no “couro cabeludo”, o que, metaforicamente, demonstra a condição feminina ao longo da História. Condição esta de opressão, sofrimento, injustiças, violência e abandono. Simbolicamente, Colasanti expressa com o “desgaste” da personagem, o “desgaste” sofrido pelas mulheres durante toda a História.

Ao reparar bem em todos estes defeitos na mercadoria, o homem se decepciona. Contudo, ela talvez ainda “serviria para algum uso” (COLASANTI, 1986, p. 13). O homem então “... abrindo-lhe as pernas, despejou lá dentro [...] brancas bolinhas de naftalina” (COLASANTI, 1986, p.13). O estado de degradação da mulher é reforçado pela expressão “talvez serviria para algum uso”. O advérbio “talvez” exprime algo incerto, uma possibilidade, assim como “servir” significa “aproveitar, convir, ser útil” (MICHAELIS, 2011), o que comprova o processo de desvalorização da mulher.

A naftalina, despejada dentro da personagem, é um produto químico muito usado no passado dentro de móveis, para expelir baratas, ratos e traças, e que deixa um odor de “coisa velha”, sem serventia. Segundo Oliveira (2009), o sêmen “doador da vida” é substituído pelas naftalinas, coisas estéreis, sem vida.

Fazendo uma associação entre as palavras “móvel” e “mulher”, comprova-se o porquê do uso da naftalina, já que ambos são, na verdade, “objetos”. Trata-se da transformação do outro (a mulher) em objeto de consumo.

Percebe-se neste conto a total degradação da mulher e de seu corpo, já que ela é vista como uma mercadoria, um objeto que, estando mal cuidada, não possui muita serventia. Provavelmente, será usada apenas como objeto sexual. Sobre esse assunto, Marina Colasanti (2011) afirma que

sim, a mulher é um objeto de prazer, e o homem também. Somos objetos de prazer uns para os outros. E às vezes, com amor. É uma boa fórmula, e tem feito sucesso há séculos. Ruim é quando se encara o objeto de prazer como apenas corpo, sem considerar seus sentimentos. E isso acontece mais em relação às mulheres. Não, o corpo feminino não está sendo banalizado, pelo contrário, está sendo super valorizado, em detrimento da sua mente, do seu pensamento. Está sendo valorizado não apenas por uma crescente erotização da nossa sociedade, mas sobretudo porque essa valorização movimenta muito dinheiro (COLASANTI, 2011).

A violência expressa neste conto não está apenas no fato de a mulher ser literalmente tratada e usada como um simples objeto. Começa antes mesmo de o homem comprá-la, pois seu corpo se encontrava na loja já com as marcas da violência, uma violência que cerceia a opressora História das mulheres.

2.1.4 “Verdadeira História de um Amor Ardente” (1986)

“Verdadeira história de um amor ardente” também aborda a temática da mulher como um objeto pertencente ao homem. Ao lermos o título, nos vem à mente a ideia de que nos depararemos com a história de um “amor ardente” no sentido de ser um grande sentimento, real, ativo.

Trata-se da história de um homem que “nunca tivera namorada, esposa, amante”, que “desde jovem, vivia só” (COLASANTI, 1986, p. 35). A presença da gradação “namorada, esposa, amante” comprova a ideia de que nunca houve envolvimento sentimental do protagonista com alguma mulher. Entretanto, um dia, ele resolveu ter uma esposa: “E, vindo por fim a tristeza instalar-se no seu cotidiano, decidiu providenciar uma companheira que, partilhando com ele o espaço, expulsasse a intrusa lamentosa” (COLASANTI, 1986, p. 35). Nota-se que o homem não irá à procura de uma companheira, não irá “flertar” ou “namorar”; ele mesmo irá “providenciar” uma, como se providencia qualquer coisa, um objeto, por exemplo.

Para “providenciá-la”, não foi a nenhum lugar especial onde as pessoas geralmente se encontram, nem a um bar ou a uma festa, a fim de encontrar alguma mulher que lhe chamasse à atenção. Foi a uma loja especializada e comprou “... grande quantidade de cera, corantes, e todo o material necessário” (COLASANTI, 1986, p. 35). Estudou, em casa mesmo, para aprender a técnica e, à noite, “começou a moldar aquela que preencheria seus desejos” (COLASANTI, 1986, p. 35). A palavra “desejo” nos remete a ideia de que o homem não queria

alguém com quem pudesse compartilhar seus momentos, conversar, etc, mas que o satisfizesse sexualmente.

E ao “criar” esta mulher conforme sua vontade, mais uma vez encontramos a soberania masculina, pois é o homem detém o poder, ele é o criador da mulher, podendo ser associado a Deus Todo-Poderoso, o criador do universo.

Pronta, sua obra de arte ficara perfeita, muito mais bela e elegante que as mulheres que conhecera:

A suavidade opalina, rósea palidez que aqui e ali parecia acentuar-se num rubor, não tinha semelhança com a áspera pele das mulheres que porventura conhecera. Nem a elegância altiva desta podia comparar-se à rusticidade quase grosseira daquelas (COLASANTI, 1986, p. 35).

A mulher criada pelo homem, feita de cera possui características que se remetem à fragilidade: “suavidade”, “opalina”, “palidez”, e às aspectos positivos: “elegância altiva”, enquanto que as mulheres de carne e osso são descritas negativamente: “pele áspera”, “rusticidade”, “grosseira”. Ou seja, mulheres “reais” não são boas o suficiente para o protagonista.

Além disso, a mulher de cera tinha uma característica especial: “Era uma dama de nobre silêncio. E só tinha olhos para ele” (COLASANTI, 1986, p. 35), portanto, não iria perturbá-lo com seus “caprichos” femininos. Nota-se o quanto o fato de ela ser silenciosa é importante para o homem, já que ela possuía um “nobre silêncio”, isto é, uma característica “elevada”, “ilustre”. Isto significa que a mulher de cera não irá expor suas idéias e opiniões, já que é um objeto, um ser inanimado. Portanto, ela era bela, elegante, dócil, quieta e fiel. E, provavelmente, também submissa. Conforme Besnosik,

Mais uma vez, o silêncio exclui o mundo feminino e marca a figura passiva da mulher, travando seus sonhos e desejos. Vemos o quanto o seu olhar estava aprisionado ao do seu amado, assim como seu desejo. Feita de cera, ela era inanimada, não tinha voz, nem vontade própria (BESNOSIK, p. 42-43, 2010).

Este conto retoma o mito de Pigmalião, escultor e rei de Chipre que, ao tentar criar a estátua de uma mulher perfeita, acaba se apaixonando por sua obra-de-arte. Pigmaleão roga a Afrodite, deusa do amor e da beleza, para que transforme a escultura em uma mulher de verdade. Não encontrando ninguém

melhor que a estátua, a deusa atende a seu pedido. Eles se casam e têm um filho, constituindo, assim, uma família.

Todavia, a mulher do conto de Colasanti não terá o mesmo final feliz do mito. Por algum tempo, ele até amou-a, mas muito mais sexualmente do que sentimentalmente, pois seu intuito era satisfazer-se: “Perdidamente a amou”, “... formando e deformando a amada no fluxo do seu prazer” (COLASANTI, 1986, p. 36). O fato de “formar” e “deformar” a mulher remete novamente à ideia de que o homem faz o que quiser com a mulher, ele é o dono dela.

Entretanto, “começava ele a cansar-se de tanta docilidade. Começava ela a empoeirar-se, turvando em manchas acinzentadas os tons antes translúcidos” (COLASANTI, 1986, p. 36). O fato de ela “empoeirar-se” e “turvar-se” demonstram a situação de abandono em que a mulher se encontra. Ironicamente, a “docilidade” tão almejada e apreciada pelo homem no início do conto agora faz com que ele se canse, “enjoe” dela.

Entediado e cansado desta “docilidade” da esposa resolve, em uma noite, ler um bom livro para passar o tempo. De repente, a lâmpada se apaga no meio de sua leitura. Então, procura o isqueiro que há pouco usou para acender seu cigarro e “... inflamou a trança da mulher, iluminando o aposento. Arrastou-a [...] para mais perto de si ... E sereno, começou a ler à luz de seu passado amor, que queimava lentamente” (COLASANTI, 1986, p. 36).

No final do conto é que percebemos que o título: “Verdadeira história de um amor ardente” não foi usado de maneira simbólica, metafórica, mas sim, denotativamente. O adjetivo “ardente” não se refere a algo “tomado de paixão”, mas a algo que realmente “está em chamas” (MICHAELIS, 2011).

O “fogo” “queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 443). A queima da mulher representa, simbolicamente, a destruição, a morte da esposa, mais uma vez provocada pelo marido que, assim com Deus, cria e destrói todas as coisas. E o fato de a mulher “queimar lentamente” nos remete à ideia de uma destruição vagarosa, que se relaciona a dor e sofrimento.

2.1.5 “Prova de Amor” (1986)

No mini-conto “Prova de amor” (1986), encontramos o abandono e a ingratidão do homem diante do grande sacrifício que a esposa faz para conseguir agradá-lo. Este pequeno conto é constituído de apenas quatro curtos parágrafos: no primeiro, há o pedido do homem para a esposa; no segundo, o sacrifício que ela faz para conseguir atender a este pedido; no terceiro há a realização do pedido e, finalmente, no quarto parágrafo, o marido a abandona.

Como o próprio título sugere, o homem pede uma “prova de amor” à sua esposa, ou seja, que ela deixe a barba crescer: “Meu bem, deixa crescer a barba para me agradar, pediu ele” (COLASANTI, 1986, p. 165). Nota-se que o homem faz seu pedido com educação e “suavidade”, já que usa o vocativo “Meu bem”, o que remete a idéia de carinho.

Contudo, mesmo sendo “carinhoso”, o que ele pede é algo impossível à uma mulher: que a esposa faça com que barba nasça em seu rosto. Ela poderia ter explicado ao marido que isso não seria possível, mas, em vez disso, esforçou-se muito, pois realmente queria agradá-lo, atender a seu pedido: “E ela, num supremo esforço de amor, começou a fiar dentro de si, e a laboriosamente expelir aqueles novos pêlos, que na pele fechada feriam caminho” (COLASANTI, 1986, p.165). Nota-se que isso não foi nada fácil para a mulher, o que é comprovado pelas palavras “supremo esforço”, “laboriosamente” e “feriam”. Contudo, a personagem luta contra seu próprio organismo, “num supremo esforço de amor”. Marina Colasanti comenta que “amar é estar em disponibilidade para o sofrimento” (1985, p. 154). E a mulher do conto sofre para “provar” o seu amor, fazendo jus ao título da história.

Além disso, a barba está relacionada à virilidade masculina e, certamente, não é fácil para a mulher aceitar os traços de masculinidade de seu rosto. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, a barba “não era apenas sinal de virilidade, mas era também considerada como o ornamento do rosto masculino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 121).

Contudo, após tanto esforço, quando finalmente o desejo do marido foi realizado, ele simplesmente resolve abandoná-la: “Mas quando, afinal, doce barba cobriu-lhe o rosto, e com orgulho expectante entregou sua estranheza àquele

homem: “Você não é mais a mesma”, disse ele. E se foi” (COLASANTI, 1986, p. 165).

O que o marido faz com sua esposa também é um ato de violência: primeiro, ele a faz sofrer, pedindo-lhe que fizesse um imenso sacrifício para satisfazê-lo, realizando algo impossível e, depois, quando ela finalmente consegue, a faz sofrer pela ingratidão e pelo abandono, gerando uma violência tanto física quanto “simbólica”, que fere o corpo e o emocional da mulher.

2.1.6 “De Água nem tão Doce” (1986)

O conto “De água nem tão doce” também pertence ao mundo da imaginação e da fantasia. É a história de um homem que captura e cria uma sereia dentro da banheira de sua casa: “Mansa desde pequena, quando colhida em rede de camarão, já estava treinada para o cotidiano da vida entre azulejos” (COLASANTI, 1986, p. 77). Conforme o *Dicionário de Símbolos*, sereia é um monstro marítimo que, por sua beleza, atraía os navegadores para dentro do mar, a fim de devorá-los, é “... o simbolismo da sedução mortal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 814).

Entretanto, no conto de Colasanti os papéis são invertidos, já que a sereia é submissa, dominada e, o homem é o detentor do poder, o dono da sereia. Ela é tratada apenas como um animal e a parte “humana” dela não importa para seu dono. A sereia, neste conto, sai de seu habitat natural, o mar, para viver entre paredes, perdendo, assim, sua liberdade.

Há aqui também, assim como no conto “Entre a espada e a Rosa”, uma identidade indefinida. Existe uma duplicidade, já que a sereia é humana e animal ao mesmo tempo, sendo um ser insólito e disforme. Entretanto, neste conto essa duplicidade praticamente desaparece em razão do tratamento que o homem dá a sereia, anulando completamente sua “parte” humana, pois a mantém presa à coleira, como a um animal.

A sereia vivia na banheira e cantava, por influência das músicas tocavam no rádio da sala. Nota-se que o canto da sereia, historicamente famoso por atrair pescadores, não possui neste conto o seu significado original. E era extremamente submissa, fazia tudo o que seu dono mandava, até mudar a cor de

seus cabelos: “Sempre achei que sereia era loura, dissera ele trazendo tinta e água oxigenada. E ela, sem sequer despedir-se dos negros cachos no reflexo da água da banheira, começara dócil a passar o pincel” (COLASANTI, 1986, p. 77). Nota-se que a sereia deve adaptar-se a uma exigência, a um modelo feminino almejado pelo homem. E, com submissão e passividade, ela abre mão de seus “negros cachos” naturais, e se artificializa para agradar ao dono.

E apenas uma vez, durante anos, o dono a levou de carro até a praia. Mas não a deixou livre: escondeu sua cauda com uma manta, baixou apenas um pouco o vidro e colocou uma coleira em seu pescoço, caso a saudade batesse e ela sentisse vontade de fugir. O homem a trata como um animal; entretanto, ao deixar “... as escamas da cauda escondidas debaixo de uma manta...” (COLASANTI, 1986, p. 77), esconde dos outros a “parte animal” da sereia, e deixa a público apenas sua “parte humana” e que agora loura, segue um padrão de beleza convencional da sociedade contemporânea. Contudo, ela nem tentou fugir, tão submissa se tornara, e, por viver durante tanto tempo dentro de uma banheira, suas lágrimas tornaram-se flocos de espuma. Apenas “... ficou olhando as ondas, enquanto flocos de espuma caíam dos seus olhos” (COLASANTI, 1986, p. 78). As lágrimas, que representam a dor e o sofrimento da sereia tornaram-se espuma, pelo fato de ela sempre viver dentro da banheira. Entretanto, a “espuma” pode também associar-se ao mar, habitat natural da sereia, representando, assim, seu desejo de voltar, de estar livre, fora de onde ela se encontra agora, presa em um banheiro.

Mais uma vez, a mulher (neste caso, representada pela sereia), sofre com a autoridade masculina, com a violência “simbólica” que a faz sofrer e se entristecer. O título, “De água nem tão doce” é muito sugestivo, nos transmitindo a idéia de que algo não “tão doce” é algo ruim, ou seja, comprova que a vida da sereia não era feliz.

2.1.7 “Um Espinho de Marfim” (1999)

O conto “Um espinho de marfim” também representa a violência contra a mulher, mas não presente na relação marido/mulher ou companheiro/mulher como nos contos anteriores. Agora, a violência é expressa pelo pai, o rei.

Este conto nos remete aos contos de fadas: os protagonistas são o rei (pai), a princesa (filha) e o unicórnio; contudo, não possui um final feliz como nas versões atuais que conhecemos.

O rei, indo visitar sua filha em seus aposentos, avistou um unicórnio na moita de lírios. Desde aquele dia, resolveu caçá-lo juntamente com seus cavaleiros: “Quero esse animal para mim. E imediatamente ordenou a caçada” (COLASANTI, 1999, p.39). Observa-se a autoridade do rei, por meio dos verbos “quero” e “ordenou”. Além disso, o próprio fato de ser um “rei” já denota poder, autoridade, uma vez que o monarca governava em nome de Deus, como se tivesse uma espécie de “poder divino”. Certamente, o rei desejou ter esse animal, pois, segundo o *Dicionário de Símbolos*, o unicórnio pode ser o símbolo do poder, do luxo e da realeza (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 919). Apesar dos dias de esforço, tudo foi em vão, pois o animal sempre conseguia escapar.

O rei, muito desapontado, ordena que todos voltem ao castelo. Ao contar tudo que havia acontecido para filha, esta se penaliza, sente dó pela tristeza de seu pai e resolve ajudá-lo: “A princesa [...] prometeu que dentro de três luas lhe daria o unicórnio de presente” (COLASANTI, 1999, p.39). Segundo a mitologia, as mulheres virgens tinham mais facilidade em aproximar-se desses seres. A princesa resolve, então, tecer uma rede usando seus próprios cabelos. A “armadilha” funciona e a princesa consegue capturá-lo.

Preso nas malhas de ouro, olhava o unicórnio aquela que mais amava, agora sua dona, e que dele nada sabia.

A princesa aproximou-se. Que animal era aquele de olhos tão mansos retido pela artimanha de suas tranças? Veludo do pelo, lacre dos cascos, e desabrochando no meio da testa, espinho de marfim, o chifre único que apontava ao céu.

Doce língua de unicórnio lambeu a mão que o retinha. A princesa estremeceu, afrouxou os laços da rede, o unicórnio ergueu-se nas patas finas.

Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quantos dias foram precisos para amá-lo? (COLASANTI, 1999, p. 40).

Contudo, o animal era dócil, de “olhos mansos”, lambia-lhe a mão, “cavalgavam abraçados” “ou apenas conversavam em silêncio de amor” (COLASANTI, 1999, p.40). Viveram juntos momentos de alegria, o amor surgiu entre a princesa e o unicórnio.

Entretanto, o prazo que ela tinha dado ao pai já estava terminando e o rei resolver cobrar a promessa, mesmo desconfiando de que a filha se envolvera com o animal. Entretanto, o sentimento da filha não importava para ele; queria o unicórnio a qualquer preço:

Na noite antes da data marcada o rei foi ao quarto da filha lembrar-lhe a promessa. Desconfiado, olhou nos cantos, farejou o ar. Mas o unicórnio que comia lírios tinha cheiro de flor, e escondido entre os vestidos da princesa confundia-se com os veludos, confundia-se com os perfumes. Amanhã é o dia. Quero sua palavra cumprida, disse o rei (COLASANTI, 1999, p.41).

Mais uma vez o rei demonstra sua autoridade ao empregar o imperativo: “Quero sua palavra cumprida”. Ao sair do quarto, a princesa ficou desesperada e chorou muito abraçada ao unicórnio. Sabia que deveria obedecer ao pai e “cumprir” seu dever de filha e sua palavra, mas amava o animal e não tinha coragem de entregá-lo:

Saído o rei, as lágrimas da princesa deslizaram no pelo do unicórnio. Era preciso obedecer ao pai, era preciso manter a promessa. Salvar o amor era preciso.
Sem saber o que fazer, a princesa pegou o alaúde, e a noite inteira cantou sua tristeza (COLASANTI, 1999, p. 41).

Nota-se que, neste caso, o título de “Princesa” não representa que ela é superior, que tem algum poder. Ela pode até ser considerada “superior” em relação a outras mulheres, mas não em relação a um homem, sobretudo seu pai, o rei, o senhor supremo. Para não ter que cumprir sua promessa, a princesa resolve suicidar-se, usando o chifre de marfim do unicórnio: “... aproximou a cabeça de seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido” (COLASANTI, 1999, p.41). “O espinho evoca a idéia de obstáculo, de dificuldades, de defesa exterior e, por conseguinte, de abordagem áspera e desagradável” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 397). E a princesa teve que tomar uma difícil decisão.

O rei, ao entrar no quarto da filha e cobrar-lhe a promessa, encontra apenas uma “... rosa de sangue e um feixe de lírios” (COLASANTI, 1999, p.41). Segundo o *Dicionário de Símbolos*, “o lírio é sinônimo de brancura, de pureza, inocência, virgindade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 553), do mesmo

modo que marfim, “pela sua alvura, é o símbolo da pureza” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 593). Nesse sentido, o título do conto, “espinho de marfim”, representa uma mistura de dor e pureza, o que é justificado pela atitude da jovem princesa, que se sacrifica por amor.

Há uma ação trágica desta mulher, que não aceita a imposição do rei. Contudo, no final deste conto a princesa prefere sacrificar-se a desapontar seu pai ou entregar o unicórnio, já que sentia amor pelos dois. Desta forma, a violência praticada por ela mesma é a consequência da violência “simbólica” praticada pelo pai, devido a sua imposição. Não há salvação para esta mulher.

2.1.8 “De Torre em Torre” (2009)

“De Torre em Torre”, presente na obra *De seu coração partido* (2009), expressa mais uma vez a violência que o homem exerce em relação a sua esposa. Inicia-se com a festa de casamento: “Tudo era veludo, ouro e farfalhar de sedas naquele casamento. A noiva, tão jovem! Depois, os esposos sentados à mesa do banquete. E os músicos, as carnes, o vinho derramado nas toalhas” (COLASANTI, 2009, p. 29). A grandiosa festa de casamento demonstra abundância, fartura, e nos dá a impressão de felicidade.

Entretanto, “... partidos os convivas, apagadas as muitas velas, que tão escuro o castelo!” (COLASANTI, 2009, p. 29). A escuridão do castelo remete-nos a idéia de algo sombrio e pode significar “dor profunda, grande tristeza” (Michaelis, 2011). Desta forma, Colasanti já antecipa ao leitor que o destino da jovem não será nada fácil.

Dentro de poucos dias, o recém-casado veste sua couraça e parte para batalha: “Quanto demoraria não disse. E a jovem esposa começou a esperar” (COLASANTI, 2009, p. 29). Sozinha, não tinha ninguém para conversar: “Só a um canto, calada e quase cega, a velha ama do castelão” (COLASANTI, 2009, p. 29). A solidão era grande e, para passar o tempo, cantava sozinha e brincava de pegar e correr com a própria sombra. E os dias foram passando e seu esposo não voltava. Ela contou um ano, por ser o primeiro. Depois, perdeu a conta. Com a ausência do esposo, a jovem sofria de saudade e de solidão, o que já representa que, mesmo distante, o marido causa uma violência “simbólica” em sua mulher.

Um dia, finalmente, o marido chegou. E a moça começou a enfeitar-se para seu amado, pois, depois de tanto tempo, queria agradar-lhe, estar bela para recebê-lo.

A esposa ainda se detinha um momento no quarto, enfeitando-se para que ele a visse bonita, e já a velha ama se acercava daquele que havia criado, e lhe murmurava coisas ao ouvido. O que disse não se sabe. Talvez que a esposa havia brincado de pegar com amigos, talvez que conversava com amantes, e que cantava, que cantava alegre. O que se sabe é que o rosto do cavaleiro fez-se escuro como seu castelo (COLASANTI, 2009, p. 30).

O que a velha ama disse, ninguém soube. O que se sabe é que ela manipula o homem, que acredita “cegamente” naquela que o criou. Quando a esposa veio saudosa abraçar seu marido, o mesmo ordenou que fosse presa em seu quarto. E, “depois mandou erguer uma torre isolada, em cujo quarto mais alto ela haveria de permanecer trancada para sempre” (COLASANTI, 2009, p. 30). As ações do homem demonstram autoridade, o que pode ser comprovado pelos verbos “ordenou” e “mandou”, além da ação de “trancar” sua esposa “para sempre”.

Nota-se mais uma vez o domínio que o homem exerce em relação à mulher. A esposa até tentou lhe falar, mas não foi ouvida. Simplesmente, foi condenada a viver eternamente trancada, como se ela fosse uma criminosa. Para justificar a prisão, mandou dizer que a esposa havia enlouquecido. “Só quando viu a sombra dela por trás da janela gradeada no topo da torre, o castelão vestiu novamente a couraça. Outras batalhas o esperavam” (COLASANTI, 2009, p. 30), ou seja, só partiu quando realmente se assegurou que a jovem fora enclausurada na torre.

Demorou muito, mas quando voltou, trouxe consigo uma nova esposa que, logo, assim como a primeira, ficou só por muito tempo:

Trazia uma esposa, tão jovem e sorridente quanto a primeira. Sorriu ainda durante algum tempo. Ao término do qual seu marido partiu, deixando-a sozinha e sem qualquer motivo para alegria. Fechada atrás dele a grande porta, os dias pareceram alongar-se como sombras (COLASANTI, 2009, p. 30).

Mas a jovem “tão sorridente” brevemente não terá mais motivo para sorrir. Novamente o marido abandona sua esposa, fazendo-a sofrer de solidão e tristeza. A palavra “sombas” pode associar-se à “escuridão” do início do conto, e

revelam um destino trágico para a personagem. E, ao retorno do senhor, novamente a velha ama lhe diz algo:

O que lhe disse, como saber? Talvez, que sua jovem esposa desaparecia misteriosamente durante horas e horas. Talvez que nos corredores ecoavam duplos passos. O que se sabe é que a escuridão desceu sobre o rosto do cavaleiro (COLASANTI, 2009, p. 31).

O narrador indaga, juntamente com o leitor, sobre o que a ama disse ao homem e faz suposições que “duvidam” dos comportamentos adequados às esposas. Não sabemos o que realmente aconteceu, mas, assim como o leitor, o narrador imagina que a velha ama dissera algo muito grave, para poder justificar o castigo imposto pelo senhor. E mais uma vez nos deparamos com a palavra “escuridão” que agora representa o semblante do homem, ao ouvir a ama.

E “antes que a esposa alcançasse o último degrau, indo ao seu encontro, a ordem de aprisioná-la havia sido dada” e “outra torre foi erguida. Logo todos souberam que a segunda esposa do senhor havia perdido a razão” (COLASANTI, 2009, p. 31). Contudo, deve haver um motivo para tamanho castigo. E para não parecer cruel perante a sociedade, o homem inventa que suas mulheres haviam enlouquecido.

“Mas um homem não pode ficar só” (COLASANTI, 2009, p. 31) e passado mais algum tempo, casou-se novamente e novamente e os destinos de suas mulheres eram sempre os mesmos: “Houve outras esposas. E havia tantas torres naquela cidade quanto troncos, quando o senhor partiu para uma guerra além-mar” (COLASANTI, 2009, p. 32), mais distante e longa. O fato de haver “tantas torres” quanto troncos” na cidade denotam o grande número de esposas que foram presas, por ordem do homem. O título “De Torre em Torre” justifica a ação do senhor que, gradativamente, vai se casando, construindo torres e mandando prender suas esposas dentro delas.

Além disso, o homem encara o casamento apenas como uma convenção social; não é correto naquela sociedade que um homem fique sozinho. Nota-se que o fato de ser, de certa forma, polígamo, já que, mesmo agindo como se suas esposas estivessem mortas, elas estavam vivas, não importa para o homem, atitude que também é justificada pela história medieval, época em que os homens traíam livremente suas mulheres.

Observa-se que a repetição da ação da ama e do marido é sempre a mesma, o que parece expressar a repetição das ações opressoras sobre a mulher no decorrer da História. Neste conto, não só o homem é responsável pela violência contra suas esposas, mas também uma própria mulher, a ama, cujas ações levam sempre o homem a agir de maneira hostil, castigando suas mulheres.

Depois de passado muito tempo, chega um mensageiro trazendo a notícia de que “... o senhor havia morrido de estranho mal” (COLASANTI, 2009, p. 32). Porém, o mensageiro trouxe consigo o mal, que logo se alastrou por toda a cidade:

Primeiro morreram os velhos e as crianças. Quando os homens começaram a morrer, e as mulheres, os jovens que ainda não haviam sucumbido enterraram os mortos, pegaram o pouco que podiam pegar e entregaram a cidade ao vento.
Batem as portas das casas deixadas abertas. Ladra o último cão nas ruas vazias. A cidade abandonada vai entrando na noite (COLASANTI, 2009, p. 32).

O conto termina com o cantar das mulheres presas nas torres: “Nos quartos gradeados, as mulheres soltam sua voz. Que em toda planície se escuta” (COLASANTI, 2009, p. 32). Novamente o “alto das torres” não representa a ascensão das mulheres. Pelo contrário, as torres são prisões, afastadas totalmente da civilização, em um plano vertical, que faz esse distanciamento ficar ainda maior.

O conto de Colasanti associa-se com a história mitológica de Dânae, que também foi aprisionada em uma torre, não pelo seu companheiro, mas pelo seu pai Acrísio, que temia ser morto pelo seu neto, depois de ouvir a profecia de um oráculo. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, a torre pode ser “símbolo de acordo orgulhoso e tirânico, ao mesmo tempo de confusão, dispersão e catástrofe” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 889).

Na mitologia, Dânea é protegida por Zeus, tanto é que é concebida por ele e dá a luz a Perseu, famoso herói mitológico, responsável pela morte de Medusa, monstro que possuía serpentes em vez de cabelos e que transformava em pedra quem olhasse diretamente a ela.

Contudo, como únicas sobreviventes da cidade, as ex-esposas do catalão não terão ninguém para protegê-las e, provavelmente, por estarem aprisionadas, acabarão todas morrendo de sede e fome.

2.2 O DESEJO DE LUTAR CONTRA O DESTINO

Nos três contos: “Ela era sua tarefa” (1986), “Quando já não era mais necessário” (1986) e “Entre a espada e a rosa” (1999) nota-se que as protagonistas possuem atitudes de protestos em relação ao domínio masculino. Elas lutam contra seus destinos de serem sempre passivas, submissas e violentadas, opondo-se aos valores dominantes patriarcais. Entretanto, apesar do desejo de libertação, ao final dos contos, nenhuma delas consegue realmente se livrar de seus destinos.

Nesse sentido, analisando as atitudes das personagens, podemos fazer uma aproximação destes contos com a segunda fase da literatura de autoria feminina proposta por Showalter (1986), visto que, nesta fase, a mulher se rebela, luta, mas não consegue sair: continua presa na teia patriarcal dominante. É, como afirma Xavier (1999) “... o beco sem saída”.

2.2.1 “Ela era sua Tarefa” (1986)

Neste mini-conto nota-se a intertextualidade com o mito de Sísifo. Por ter enganado vários deuses com sua astúcia, Sísifo foi eternamente condenado a rolar uma rocha com suas mãos até o cume de uma montanha, sendo que toda vez que ele estava quase alcançando o topo, a rocha rolava novamente montanha abaixo por meio de uma grande força. De acordo com o *Dicionário de Mitos literários*,

... Sísifo é culpado por ter tentado por em cheque os deuses. Seja por trair-lhes o segredo, acreditando poder ficar impune; seja por tapear a morte [...] seja porque, feliz demais com a vida, confiante demais na sua força e esperteza, acreditou estar acima da condição mortal (BRUNEL, 2005, p. 843).

Conforme o *Dicionário de Símbolos*, “O rochedo de Sísifo é o símbolo do peso esmagador da terra (desejo terrestre)” (DIES, 183 apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 783).

Mais uma vez, há apenas dois personagens: o homem e a mulher. No conto de Colasanti este “peso esmagador”, ou seja, a rocha é substituída pela esposa:

Desde sempre, o dia chegando vinha encontrá-lo ali, no começo da encosta, já empurrando e rolando sua esposa para cima, longo esforço em direção ao cume.

Desde sempre, resvalando lentamente para a noite, o sol desenhava a sombra embolada do corpo da mulher que, mal chegada ao alto, despencava novamente do monte.

Desde sempre. Até o momento em que, cravando os dentes e agarrando as unhas nas pedras daquele cimo árido, a mulher contém seu destino (COLASANTI, 1986, p. 99)

A mulher, desta forma, passa a ser o castigo do homem, além de um ser inanimado, que não tem personalidade nem vontades, assim como a rocha. Até porque, como o próprio título sugere, “Ela era sua tarefa”, e a palavra “tarefa” significa “O trabalho tomado por empreitada” (MICHAELIS, 2011), isto é, a mulher é um

A repetição da expressão “Desde sempre” nos três primeiros parágrafos comprovam também a repetição do que ocorria com a mulher, sua rotina diária de “rocha” manipulada pelo marido. O tempo todo é o homem quem age e a mulher é sempre o objeto destas ações. Os verbos praticados por ele de “empurrar”, “rolar” e fazer sua esposa “despencar”, que significa “cair desastrosamente de grande altura” (MICHAELIS, 2011) demonstram violência contra a mulher, que é realmente tratada como uma “rocha”, ou seja, um objeto, um ser inanimado que não tem vontades. fardo.

Neste conto, a questão do “alto” e do “baixo” é muito sugestiva, já que a mulher, ainda que levada até o cume da montanha (lugar superior) é sempre lançada para baixo, o que “comprova” sua condição inferior, de menor força, não força física, pois esta ela demonstra ter, mas de poder. A construção do conto nos faz lembrar da condição, do papel da mulher na sociedade, uma vez que, mesmo que ela consiga “subir”, os obstáculos e as dificuldades são tão fortes, que a levam novamente para “baixo”. Desta forma, “alto” = “homem”, assim como “baixo” = “mulher”. Nota-se que o movimento de construção do conto é circular, assim como a história narrada, a analogia com o mito de Sísifo e o percurso da mulher ao longo do tempo, dos constantes obstáculos por ela enfrentados.

Entretanto, diferentemente do mito de Sísifo, a esposa, em certo momento, se cansa de ser “rocha” e resolve tentar mudar o seu destino: “Até o momento em que, cravando os dentes e agarrando as unhas nas pedras daquele cimo árido, a mulher contém seu destino. E erguidas aos poucos as costas, mal equilibrada ainda sobre si, faz-se de pé” (COLASANTI, 1986, p.99). Nota-se aqui que a mulher, assim como uma fera “crava os dentes” e “agarra as unhas” com todas as suas forças, a fim de tentar “conter seu destino”. Esta mulher que está “mal-equilibrada”, que sofre com a sociedade machista/patriarcal, finalmente, “faz-se de pé”, o que conota um avanço em sua vida. Podemos perceber na atitude da mulher de “cravar os dentes” e “agarrar as unhas”, tentando conter o seu destino, uma fenda na rotina aparentemente imutável de “subir” e “cair”. Há neste processo uma aproximação com a História e o papel das mulheres na sociedade ao longo do tempo, de seu desejo de ser “dona” de si mesma, de poder fazer o que quiser e de ter os mesmos direitos que os homens.

Entretanto, o desejo do homem não é ver a mulher livre, dona de seu próprio destino. Pelo contrário, ele a quer como “pedra”, como seu objeto, o qual não pode ter vida nem vontades próprias, mas que deve ser eternamente manipulado por ele: “Desaparece quase a luz do sol, o último alento vermelho tinge a mão do homem. Que se levanta. E firme, empurra a mulher pelas costas, monte abaixo” (COLASANTI, 1986, p.99). Conforme Maria Aparecida de Araújo Monteiro, neste conto,

Prevalece a vontade masculina. Esse “deus” [homem] necessita de uma tarefa, de manter-se no lugar de sempre, conquistado por seus antepassados e mantido de diferentes maneiras no decorrer dos séculos, em diferentes sociedades (MONTEIRO, 2009, p.20).

Esse “lugar de sempre” refere-se ao poder, à soberania masculina e, conseqüentemente, à submissão feminina. O destino da esposa é decidido pelo marido e, ela, mesmo tentando, não consegue se livrar dele. Está condenada a sempre rolar como rocha montanha a baixo. Jeanne Deroin, em 1848, escreve o *Curso de Direito Social para as Mulheres* e relata que “A mulher, ainda escrava, permanece em silêncio. [...] Subjugada pelo domínio masculino [...] o homem é que deve libertá-la” (DEROIN, 1848 apud ALVES; PITANGUY, 1991, p.39).

E como, neste caso, o homem não a liberta, a mulher deste conto será condenada a ser “rocha” por toda a sua vida. Ao final, o conto se aproxima novamente do mito de Sísifo, que tem no ato de rolar a rocha até o cume, um castigo eterno dado pelos deuses. Será eterna a tarefa de Sísifo, assim como será eterna a condição de “rocha” da personagem.

2.2.2 “Quando já não era mais necessário” (1986)

O pequeno conto “Quando já não era mais necessário” retrata o castigo que a mulher sofre quando ousa fugir do domínio masculino. Inicia-se com a esposa implorando pelos carinhos do marido: “Beije-me”, pedia ela no amor, quantas vezes aos prantos, a boca entreaberta, sentindo a língua inchar entre dentes, de inútil desejo” (COLASANTI, 1986, p. 19). Realmente, o desejo dela era “inútil”, pois o marido nem se importava, ia “... logo penetrando, mais seguro no túnel das coxas do que no possível desabrigo da pálida pele possuída” (COLASANTI, 1986, p. 19), ou seja, a mulher só servia para satisfazê-lo sexualmente.

Nota-se que a mulher pedia “aos prantos”, o que significa “pedir com lágrimas, suplicar humildemente” (MICHAELIS, 2011), o que marca o sofrimento e a condição humilde desta mulher, além de demonstrar a extrema necessidade que ela sentia de ter os beijos e carinhos do marido. E “quantas vezes” lhe pedia, o que demonstra que este seu ato era constante.

Triste com seu casamento e cansada de implorar pelos carinhos de seu esposo que sempre os negava, a mulher resolve abandonar o lar. Conforme Beauvoir, “... o drama do casamento não está no fato de que não assegura à mulher a felicidade que promete — não há seguro de felicidade — e sim no fato de que a mutila; obriga a mulher à repetição e à rotina.” (BEAUVOIR, 1967, p. 243). Esta rotina de “frieza” por parte do marido é o que faz com que a mulher tome coragem de mudar sua vida.

Mão na maçaneta, hesitou porém. Toda a sua vida passada parecia estar naquela sala, chamando-a para um último olhar. E, lentamente, voltou a cabeça.

Sem grito ou suspiro, a começar pelos cabelos, transformou-se numa estátua de sal (COLASANTI, 1986, p. 19).

A mulher hesita um pouco, já que não é fácil abandonar “toda sua vida passada”. Contudo, neste conto, diferente dos outros, ela acaba agindo. Entretanto, suas ações a levam à sua própria perdição.

Marina Colasanti retoma aqui a passagem bíblica da mulher de Ló, que se transforma em uma estátua de sal por não obedecer a Deus.

Relembrando a passagem bíblica: Deus resolveu destruir Sodoma e as cidades vizinhas, pois não achou quase nenhuma pessoa justa nelas. Naquele dia, Ló perdeu praticamente tudo. Os noivos de suas filhas não acreditaram nos anjos de Deus, e ficaram na cidade condenada. A mulher de Ló, em desobediência aos mensageiros de Deus, olhou para trás e se tornou uma estátua de sal (GÊNESIS, 19, 14-26).

Neste conto, podemos inferir que o marido é o senhor supremo, comparado a Deus e, a mulher, ao resolver abandoná-lo, é severamente castigada. O marido, em vez de se sentir triste por perder sua esposa, pela primeira vez, “jogou-se [...] a seus pés”. “E com excitada devoção, começou a lambê-la”. Agora sim a mulher seria adorada, pois transformara-se em algo “inofensivamente imóvel, tão lisa, e pura, e branca, delicada como se translúcida...” (COLASANTI, 1986, p.19), seria agora a mulher “ideal”, eternamente passiva, não teria mais vontades ou desejos, não reclamaria de nada, nem ousaria abandonar seu “amo”. Barthes afirma que “... basta que, num lampejo, eu veja o outro sob a forma de um objeto inerte, como empalhado, para que eu transfira meu desejo, desse objeto anulado, para meu próprio desejo; é o meu desejo que desejo, e o ser amado nada mais é que seu agente (BARTHES, 1994, p. 23).

Pela ousadia cometida, ou seja, por querer mudar seu destino, a mulher teve que pagar com sua própria vida, visto que o “transformar-se em estátua” metaforiza a morte da personagem.

O ato de “lamber” a esposa pode ter um significado ambíguo: de um lado, um ato de adoração do marido pela estátua da mulher e, de outro, uma espécie de “inferiorização” e “animalização” dele, que a lambe como um bovino lambe o sal.

Agora, “já não era mais necessário” os carinhos do marido, ou o desejo de mudar de vida, visto que a mulher se torna estátua, um ser inanimado.

2.2.3 “Entre a Espada e a Rosa” (1999)

O pequeno conto “Entre a espada e a rosa”, assim como “Um espinho de Marfim”, também aborda a violência simbólica exercida pelo pai, o rei, em relação à filha, uma princesa. Inicia-se com uma pergunta, que “provoca” o leitor, levando-o à reflexão e ao conflito da narrativa: “Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz “quero”? (COLASANTI, 1999, p.54). Contudo, na Idade Média ocidental, assim como em muitos países ainda hoje, as mulheres são privadas do direito de escolher quando e com quem querem se casar, assim como no conto, que se passa em época de reis, era o monarca e patriarca quem decidia:

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 do Norte, prometera dá-la em casamento ao seu chefe. 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? Estivesse pronta, pois breve o noivo viria buscá-la (COLASANTI, 1999, p. 54).

Ao decidir o momento e com quem a princesa iria se casar, o rei entristece demais a sua filha, “... que chorou mais lágrimas do que acreditava ter para chorar” (COLASANTI, 1999, p. 54). De acordo com Silva (2005), neste momento, “A Princesa se vê então reduzida à condição de mulher/objeto, instrumento da conquista masculina paterna” (SILVA, 2005, p. 229), ou seja, o rei deseja usá-la para fazer aliança com outro povo, fortalecendo e enriquecendo, assim, o seu reino.

Profundamente triste, implorou para que algo acontecesse, pediu a seu corpo e à sua mente que, de alguma maneira, ela não precisasse se casar com alguém que não amava, até que, esgotada, acabou adormecendo.

E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo ficou. E ao acordar de manhã, os olhos ainda ardendo de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. 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).

As lágrimas são o “... símbolo da dor e da intercessão”, mas também podem simbolizar “gotas da água” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 533). Sendo assim, por meio da água, “... fonte da vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 15) e, pela força de sua mente, a princesa passa por um processo de transformação em seu corpo.

Percebe, então, que aquela era a sua saída: ninguém iria querer se casar com uma mulher barbada, uma vez que o “nascer de barbas” faz com que a princesa perca, de certa forma, os traços que definiam sua feminilidade. Entretanto, “Salva a filha, perdia-se porém a aliança do pai” (COLASANTI, 1999, p. 55).

O casamento realmente não acontecera, todavia, a princesa sofre com a violência do pai que a expulsa sem dó do palácio: “... tomado de horror e fúria diante da jovem barbada, e alegando a vergonha que cairia sobre seu reino diante de tal estranheza, ordenou-se abandonar o palácio imediatamente” (COLASANTI, 1999, p. 55). Nota-se a autoridade e a violência do pai em relação à filha, o que é comprovado pelas palavras “horror”, “fúria”, “vergonha” e pelo verbo “ordenou”. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, a imagem do rei pode “... perverter-se na de um tirano, expressão de uma vontade de poder mal controlada” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 776). Conforme Saffioti, “no exercício da função patriarcal, os homens detêm o poder de determinar a conduta das categorias sociais nomeadas, recebendo autorização ou, pelo menos, tolerância da sociedade para punir o que se lhes apresenta como desvio” (SAFFIOTI, 2001, p. 115), ou seja, sob a ótica machista e patriarcal, a mulher é vista como um “desvio”.

Nesse sentido, para o pai, a princesa, sendo mulher, devia a ele obediência e submissão e, se naquele momento não serviria para enriquecê-lo ou dar-lhe mais poder, não teria mais serventia.

A princesa, sem escolha, arruma suas coisas e se vai:

... 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. Atrás ficava tudo o que havia sido seu, adiante estava aquilo que não conhecia (COLASANTI, 1999, p. 55).

As “jóias” e o “vestido de veludo cor de sangue” são as provas de que, mesmo barbada, a princesa não perdera toda a sua feminilidade. A travessia da ponte levadiça significa o início de uma vida nova, de independência em relação ao

pai, já que a palavra “ponte” representa “... o simbolismo da passagem, e o caráter frequentemente perigoso dessa passagem, que é o de toda *viagem* iniciatória (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 729), o que é comprovado pela expressão “... adiante estava aquilo que não conhecia” (COLASANTI, 1999, p. 55).

Chegando a uma aldeia, mais uma vez a princesa sofre pela rejeição, tanto por parte dos homens quanto das mulheres, visto que, naquele momento, a aparência da princesa “fugia” dos padrões tidos como convencionais. Primeiramente, oferece-se em uma casa para fazer serviços de mulher, mas, com aquela barba, não a aceitaram. Mais a frente, oferece-se para serviços masculinos, porém, é mais uma vez rejeitada, pois com aquele corpo de mulher, não a aceitaram. Esta “rejeição” é comprovada pela repetição da frase: “... ninguém quis aceitá-la...” (COLASANTI, 1999, p. 55).

A única saída era esconder seu rosto. Resolve vender suas jóias e comprar uma espada, uma couraça, um cavalo e um elmo:

Então, sem mais nada pedir, a Princesa vendeu suas jóias 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).

Ao desfazer-se do anel de sua mãe, a princesa reforça o rompimento do elo familiar.

Torna-se, então, nem mulher nem homem; seria um corajoso guerreiro: “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).

Nesse sentido, a personagem de Colasanti se assemelha às donzelas-guerreiras que, sob a “máscara” masculina lutaram pelos seus ideais como as personagens históricas Joana D`Arc (1412-1431) e Rainha Ginga (1582-1663), ou a literária Diadorim/Diadorina, de Guimarães Rosa. Em relação à donzela-guerreira, Iannace afirma que

Versadas na arte do disfarce, estas moças não tencionam somente vingar a morte de um pai ou de um irmão, o estilo de vida mais egresso é o que as seduz. Foragidas, tomadas por um impulso de justiça, constroem para si um ritual avesso às práticas convencionalmente femininas. Flertam uma entoação, um andar ou um corte de cabelo masculino, apropriando-se de uma natureza que em certa esfera lhes pertence (IANNACE, 1999, p. 272-273).

Ao longo da História e também na ficção, muitas mulheres passaram por um processo de “travestimento”, para assim poder ganhar acesso aos domínios masculinos.

Neste conto, a princesa assemelha-se a Diadorim, personagem de *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa, que também se veste de homem, tornando-se cavaleiro para vingar a morte de seu pai, Joca Ramiro. No final da obra, Diadorim consegue vingar a morte de seu pai em sangrenta batalha com Hermógenes, mas morre em seguida.

O título do conto “Entre a espada e a rosa” também é simbólico: a espada remete ao masculino, à luta, aos combates, enquanto que “rosa”, devido a sua beleza e delicadeza refere-se à mulher: “Famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, a rosa é a flor simbólica mais empregada no Ocidente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 788). Neste momento, é entre o “masculino” e o “feminino” em que a princesa se encontra.

O tempo passava e a princesa, agora cavaleiro valente, se tornava mais habilidosa, servindo aos senhores dos castelos. Não perdia nenhuma batalha e sua fama atraía os olhares da corte. Contudo, não podia ficar muito tempo em um mesmo lugar, pois começavam a desconfiar por que ela não tirava seus trajes de batalha.

Apenas na solidão, era que ela mostrava parte de seu rosto, refrescando-se ao vento: “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).

Mas, ao chegar ao castelo de um jovem rei, e oferecer seus serviços, sua vida mudou. Por lá ficou por mais tempo; foram vários combates em que lutavam juntos, tornando-se grandes amigos.

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).

Conforme o tempo foi passando, o rei sentia algo mais forte e diferente pelo “amigo”: “... 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” (COLASANTI, 1999, p. 57). Isto significa que, mesmo por baixo do elmo e da couraça, a princesa conseguia transmitir ao jovem rei a sua “feminilidade”, despertando nele um sentimento de amor que, naquele momento, o perturbava. Mais uma vez, nota-se a intertextualidade com a obra de Guimarães Rosa: o rei sente algo a mais pelo amigo, assim como Riobaldo sente pelo companheiro de batalhas, Diadorim.

Entretanto, o rei não se conformava pelo fato de seu fiel amigo nunca ter-lhe mostrado o rosto, até que um dia,

... ordenou que viesse ter com ele. E, em voz áspera, lhe disse que há muito tempo tolerava ter ao 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).

Novamente, a princesa é vítima de violência simbólica, o que é comprovado pela ordem e pelo ultimato dados pelo jovem rei, em “voz áspera”. Mesmo sentindo algo pelo companheiro de batalhas, o jovem usa seu poder de rei, exercendo sua autoridade. De acordo com Michelli (2008),

Há uma mútua atração, fruto da paixão nascente. A paixão e o amor são sentimentos perturbadores e enriquecedores e se por um lado há o conflito interior instalado na alma do Rei, há também a intuição, que o leva a exigir o desmascaramento do outro, como se pressentisse algo além da aparência (MICHELLI, 2008, p. 08).

A princesa entristeceu-se muito, pois não sabia o que fazer: “Nunca o Rei poderia amá-la, com sua barba ruiva. Nem mais a quereria com guerreiro, com seu corpo de mulher” (COLASANTI, 1999, p. 58). Nota-se que, apesar de ter se

tornado uma grande guerreira, de não perder sequer uma batalha, o fato de ela ser uma mulher a impedirá de ter tal “profissão”, já que faz parte do universo masculino. Além disso, a indefinição de sua identidade é o que traz maior angústia à princesa. Conforme Besnosik,

Homem e mulher, masculino e feminino se abrigam na armadura e no corpo do guerreiro. Até a mulher se revelar por inteiro, o guerreiro terá que cumprir uma longa jornada. A princesa de “Entre a Espada e a Rosa” percorre os caminhos de sua feminilidade oscilando entre os dois pólos (masculino e feminino) (BESNOSIK, 2010, p. 62).

E, novamente, a princesa sofre: primeiro pela violência de seu pai e, agora, pelo jovem rei. E mais uma vez se refugiou em seu quarto e chorou muito: “... aos soluços, implorou a seu corpo que a libertasse, suplicou a sua mente que lhe desse uma solução (COLASANTI, 1999, p. 58). Uma espécie de purificação pela água e pelo poder de sua mente acontece novamente. Ao acordar pela manhã, a princesa nota que algo estranho tinha acontecido e, ao olhar-se no escudo polido “... viu que, sim, a barba havia desaparecido. Mas em seu lugar, rubras como os cachos, rosas lhe rodeavam o queixo” (COLASANTI, 1999, p. 59). Resolveu não sair mais de seu quarto, para não ser denunciada pelo intenso perfume das rosas. Mas, conforme os dias iam passando, as rosas iam murchando e despetalando-se e, “... aos poucos, a rósea pele aparecia. Até que não houve mais flor alguma. Só um delicado rosto de mulher. (COLASANTI, 1999, p. 59). A rosa é o símbolo do amor, portanto, o fato da princesa ter rosas desabrochando em seu rosto, pode significar que o amor estaria nascendo dentro dela. “Famosa por sua beleza, sua forma e seu perfume, a rosa [...] simboliza a taça de vida, a alma, o coração, o amor” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 788). E a perda da barba significa uma espécie de “afloramento” da princesa, da mulher. A “rósea pele” e o “delicado rosto” que agora aparecem, resgatam sua feminilidade.

No quinto e último dia do prazo que o rei lhe dera, o conto termina com a princesa descendo as escadarias para encontrar-se com o rei, trajando seu “vestido cor de sangue”, ou seja, vermelho.

“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).

De acordo com Besnosik,

O vermelho faz parte de todos os elementos que constituem a feminilidade da princesa. É a cor que representa sua identidade feminina, que marca sua passagem para o “ser mulher”. É o vermelho de uma mulher que desabrocha, o vermelho de um corpo que se transforma, o vermelho de um amor que nasce (BESNOSIK, 2010, p. 70).

Conforme o *Dicionário de Símbolos*, “... sangue é universalmente considerado o veículo da vida. Sangue é vida, se diz biblicamente” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 800). Contudo, sangue também lembra dor e sofrimento. Sendo assim, o final do conto é ambivalente, pois remete-nos a ideia de que, agora, a princesa poderá talvez ter uma nova vida, mais feliz ou não ao lado de seu amado, já que não conhecemos as características do jovem rei.

Apesar de todo sofrimento que a princesa teve, a violência de seu pai, o preconceito, a solidão, as várias batalhas corajosamente lutadas, a princesa consegue, ao final do conto, restabelecer sua identidade feminina, o que é comprovado pelo fato de ela “soltar seus cabelos”, trajar seu “vestido de veludo cor de sangue”, ou seja, ações que simbolizam o resgate de sua identidade que, durante algum tempo, viveu trancada em um palácio ou debaixo de um elmo e de uma couraça.

Entretanto, como já dito, o final do conto não determina que a jovem será feliz. Durante o tempo em que esteve travestida, ela pôde viver aventuras, explorar lugares até então desconhecidos para ela; contudo, a volta de sua identidade feminina pode apontar também para a volta da submissão, do domínio masculino que, no início do conto, eram representados pela figura do pai e que, ao final, poderão ser representados pelo jovem rei.

2.3 EM BUSCA DE LIBERDADE E INDEPENDÊNCIA

O conto “A moça tecelã” (1999) é o único dentre os contos analisados em que a protagonista se livra realmente do domínio masculino, conseqüentemente, da submissão e da violência simbólica. Por isso, podemos aproximá-lo da terceira fase da literatura de autoria feminina, chamada por Showalter (1986) de fase “fêmea”, ou, como preferimos, a fase “da mulher”, em que

há a busca de uma identidade, uma autodescoberta, caracterizada pela “... construção de uma nova identidade liberta do peso da tradição” (XAVIER, 1999, p. 06). Trata-se, portanto, da mulher livre dos valores patriarcais dominantes.

2.3.1 “A Moça Tecelã” (1999)

Em “A moça tecelã”, provavelmente um dos contos mais conhecidos da escritora, a protagonista também sofre com a autoridade exercida pelo marido. Relata-se a vida de uma jovem tecelã que, com um tear mágico, tece tudo que é necessário a sua vida:

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranqüila (COLASANTI, 1999, p. 10).

Além disso, com seu tear, a moça tecia até mesmo os elementos da natureza, sempre levando em conta o bem-estar de todos os seres:

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela.

Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza (COLASANTI, 1999, p. 09).

Ela “tecia” o que desejava, sem ter que dar explicações a ninguém, já que “Tecer era tudo o que fazia, tecer era tudo o que queria fazer” (COLASANTI, 1999, p. 9).

Um dia, porém, sentiu-se muito só e “... pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado” (COLASANTI, 1999, p. 10), idealizando-o a sua maneira, como um “príncipe encantado” dos contos de fada. Desta forma, as características da sociedade patriarcal acabam influenciando a jovem, que almeja o casamento.

Com seu tear, tece o marido de “chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado.” (COLASANTI, 1999, p. 10). Conforme o *Dicionário de Símbolos*, “tecer não significa somente predestinar (com relação ao plano antropológico) e reunir realidades diversas (com relação ao plano cosmológico), mas também criar, fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia” (ELIT, 159 apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 872). Nelly Novaes Coelho afirma que na Idade Média, “... o ato de fiar (com fuso e roca) foi sempre associado à mulher, isto é, vinculado ao poder feminino de tecer novas vidas e o abrigo dos corpos” (COELHO, 2003, p. 77-78).

Esse conto aproxima-se dos contos de fadas tradicionais, é utópico, fantasioso, visto que a moça possui um tear mágico e, com ele, “tece” tudo que precisa. No entanto, ao criar um marido com seu poderoso tear, a jovem só idealizou suas características físicas, esquecendo-se de “planejar” e “tecer” a personalidade e características psicológicas de seu companheiro.

“Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida” (COLASANTI, 1999, p. 10). Mal a jovem tinha acabado de “tecer” o esposo, ele já demonstra certa autoridade em seus gestos, o que é comprovado pelas expressões: “meteu a mão na maçaneta” e “foi entrando na sua vida”, além de “ir entrando” sem o consentimento da moça.

Conforme os dias passam, a dominação masculina aumenta. O marido, sabendo do poder mágico do tear passa a exigir da esposa bens materiais. Primeiro, ordena-lhe a construção de uma casa melhor: “Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer” (COLASANTI, 1999, p. 11). Achando-a insuficiente, exige-lhe um palácio: “_ Para que ter casa, se podemos ter palácio? – perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata” (COLASANTI, 1999, p. 11). Percebe-se a autoridade e domínio do marido, o que é comprovado por suas ações: “exigiu”, “ordenou”, além de “pressa” e “sem querer resposta”, ou seja, ele manda o tempo todo e não quer saber a opinião de sua mulher.

Como vivia tecendo para agradar ao marido, a jovem não tem sequer mais tempo de tecer os elementos da natureza:

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia (COLASANTI, 1999, p. 11).

Com isso, a jovem tecelã “tecia e entristecia”. Além disso, o marido determina que a mesma fique isolada, trancada: “... entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela o mais alto quarto da mais alta torre” (COLASANTI, 1999, p.11), o que comprova a constatação de Bourdieu (2010) de que enquanto o homem pertence ao espaço público, à mulher cabe o espaço privado. Além disso, o “alto da torre” não representa a ascensão da mulher, suas conquistas, mas sim a sua prisão, o seu afastamento em relação ao restante do mundo. Conforme Silva “No conto de Marina Colasanti, o moço criado pelas mãos da tecelã caracteriza-se pela arrogância, pelo materialismo, pela exploração e pela falta de sensibilidade” (SILVA, 2005, p. 220).

Durante um tempo, a moça atende submissa a todos os caprichos do esposo com dedicação: “Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (COLASANTI, 1999, p. 11-12). O marido era tão autoritário que mesmo dormindo, sonhava “... com novas exigências” (COLASANTI, 1999, p. 12).

Contudo, chegou um momento em que “... sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo” (COLASANTI, 1999, p. 12). Nota-se, que no início do conto há uma expressão parecida, “pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado” (COLASANTI, 1999, p. 10), ou seja, há uma mudança de pensamento da personagem, que havia idealizado um companheiro que poderia ser o pai dos “lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade” (COLASANTI, 1999, p. 10).

Entretanto, Colasanti demonstra, por meio desse conto, que há esperança e que a situação da submissão feminina pode ser mudada, já que, ao

final, cansada da condição de inferioridade em que vivia, a jovem tecelã tem a coragem de mudar sua situação, retirando o marido de sua vida, “destecendo-o”.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela (COLASANTI, 1999, p. 12).

A jovem “destece” uma vida ilusória ao lado do esposo, que ela mesma havia tecido, conforme os moldes de uma sociedade patriarcal. “Destece” todos os materialismos e futilidades exigidos pelo marido e que não trouxeram a felicidade que ela almejava. Nota-se que o fato de “jogar veloz” a lançadeira representa a pressa da personagem em se livrar da situação infeliz em que se encontrava. O fato de “desta vez não precisar escolher linha nenhuma”, nos remete a idéia de que não é necessário tanto esforço para mudar, não dá tanto trabalho assim, já que basta o desejo, a vontade de mudar sua situação. E a ação de “sorrir para o jardim” denota o resgate de sua felicidade.

O marido sequer teve tempo de se levantar: “Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu (COLASANTI, 1999, p. 12). Colasanti retoma no final da narrativa, as mesmas palavras que, no início, caracterizaram o marido, com seu: “... chapéu emplumado, [...] corpo aprumado” (p. 10); palavras estas que, no começo da narrativa, surgem, são criadas pelo tear mágico e, ao final, são destruídas pelo mesmo.

Sendo assim, a tecelã muda seu destino e retoma sua vida solitária, mas feliz. De acordo com o *Dicionário de Símbolos*,

Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino: a lua tece os destinos; a aranha tecendo sua teia é a imagem das forças que tecem nossos destinos. As Moiras são fiandeiras, atam o destino, são divindades lunares. Tecer é criar novas formas. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 872).

Deste modo, assim como Penélope, a jovem tecelã resolve destecer a noite o que havia tecido durante o dia, livrando-se de sua submissão, como senhora de seu próprio destino. Conforme Zolin (2007), com este desfecho, "... a autora legitima o fato de ser possível um ser humano se desvencilhar de uma cultura de dominação e tentar construir uma história de igualdade, sobretudo na relação entre homens e mulheres" (ZOLIN, 2007, p. 87). E novamente feliz, a jovem volta a tecer os elementos da natureza: "... como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte" (COLASANTI, 1999, p. 12). A suavidade das palavras e das ações da protagonista remete-nos a ideia da esperança em uma vida mais feliz, já que, longe do domínio masculino, ela não precisaria mais agir com submissão e passividade; poderia fazer o que bem entendesse.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos as protagonistas (sempre mulheres) dos contos selecionados, podemos associar suas atitudes às fases da literatura de autoria feminina, propostas por Showalter (1986): a primeira, chamada de “feminine” (feminina) é a fase de imitação dos padrões dominantes patriarcais; a segunda, “feminist” (feminista), fase de protesto e defesa das minorias, e, a terceira, “female” (fêmea ou “da mulher”), em que há a busca de identidade própria.

Nesse sentido, os contos analisados: “Para que ninguém a quisesse” (1986), “Porém igualmente” (1999), “Por preço de ocasião” (1986), “Verdadeira história de um amor ardente” (1986), “Prova de amor” (1986), “De água nem tão doce” (1986), “Um espinho de marfim” (1999) e “De Torre em Torre” (2009) apresentam protagonistas que não lutam contra seus destinos, sempre passivas e submissas ao domínio masculino, seja do marido ou do pai. Essa atitude das protagonistas pode ser aproximada da fase que Showalter (1986) chama de feminina, em que “... tudo é construído de acordo com a mais estrita ideologia patriarcal, em que a mulher não tem voz, nem vez...” (ZOLIN, 2009, p. 331).

Em “Para que ninguém a quisesse” (1986) e “Porém igualmente” (1999), ambas as mulheres sofrem com a dominação e a violência de seus companheiros, o que resulta em uma completa anulação de identidade da primeira protagonista que é “mimetizada” aos móveis da casa, tornando-se uma “sombra”, consequência de uma violência “simbólica”, e, na morte da segunda, devido à agressão física de seu companheiro, que a surra e a joga pela janela.

Nos contos mais fantasiosos, insólitos, “Por preço de ocasião” (1986) e “Verdadeira história de um amor ardente” (1986), as mulheres são completamente inanimadas, vistas como objetos que pertencem aos homens. As duas são vítimas de violência física e “simbólica”. O destino da primeira é ser abandonada, cheia de “bolinhas de naftalina” e, o da segunda, é ser queimada, já que ambas não têm mais serventia. O desfecho destes dois contos pode ser associado ao de “Para que ninguém a quisesse” (1986), visto que a mulher torna-se uma espécie de móvel da casa, um simples objeto.

Em “Prova de amor” (1986), a violência está no fato de, após pedir à esposa que ela faça um sacrifício praticamente impossível para agradá-lo, o marido,

simplesmente resolve abandoná-la. Em “De água nem tão doce” (1986) há uma total anulação da parte humana da sereia, presa e tratada como um animal doméstico pelo homem, seu dono. No conto “Um espinho de marfim” (1999) a princesa acaba se suicidando, “pressionada” pelo pai que deseja ter o unicórnio a qualquer preço. “De Torre em Torre” (2009) retrata a violência sofrida por todas as mulheres do senhor, com o auxílio de outra mulher, a velha ama, o que resulta na prisão solitária de todas no alto das torres e suas consequentes mortes.

Em todos estes contos a mulher é vítima e não consegue ter voz nem se livrar da violência que sofre por parte de seus companheiros ou pais, o que resulta no final trágico de todas elas. As atitudes e valores patriarcais anulam a identidade de todas as personagens.

Em um outro grupo, composto pelos contos “Ela era sua tarefa” (1986), “Quando já não era mais necessário” (1986) e “Entre a espada e a rosa” (1999), é possível perceber uma atitude próxima da chamada fase Feminista (Feminist), pois todas as histórias “... trazem à tona as diferenças sociais cristalizadas entre os sexos, as quais cerceiam quaisquer possibilidades de a mulher atingir sua plenitude existencial” (ZOLIN, 2009, p. 331). No entanto, mesmo não conseguindo a “plenitude existencial”, as protagonistas tentam, lutam pelos seus anseios, opondo-se ao domínio masculino.

Em “Ela é sua tarefa” (1986), a esposa é associada à pedra, um ser inanimado, e é “condenada” a rolar montanha abaixo, pela imposição do marido. No entanto, em certo momento, quando a mulher crava as unhas, tentando conter seu destino, ela nos revela uma atitude destemida, visando caminhar com as próprias pernas, independente do marido. Em “Quando já não era mais necessário” (1986), a esposa, após muito sofrer devido à “frieza” de seu marido também tenta agir, resolvendo abandoná-lo. Contudo, torna-se uma “estátua de sal”, o que representa o castigo por ousar mudar seu triste destino. Mais uma vez, estas mulheres são inanimadas, associadas a “coisas”, como “rocha” e “estátua”.

Em “Entre a espada e a rosa” (1999), conto que, assim como “A moça tecelã” e “Um espinho de marfim” (1999) remete-se aos contos de fadas, a violência é praticada pelo rei, pai da protagonista. A jovem princesa é obrigada a deixar o palácio, “travestindo-se” de homem, passando por várias situações adversas, mas, ao final, consegue resgatar sua identidade e, talvez sua felicidade.

Dentre todos os contos trabalhados “A moça tecelã” é o que mais se aproxima da terceira fase, descrita por Showalter (1986) como “female” (“da mulher”), já que, ao final do conto, Colasanti nos revela uma personagem decidida a mudar seu destino de “rainha do lar”, e resolve viver sozinha e de forma independente. Seu processo de autodescoberta se dá ao perceber que viver ao lado de um homem dominador e machista, conforme os valores da sociedade patriarcal, não lhe agradariam mais. A protagonista se cansa, após sofrer pela autoridade e violência do marido, e resolve “destecê-lo”, o que resulta no único conto deste trabalho que realmente possui um final feliz, se pensarmos que a protagonista consegue se livrar da violência simbólica, da passividade e da submissão.

Com este desfecho, Colasanti demonstra que há esperança e que a situação de opressão feminina pode ser mudada, basta que as mulheres realmente lutem por isso. Conforme Zolin et al (2007), muitas mulheres contemporâneas

... são aquelas que tecem seu destino. Logo, representam mulheres que desejam adquirir independência, que mostram sua capacidade de ler livros e, acima de tudo, discuti-los e criticá-los. Mostram também o poder que possui o “bordado” do inconsciente cultural, ou seja, como essa cultura da dominação foi construída e como seu poder é destrutivo e ameaçador (ZOLIN, et al, 2007, p. 91).

Nota-se, por meio da análise dos contos em questão, que o poder violento e opressor se irradia, com frequência, de um núcleo masculino, cujos principais representantes se revelam ora na figura do rei, do pai ou do marido/companheiro. Do outro lado, em oposição a esse núcleo, está a mulher, em uma condição “inferior”, marginal, sempre o “outro”, ocupando um lugar secundário e marginal, a quem restam poucas saídas.

Verificamos, acima de tudo, a representação de uma violência que, desde os primórdios, a mulher vem sofrendo e como, por meio da literatura, Colasanti “denuncia” os valores machistas que ferem as mulheres, apesar de afirmar em entrevista que, ao fazer literatura, não pensa nela como instrumento de caráter militante:

... o meu diálogo com as mulheres foi sempre mais intenso na atividade jornalística do que na literária. É claro que, sendo mulher, interessada nas questões femininas, e com um feminino forte e assumido, me comunico bem com as mulheres mesmo quando não estou me dirigindo diretamente a elas. Mas nunca usei a literatura para fazer proselitismo ou política feminista (COLASANTI apud GOMES, 2007, p. 164).

Contudo, Monteiro afirma que há constantemente na obra de Colasanti a temática feminista:

Na produção literária da escritora [...] verifica-se a recorrência de temas ligados ao feminismo. Ora de maneira direta, como acontece nos ensaios, ora com um tanto de metáfora e ironia, como nos contos. Mas, quase sempre, oferecendo possibilidades de reflexão sobre o processo de construção da identidade feminina a partir da linguagem (MONTEIRO, 2009, p. 12).

É certo que, como a própria escritora afirma, para defender e/ou discutir questões feministas, atuou, sobretudo, em seus ensaios e participações na mídia. Entretanto, não há como negar que sua opção política em relação ao feminismo, assim como seu trabalho como jornalista a influenciaram em sua literatura. Conforme Anderson Gomes, os contos de Colasanti,

... escancaram a postura das personagens femininas frente às tentativas de dominação em relação a seus companheiros. De um lado; a repressão, a sujeição, a dominação e a dependência e, de outro; a inquietação, o inconformismo, a insubordinação e a ação constituem as bases sobre as quais se alicerçam as representações do feminino na produção ficcional de Colasanti. Seus contos constituem um espaço onde a postura, as atitudes e a condição das mulheres podem ser repensadas. As soluções para os problemas das personagens germinam do íntimo de cada uma delas, sem a necessidade de recorrer a elementos externos para aliviar ou resolver tensões (GOMES, 2007, p. 163).

Segundo Torres, Colasanti, em alguns de seus contos,

...reflete uma ideologia crítica acerca dos valores sociais, visando a mudanças de atitudes na cultura. Ela realiza o resgate dos mitos que aparecem [...] como suporte para a valorização de um discurso do corpo, de uma voz feminina calada por vários anos de repressão, sugerindo a manifestação dos desejos de individuação e ascensão (TORRES, 2008, p.06).

Por meio de uma linguagem simbólica, Colasanti consegue mexer com os sentimentos humanos. Conforme Lajolo e Zilberman, seus personagens,

... são [...] de estirpe simbólica: tecelãs, princesas, fadas, sereias, corças e unicórnios, em palácios, espelhos, florestas e torres, não têm nenhum compromisso com a realidade imediata. Participam de enredos cuja efabulação é simples e linear, dos quais emergem significados para a vivência da solidão, da morte, do tempo, do amor. O clima dos textos aponta sempre para o insólito, e o envolvimento do leitor se acentua através do trabalho artesanal da linguagem, extremamente melodiosa e sugestiva (LAJOLO; ZILBERMAN, 1985, p. 159).

De acordo com Silva (2005),

A autora atualiza, na representação de suas personagens femininas, figuras do feminino herdadas de narrativas mitológicas, de narrativas folclóricas e de outras narrativas literárias, caracterizando sua poética por um intenso diálogo intertextual (SILVA, 2005, p. 215).

Entretanto, os contos de Colasanti nem sempre possuem um final feliz, como ocorre nas versões adaptadas atuais. Contudo, convém lembrar que os contos de fadas originais não foram realmente escritos para o público infantil, mas para adultos. Posteriormente, é que foram destinados às crianças:

Os contos de fadas surgiram como literatura para crianças quando houve a criação da família nuclear e a invenção da infância, já que a “infantilização das narrativas tradicionais, transformadas nos atuais ‘contos de fadas’, é concomitante à criação de um mundo próprio da criança e ao reconhecimento de uma “psicologia infantil”” (CORSO; CORSO, 2006, p. 16).

Aliás, em relação a essa questão, Colasanti afirma não concordar com o fato de os contos de fadas terem sido adaptados. Em entrevista ao programa *Letra Livre* em abril de 2010, afirma que “os contos de fadas foram mandados para a tinturaria”, e que “os velhos contos de fadas foram para a UTI”. Além disso, relata que “ao “açucarar” os contos de fadas, tiraram a sua função de transmitir aspectos da realidade para as crianças e, tirando isso, tornam-se livros chatos e sem sentido” (COLASANTI, 2010). De acordo com Lucimar Bresciani,

Os contos tradicionais foram modificados, sofrendo cortes e até mesmo alterações no enredo, porque sua forma original foi considerada inadequada às crianças. Tais textos objetivavam transmitir uma mensagem moralizante aos infantes, como se vê em Perrault. Os livros deveriam educar as crianças. Por esse motivo, as personagens eram – e até hoje são – representações do bem e do mal. As que escolhiam o bom caminho tinham um final feliz, enquanto as que optavam por enganar e fazer maldades aos outros acabavam sofrendo punições (BRESCIANI, 2008, p. 16).

De acordo com Léa Masina (1999), os papéis que as personagens desempenham e os espaços sociais que ocupam os contos de Colasanti “... revelam uma visão quase essencialista do gênero” feminino (que diz respeito à determinação da natureza específica da mulher). Retratando cenas da vida cotidiana, a autora trata nos contos analisados de questões como o amor e a morte, a violência, o preconceito, o desafio, a submissão e a coragem, sempre os relacionando à mulher.

Nesse sentido, os contos de Colasanti resultam em um grande nível de “generalização” que pode transformar esses contos na história geral de muitas mulheres (MASINA, 1999, p.3-4), fazendo-nos refletir sobre a violência contra a mulher, ainda tão presente na contemporaneidade por várias razões ainda “enraizadas” em nossa sociedade, tais como:

... a persistente cultura de subordinação da mulher ao homem de quem ela é considerada uma inalienável e eterna propriedade; uma recorrente dramatização romântica do amor passional, sobretudo na televisão e no rádio, em que realidade e imaginário se retro-alimentam; na facilidade com que os procedimentos judiciais permitem a fuga dos réus; na pouca importância que as instituições do Estado dão à denúncia e ao julgamento dos crimes contra as mulheres e meninas (BLAY, 2003, p. 96).

Esteticamente, por meio de sua literatura, Colasanti faz, como ela mesma afirma, o leitor refletir, pensar, “tecendo” seus contos com concisão, escolhendo os vocábulos de intenso significado com exatidão, usando uma linguagem ora mais verossímil e moderna, ora simbólica, sugestiva, reconstruindo mitos, lendas e contos de fadas, trazendo-os à modernidade. E por meio da análise destes pequenos contos, pensamos e refletimos sobre a real violência, seja “simbólica” ou física, que muitas mulheres ainda sofrem nos dias de hoje.

É claro que, como já dito, a produção literária de Marina é ampla e diversificada e não se resume na representação da violência, pois, como a própria escritora afirma (2011), se debruçarmos sobre o conjunto de sua obra, veremos que

para cada mulher fraca, submissa, desprezada pelos homens e/ou pela sociedade, há uma ou duas que são fortes, assumidas, que decidem sua vida e escolhem seu caminho, seu destino.

REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ALVES, Ivia. *Amor e submissão: formas de resistência da literatura de autoria feminina?* In: _____. **Literatura e feminismo**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: II a experiência vivida**. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BESNOSIK, Raquel de Lima. **Nos labirintos do amor de Marina Colasanti**. Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado da Bahia, Salvador, 2010.

BLAY, Eva Alterman. Violência contra a mulher e políticas públicas. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, set./dez. 2003.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: EDUEM, 2007.

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

BRESCIANI, Lucimar. **A leitura de contos e a proposta de conhecimento**. Dissertação (Mestrado) - Santa Cruz do Sul, UNISC, 2008.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. **Marina Colasanti: mulher em prosa e verso**. Dissertação (Mestrado) - Goiânia, UFG, 2003.

CASTRO, Marcelo Ganzela Martins de. **Marina Colasanti: os arquétipos e a interação leitor-texto**. Dissertação (Mestrado) - São José do Rio Preto, UNESP, 2005.

CHAUÍ, Marilena. Participando do debate sobre Mulher e Violência. In: FRANCHETTO, Bruna; CAVALCANTI, Maria Laura V. C. ;HEILBORN, Maria Luiza (Org.). **Perspectivas antropológicas da mulher 4**. São Paulo: Zahar Editores, 1985.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.
- COLASANTI, Marina. **A nova mulher**. 9. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.
- _____. **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. **De seu coração partido**. São Paulo: Global, 2009.
- _____. **Mulher daqui pra frente**. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- _____. **E por falar em amor**. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- _____. **Um espinho de Marfim & outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- CORSO, Mário; CORSO, Diana Lichtenstein. **Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CÔRTEZ, Gisele Rocha. **Violência doméstica contra mulheres: Centro de Referência da Mulher – Araraquara**. Dissertação (Mestrado) - Araraquara, 2008.
- DAVID, Mara Lúcia. **A presença do mito na ficção de Marina Colasanti: resgates das culturas portuguesa e brasileira**. Dissertação (Mestrado) - São Paulo, USP, 2001.
- DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2009.
- D' ONÓFRIO, S. **Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001. v.1.
- DUARTE, Constância Lima. A mulher na literatura. In: ANPOLL, 6., Natal: CCHLA/ UFRN, 1996. **Anais...** Natal: CCHLA/ UFRN, 1996
- _____. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, 2003.
- ESCOBAR, Eliane Corrêa da cruz. **O fantástico na obra de Marina Colasanti**. Dissertação (Mestrado) - Juiz de Fora, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, 2010.
- FANTINATI, Carlos E. Reflexões Preliminares. In: _____. **O profeta e o escrivão: Estudo sobre Lima Barreto**. Assis-SP: Ilpha-Hucitec., 1978.
- GÊNESIS, 19:14-26. **A justiça de Deus**. In: BÍBLIA SAGRADA: Edição Pastoral. São Paulo: Editora Paulus, 1990.
- HAHNER, June E. **A mulher no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HOUAISS **Dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: _____. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNACE, Ricardo. Viril sagacidade: um distinto contorno feminino. **Via Atlântica**, n. 2, p. 270-274, jul. 1999.

JARDIM, Rejane Barreto. **Ave Maria, ave senhoras de todas as graças!**: um estudo do feminino na perspectiva das relações de gênero na Castela do século XIII. Tese (Doutorado) - Porto Alegre, 2006.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A literatura infantil brasileira: história e histórias**. São Paulo: Ática, 1985.

Lei nº 11.340 de 07 de agosto de 2006. In: **Constituição Federal**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm>. Acesso em: 20 abr. 2011.

MACEDO, José Rivair. **A mulher na idade média**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1999.

MANSO, Bruno Paes. Dez mulheres são mortas por dia no país. **O Estado de S. Paulo**, 3 de julho de 2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,dez-mulheres-sao-mortas-por-dia-no-pais,575974,0.htm>>. Acesso em: 6 set. 2010.

MARIA, Márcia Juliane Valdivieso Santa. **Marina Colasanti: longe ou perto do querer do leitor? Um estudo de caso da recepção de Longe como o meu querer por alunos do Ensino fundamental**. Dissertação (Mestrado) – Maringá, UEM, 2006.

MARTINHO, Cristina Maria Teixeira. *A representação da Identidade Cultural na obra de Marie de France*. In.: **Cadernos do CNLF**, Rio de Janeiro, v.12, n. 14, p.40-54, 2009.

MASINA, Léa. Apresentação. In: COLASANTI, Marina. **Um espinho de marfim e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

MENDONÇA, Catia Toledo. **Muitos caminhos para Ana Z**. Dissertação (Mestrado) - Curitiba, UFPR, 2000.

MICHAELIS. **Dicionário da língua portuguesa**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>

MICHELLI, Regina Silva. O masculino e o feminino em Marina Colasanti, configurações, encontros, embates. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC - TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., São Paulo, USP, 2008. **Anais...** São Paulo: USP, 2008. p. 1-10.

MONTEIRO, Maria Aparecida de Araújo. **Temas e teimas: o discurso feminino e feminista de Marina Colasanti**. Dissertação (Mestrado) - Vitória, UFES, 2009.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio**: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro. 4 ed. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1995.

OLIVEIRA, Cleide Maria de. *Corpos Violentos: A Antropofagia erótico-amorosa em Marina Colasanti*. In.: **Vernaculum**, v. 2, 6 de agosto de 2009. Disponível em: <http://www.ucp.br/html/joomlaBR/images/Vernaculum_vol2/corpos_violentos_cleide_maria_de_oliveira_revisado.pdf>. Acesso em: 20 de junho de 2011.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença**: o feminino emergente. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PALMA, Moacir Dalla. **A violência nos contos e crônicas da segunda metade do século XX**. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2008.

PASSOS, Leandro. **Rapto e absorção**: referências clássicas em *Contos de Amor Rasgados* de Marina Colasanti. Dissertação (Mestrado) - São Paulo, USP, UNESP, Araraquara, 2008.

PEDROSA, Andressa Teixeira. A moça tecelã: uma voz dissonantemente transgressora. **RESET-Revista Eletrônica do Secretariado Executivo Trilíngue**, v.1, n.2, p. 26-33, 2008.

PERDIGÃO, Noemi Henriqueta Brandão de. **As fadas fiam o Fatum**: a narrativa maravilhosa de Marina Colasanti. Dissertação (Mestrado) – Curitiba: UFPR, 1993.

PRATES, Paula Licursi. In: MANSO, Bruno Paes. **Dez mulheres são mortas por dia no país**. O Estado de S. Paulo. 03 de julho de 2010. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/cidades,dez-mulheres-sao-mortas-por-dia-no-pais,575974,0.htm>>. Acesso em: 6 set. 2010.

RESENDE, Beatriz. A Literatura Brasileira na era da Multiplicidade. In: _____. **Contemporâneos**: expressões da Literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

ROCHA, Vanessa de Bello Lins da. **O conto contemporâneo de Marina Colasanti**: Estilhaço do maravilhoso na viagem das “23 histórias”. Dissertação (Mestrado) - São Paulo: PUC, 2010.

ROCHA-COUTINHO. Maria Lúcia. **Tecendo por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ROIZ, Diogo da Silva. A discreta e sedutora "História das mulheres". **Cadernos Pagú**, UNICAMP, 2009. Disponível em: <<http://resenhasbrasil.blogspot.com/2009/10/as-mulheres-ou-os-silencios-da-historia.html>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagú**, v. 16, p. 115-136, 2001:

SANTIAGO, Silviano. Outubro retalhado. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Cecília MacDowell; IZUMINO, Wânia Pasinato. Violência contra as mulheres e violência de gênero: Notas sobre Estudos Feministas no Brasil. **Revista E.I.A.L.**, 2005.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os ano 1970: revisando uma trajetória. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 35-50, maio-ago. 2004.

SAYÃO, Deborah Thomé. Corpo, poder e dominação: um diálogo com Michelle Perrot e Pierre Bourdieu. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 121-149, jan./jun.2003.

SHOWALTER, Elaine. A Literature of Their Own. In: EAGLETON, M. **Feminist literary theory: a reader**. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1986.

SIECZKOWSKI, Luís Flávio. Representações do feminino em Boccaccio e Chaucer: o adultério na Idade Média. **Caderno Seminal**, Rio de Janeiro: Dialogarts (UERJ), n. 10, 2001.

SILVA, Ana Maria da. **A ficção de Marina Colasanti e a releitura dos contos de fadas: os muitos fios da tessitura narrativa**. Dissertação (Mestrado) - São Paulo, USP, 2001.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. *A construção genderificada da santidade na hagiografia mediterrânea do século XIII*. In: SILVA, A. C. L. F. da. (Coord.). Semana de Integração Acadêmica do CFCH – UFRJ. Desafios às Ciências Humanas e Sociais, 1, Rio de Janeiro, 14 a 18 de maio de 2006. **Atas...** Rio de Janeiro: CFCH-UFRJ, 2007.

SILVA, Mariana Souza e. **A caracterização do feminino em The Silmarillion, de J. R.R. Tolkien**. Dissertação (Mestrado) – Assis, UNESP, 2008.

SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. Era uma vez outra vez e outra voz. **Linguagem: Estudos e Pesquisas**, Catalão, v. 6-7, 2005.

SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). **E por falar em Marina...: estudos sobre Marina Colasanti**. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.

SOARES, Barbara Musumeci. **Mulheres invisíveis: violência conjugal e as novas políticas de segurança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SOUZA, Wanessa Zanon de. **Representações da Mulher em obras de Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2009.

SWAIN, Tania Navarro; MUNIZ, Diva do Couto Gontijo (Orgs.). **Mulheres em ação: práticas discursivas, práticas políticas**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: Ed. da PUC Minas, 2005.

TELES, Maria Amélia de Almeida; MELO, Mônica de. **O que é violência contra a mulher**. São Paulo: Brasiliense, 2002.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 9.ed. São Paulo: Contexto, 2009.

TORRES, Maximiliano. **A desconstrução do feminino em Grimm e Marina Colasanti**. UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

XAVIER, Elódia. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Mulheres e Literatura**, v.3, 1999. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/VOLUME3/31_elodia.html>. Acesso em: 23 ago. 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria literária**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.

_____. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Teoria Literária**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana et al. Violência simbólica e estrutura de dominação em *A Moça Tecelã*, de Marina Colasanti. **Graphos**. João Pessoa, v. 9, n. 2, p. 81-93, 2007.

Fontes da internet:

Santa Eulália. Disponível em: <<http://www.cancaonova.com/portal/canais/liturgia/santo/index.php?dia=12&mes=2>>. Acesso em: 12 mar. 2010.

Mito de Sísifo. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADsifo>>. Acesso em: 10 maio 2010.

Biografia de Marina Colasanti:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Marina_Colasanti>. Acesso em: 12 fev. 2010.

<<http://www.astormentas.com/biografia.aspx?t=autor&id=Marina+Colasanti>>. Acesso em: 23 fev. 2010.

<http://www.ftd.com.br/v4/Biografia.cfm?aut_cod=153&tipo=l>. Acesso em: 4 mar. 2010.

<<http://www.infoescola.com/biografias/marina-colasanti/>>. Acesso em: 6 mar. 2010.

Entrevistas com Marina Colasanti:

COLASANTI, Marina. **Letras femininas**. Entrevista com Marina Colasanti concedida a André Azevedo da Fonseca e publicada em 06 de maio de 2003. Disponível em: <<http://azevedodafonseca.sites.uol.com.br/0514col1.html>>. Acesso em: 20 jul. 2009.

_____. **Marina Colasanti, tintas, papéis e canetas**. 16 de setembro de 2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Artigo.aspx?id=114>>. Acesso em: 12 jul. 2010.

_____. **A libertária**. out./nov. 2005. Disponível em: <<http://www.rabisco.com.br/68/colasanti.htm>>. Acesso em: 13 jul. 2009.

_____. Entrevista de Marina Colasanti ao programa *Letra Livre da TV Cultura* em 08 de abril de 2010.

_____. **Marina Colasanti: entrevista** (06 jun. 2007). Entrevista concedida ao *Programa Itajubá em foco*. Disponível em: <http://www.clickandvideo.com/en_youtube.php?word=Colasanti>. Acesso em: 2 jul 2007. Acesso em: 20 ago. 2010.

_____. **Revista da Cultura**, n. 136, 2005. Disponível em: <<http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/n136/edicao/imagem/n136.pdf>>. Acesso em: 23 ago. 2010.

_____. Entrevista concedida a Angela Simone Ronqui Oliva em março de 2011 por e-mail.

GOMES, Anderson. **“A quem interessar possa”**: **Entrevista com Marina Colasanti**. UNILETRAS 29, dezembro de 2007, p. 161-169. CDD 070. Disponível em: <www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/download/179/178>. Acesso em 25 de novembro de 2009.

ANEXOS

ANEXO A

Os contos

1. Para que ninguém a quisesse (1986)

Porque os homens olhavam demais para a sua mulher, mandou que descesse a bainha dos vestidos e parasse de se pintar. Apesar disso, sua beleza chamava a atenção, e ele foi obrigado a exigir que eliminasse os decotes, jogasse fora os sapatos de saltos altos. Dos armários tirou as roupas de seda, da gaveta tirou todas as jóias. E vendo que, ainda assim, um ou outro olhar viril se acendia à passagem dela, pegou a tesoura e tosquiu-lhe os longos cabelos.

Agora podia viver descansado. Ninguém a olhava duas vezes, homem nenhum se interessava por ela. Esquiva como um gato, não mais atravessava praças. E evitava sair.

Tão esquiva se fez, que ele foi deixando de ocupar-se dela, permitindo que fluísse em silêncio pelos cômodos, mimetizada com os móveis e as sombras.

Uma fina saudade, porém, começou a alinhar-se em seus dias. Não saudade da mulher. Mas do desejo inflamado que tivera por ela.

Então lhe trouxe um batom. No outro dia um corte de seda. À noite tirou do bolso uma rosa de cetim para enfeitar-lhe o que restava dos cabelos.

Mas ela tinha desaprendido a gostar dessas coisas, nem pensava mais em lhe agradecer. Largou o tecido em uma gaveta, esqueceu o batom. E continuou andando pela casa de vestido de chita, enquanto a rosa desbotava sobre a cômoda.

(COLASANTI, Marina. In.: _____ . **Contos de Amor Rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 111-112).

2. Porém igualmente (1999)

É uma santa. Diziam os vizinhos. E D. Eulália apanhando.

É um anjo. Diziam os parentes. E D. Eulália sangrando.

Porém igualmente se surpreenderam na noite em que, mais bêbado que de costume, o marido, depois de surrá-la, jogou-a pela janela, e D. Eulália rompeu em asas o vôo de sua trajetória.

(COLASANTI, Marina. In.: _____ . **Um espinho de marfim e outras histórias**. Porto Alegre: L & PM, 1999. p. 44).

3. Por preço de ocasião (1986)

Comprou a esposa numa liquidação, pendurada que estava, junto com outras, no grande cabide circular. Suas posses não lhe permitiam adquirir lançamentos novos, modelos sofisticados. Contentou-se pois com essa, fim de estoque, mas preço de ocasião.

Em casa, porém, longe da agitação da loja - homem escolhendo mulher, homem pagando mulher, homem metendo mulher em saco pardo e levando às vezes mais de uma para aproveitar o negócio - percebeu que o estado da sua compra deixava a desejar.

"É claro", pensou reparando na sujeira dos punhos, no amarrotado da pele, nos tufos de cabelo que mal escondiam rasgões no couro cabeludo, "eles não iam liquidar coisa nova."

Conformado, deitou-a na cama pensando que ainda serviria para algum uso. E, abrindo-lhe as pernas, despejou lá dentro, uma por uma, brancas bolinhas de naftalina.

(COLASANTI, Marina. In.: _____ . **Contos de Amor Rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 13).

4. Verdadeira história de um amor ardente (1986)

Nunca tivera namorada, esposa, amante. Desde jovem, vivia só. Entretanto passando os anos, sentia-se como se mais só ficasse, adensando-se ao seu redor aquele mesmo silêncio que antes lhe parecera apenas repousante. E vindo por fim a tristeza instalar-se no seu cotidiano, decidiu providenciar uma companheira que, partilhando com ele o espaço, expulsasse a intrusa lamentosa.

Em loja especializada adquiriu grande quantidade de cera, corantes, e todo material necessário. Em breves estudos nos almanaques e tratados aprendeu a técnica. E logo, trancado à noite em sua casa, começou a moldar aquela que preencheria seus desejos.

Pronta, surpreendeu-se com a beleza que quase inconscientemente lhe havia transmitido. A suavidade opalina, rósea palidez que aqui e ali parecia acentuar-se num rubor, não tinha semelhança com a áspera pele das mulheres que porventura conhecera. Nem a elegância altiva desta podia comparar-se à rusticidade quase grosseira daquelas. Era uma dama de nobre silêncio. E só tinha olhos para ele.

Perdidamente a amou. O calor dos seus abraços tornando aquele corpo ainda mais macio, conferia-lhe uma maleabilidade em que todo toque se imprimia, formando e deformando a amada no fluxo do seu prazer.

Já há algum tempo viviam juntos, quando uma noite a luz faltou. Começava ele a cansar-se de tanta docilidade. Começava ela a empoeirar-se, turvando em manchas acinzentadas os tons antes translúcidos. Um certo tédio havia-se infiltrado na vida do casal. Que ele tentava justamente combater naquela noite empunhando um bom livro, no momento em que a lâmpada se apagou.

Sentado na poltrona, com o livro nas mãos prometendo delícias, ainda hesitou. Depois levantou-se, e tateando, com o mesmo isqueiro com que há pouco acendera o cigarro, inflamou a trança da mulher, iluminando o aposento.

Arrastou-a então para mais perto de si, refastelou-se na poltrona. E, sereno, começou a ler à luz do seu passado amor, que queimava lentamente.

(COLASANTI, Marina. In.: _____ . **Contos de Amor Rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 35-36).

5. Prova de amor (1986)

“Meu bem, deixa a barba crescer para me agradar”, pediu ele.

E ela, num supremo esforço de amor, começou a fiar dentro de si, e a laboriosamente expelir aqueles novos pêlos, que na pele fechada feriam caminho.

Mas quando, afinal, doce barba cobriu-lhe o rosto, e com orgulho expectante entregou sua estranheza àquele homem: “Você não é mais a mesma”, disse ele.

E se foi.

(COLASANTI, Marina. In.: _____ . **Contos de Amor Rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 165).

6. De água nem tão doce (1986)

Criava uma sereia na banheira. Trabalho, não dava nenhum, só a aquisição de peixes com que se alimentava. Mansa desde pequena, quando colhida em rede de camarão, já estava treinada para o cotidiano da vida entre azulejos.

Cantava melopéias, a princípio. Que aos poucos, por influência do rádio que ele ouvia na sala, foi trocando por músicas de Roberto Carlos. Baixinho, porém, para não incomodar os vizinhos.

Assim se ocupava. E com os cabelos, agora pálido ouro, que trançava e destrançava sem fim. “Sempre achei que sereia era loura”, dissera ele um dia trazendo tinta e água oxigenada. E ela, sem sequer despedir-se dos negros cachos no reflexo da água da banheira, começara a passar o pincel.

Só uma vez, nos anos todos em que viveram juntos, ele a levou até a praia. De carro, as escamas da cauda escondidas debaixo de uma manta, no pescoço a coleira que havia comprado para prevenir um recrudescer do instinto. Baixou um pouco o vidro, que entrasse ar de maresia. Mas ela nem tentou fugir. Ligou o rádio, e ficou olhando as ondas, enquanto flocos de espuma caíam dos seus olhos.

(COLASANTI, Marina. In.: _____ . **Contos de Amor Rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 77-78).

7. Um espinho de marfim (1999)

Amanhecia o sol e lá estava o unicórnio pastando no jardim da Princesa. Por entre flores olhava a janela do quarto onde ele vinha cumprimentar o dia. Depois esperava vê-la no balcão, e, quando o pezinho pequeno pisava no primeiro degrau da escadaria descendo ao jardim, fugia o unicórnio para o escuro da floresta.

Um dia, indo o Rei de manhã cedo visitar a filha em seus aposentos, viu o unicórnio na moita de lírios.

Quero esse animal para mim. E imediatamente ordenou a caçada.

Durante dias o Rei e seus cavaleiros caçaram o unicórnio nas florestas e nas campinas. Galopavam os cavalos, corriam os cães e, quando todos estavam certos de tê-lo encurralado, perdiam sua pista, confundindo-se no rastro.

Durante noites o rei e seus cavaleiros acamparam ao redor de fogueiras ouvindo no escuro o relincho cristalino do unicórnio.

Um dia, mais nada. Nenhuma pegada, nenhum sinal de sua presença. E silêncio nas noites.

Desapontado, o rei ordenou a volta ao castelo. E logo ao chegar foi ao quarto da filha contar o acontecido. A princesa penalizada com a derrota do pai, prometeu que dentro de três luas lhe daria o unicórnio de presente.

Durante três noites trançou com fios de seus cabelos uma rede de ouro. De manhã vigiava a moita de lírios do jardim. E no nascer do quarto dia, quando o sol encheu com a primeira luz os cálices brancos, ela lançou a rede aprisionando o unicórnio.

Preso nas malhas de ouro, olhava o unicórnio aquela que mais amava, agora sua dona, e que dele nada sabia.

A princesa aproximou-se. Que animal era aquele de olhos tão mansos retido pela artimanha de suas tranças? Veludo do pelo, lacre dos cascos, e desabrochando no meio da testa, espinho de marfim, o chifre único que apontava ao céu.

Doce língua de unicórnio lambeu a mão que o retinha. A princesa estremeceu, afrouxou os laços da rede, o unicórnio ergueu-se nas patas finas.

Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio? Quantos dias foram precisos para amá-lo?

Na maré das horas banhavam-se de orvalho, corriam com as borboletas, cavalgavam abraçados. Ou apenas conversavam em silêncio de amor, ela na grama, ele deitado aos seus pés, esquecidos do prazo.

As três luas porém já se esgotavam. Na noite antes da data marcada o rei foi ao quarto da filha lembrar-lhe a promessa. Desconfiado, olhou nos cantos, farejou o ar. Mas o unicórnio comia lírios tinha cheiro de flor, e escondido entre os vestidos da princesa confundia-se com os veludos, confundia-se com os perfumes.

Amanhã é o dia. Quero sua palavra cumprida, disse o rei- virei buscar o unicórnio ao cair do sol.

Saído o rei, as lágrimas da princesa deslizaram no pelo do unicórnio. Era preciso obedecer ao pai, era preciso manter a promessa. Salvar o amor era preciso.

Sem saber o que fazer, a princesa pegou o alaúde, e a noite inteira cantou sua tristeza. A lua apagou-se. O sol mais uma vez encheu de luz as corolas. E como no primeiro dia em que haviam se encontrado a princesa aproximou-se do unicórnio. E como no segundo dia olhou-o procurando o fundo de seus olhos. E como no terceiro dia aproximou a cabeça do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido.

Quando o rei veio em cobrança da promessa, foi isso que o sol morrente lhe entregou, a rosa de sangue e um feixe de lírios.

(COLASANTI, Marina. In.: _____ . **Um espinho de marfim e outras histórias**. Porto Alegre: L & PM, 1999. p. 39-41).

8. De Torre em Torre (2009)

Tudo era veludo, ouro e farfalhar de sedas naquele casamento. A noiva, tão jovem! Depois, os esposos sentados à mesa do banquete. E os músicos, as carnes, o vinho derramado nas toalhas.

Porém, partidos os convivas, apagadas as muitas velas, que tão escuro o castelo!

Ao marido, mais do que o traje de caça ou as roupas de casa, cabia a couraça. Que dentro de poucos dias vestiu, partindo para defender terras alheias.

Quanto demoraria não disse. E a jovem esposa começou a esperar.

Ninguém para fazer-lhe companhia. Só a um canto, calada e quase cega, a velha ama do castelão. Para encher os dias, a moça cantava, conversava sozinha diante dos espelhos, brincava de pegar e de correr com sua própria sombra. Passou-se um ano. Que ela contou, por ser o primeiro. O tempo que passou depois, passou sem conta.

Afinal abriu-se a grande porta do castelo, e seu dono entrou no pátio, a cavalo.

A esposa ainda se detinha um momento no quarto, enfeitando-se para que ele a visse bonita, e já a velha ama se acercava daquele que havia criado, e lhe

murmurava coisas ao ouvido. O que disse não se sabe. Talvez que a esposa havia brincado de pegar com amigos, talvez que conversava com amantes, e que cantava, que cantava alegre. O que se sabe é que o rosto do cavaleiro fez-se escuro como seu castelo.

Quando a esposa chegou, antes que sequer o abraçasse, ordenou que fosse presa em seus aposentos. Depois mandou erguer uma torre isolada, em cujo quarto mais alto ela haveria de permanecer trancada para sempre. Não disse, mas fez dizer, que a jovem havia enlouquecido.

Só quando viu a sombra dela por trás da janela gradeada no topo da torre, o castelão vestiu novamente a couraça. Outras batalhas o esperavam.

Dessa vez, ninguém contou sequer o primeiro ano. Mas quando o senhor voltou ao castelo não chegou sozinho com seus soldados. Trazia uma esposa, tão jovem e sorridente quanto a primeira.

Sorriu ainda durante algum tempo. Ao término do qual seu marido partiu, deixando-a sozinha e sem qualquer motivo para alegria.

Fechada atrás dele a grande porta, os dias pareceram alongar-se como sombras.

Nada havia com que se distrair. Silenciosa, a jovem perambulava pelas salas vazias, perdia-se nos mudos corredores. Os espelhos devolviam sua imagem, o eco devolvia seus passos. O tempo demorava a passar.

Afinal, os cascos bateram sobre as pedras. De novo sorridente, a jovem debruçou-se na sacada para receber o marido. Lá embaixo, no pátio, a velha ama já lhe murmurava coisas ao ouvido.

O que lhe disse, como saber? Talvez, que sua jovem esposa desaparecia misteriosamente durante horas e horas. Talvez que nos corredores ecoavam duplos passos. O que se sabe é que a escuridão desceu sobre o rosto do cavaleiro.

Antes que a esposa alcançasse o último degrau, indo ao seu encontro, a ordem de aprisioná-la havia sido dada.

Outra torre foi erguida. Logo, todos souberam que a segunda esposa do senhor havia perdido a razão.

Mas um homem não pode ficar só. E passado o tempo do luto – pois como se estivessem mortas comportava-se o senhor - uma nova mulher foi trazida, um pouco menos jovem que as outras, um pouco menos sorridente. Que como as outras foi deixada sozinha longamente, e em seguida trancada em sua torre.

Sozinho um homem não pode ficar. Houve outras esposas.

E havia tantas torres naquela cidade quanto troncos, quando o senhor partiu para uma guerra além-mar. Mais distante que as outras. Mais longa.

Os cascos demoraram a bater nas pedras. Já quase não se esperava por eles. E quando seu som se fez ouvir, não era o Senhor que chegava, com seu cavalo. Era um mensageiro trazendo a notícia de que em terras do Oriente o Senhor havia morrido de estranho mal. O homem disse as últimas palavras da mensagem, levou a mão à garganta como quem tem sede, e caiu, em estertores. A seu lado, no chão, o cavalo espumava. Com a notícia, haviam trazido o mal.

Primeiro morreram os velhos e as crianças. Quando os homens começaram a morrer, e as mulheres, os jovens que ainda não haviam sucumbido enterraram os mortos, pegaram o pouco que podiam pegar e entregaram a cidade ao vento.

Batem as portas das casas deixadas abertas. Ladra o último cão nas ruas vazias. A cidade abandonada vai entrando na noite. Mas antes que o sol se ponha, um cantar se levanta de uma das torres. Outro lhe responde, também vindo do alto.

Depois outro. E outro. E mais outro. Nos quartos gradeados, as mulheres soltam sua voz. Que em toda a planície se escuta.

(COLASANTI, Marina. In.: _____ . **Do seu coração partido**. São Paulo: Global, 2009. p. 29-32).

9. Ela era sua tarefa (1986)

Desde sempre, o dia chegando vinha encontrá-lo ali, no começo da encosta, já empurrando e rolando sua esposa para cima, longo esforço em direção ao cume.

Desde sempre, resvalando lentamente para a noite, o sol desenhava a sombra embolada do corpo da mulher que, mal chegada ao alto, despencava novamente pelo flanco do monte.

Desde sempre. Até o momento em que, cravando os dentes e agarrando as unhas nas pedras daquele cimo árido, a mulher contém seu destino. E erguidas aos poucos as costas, mal equilibrada ainda sobre si, faz-se de pé.

Desaparece quase a luz do sol, o último alento vermelho tinge a mão do homem. Que se levanta. E firme, empurra a mulher pelas costas, monte abaixo.

(COLASANTI, Marina. In.: _____ . **Contos de Amor Rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 99).

10. Quando já não era mais necessário (1986)

“Beije-me”, pedia ela no amor, quantas vezes aos prantos, a boca entreaberta, sentindo a língua inchar entre os dentes, de inútil desejo.

E ele, por repulsa secreta sempre profundamente negada, abstinha-se de satisfazer seu pedindo, roçando apenas vagamente os lábios no pescoço e rosto. Nem se perdia em carícias, ou se ocupava de despir-lhe o corpo, logo penetrando, mais seguro no túnel das coxas do que no possível desabrigo da pálida pele possuída.

Com os anos, ela deixou de pedir. Mas não tendo deixado de desejar, decidiu afinal abandoná-lo, e à casa, sem olhar para trás, não lhe fosse demais a visão de tanto sofrimento.

Mão na maçaneta, hesitou porém. Toda a sua vida passada parecia estar naquela sala, chamando-a para um último olhar. E, lentamente, voltou a cabeça.

Sem grito ou suspiro, a começar pelos cabelos, transformou-se numa estátua de sal.

Vendo-a tão inofensivamente imóvel, tão lisa, e pura, e branca, delicada como se translúcida, ele jogou-se pela primeira vez a seus pés.

E com excitada devoção, começou a lambê-la.

(COLASANTI, Marina. In.: _____ . **Contos de Amor Rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 99).

11. Entre a espada e a rosa (1999)

Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz "quero"? 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 do Norte, prometera dá-la em casamento ao seu chefe. 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? Estivesse pronta, pois breve o noivo viria buscá-la.

De volta ao quarto, a Princesa chorou mais lágrimas do que acreditava ter para chorar. 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.

E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo ficou. E ao acordar de manhã, os olhos ainda ardendo de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. 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.

Passou os dedos lentamente 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. 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.

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.

A Princesa fez uma trouxa pequena com suas jóias, escolheu um vestido de veludo cor de sangue. E, sem despedidas, atravessou a ponte levadiça, passando para o outro lado do fosso. Atrás ficava tudo o que havia sido seu, adiante estava aquilo que não conhecia.

Na 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.

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.

Cansada mas ainda esperançosa, ao ver de longe as casas da terceira aldeia, 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.

Então, sem mais nada pedir, a Princesa vendeu suas jóias para um arneiro, 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.

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.

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.

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.

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.

Assim, de castelo em castelo, havia chegado àquele governado por um jovem Rei. E fazia algum tempo que ali estava.

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.

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.

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.

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.

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 queria 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.

E na noite seu 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.

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 escudo 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.

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. Até que não houve mais flor alguma. Só um delicado rosto de mulher.

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, Marina. In.: _____ . **Um espinho de marfim e outras histórias**. Porto Alegre: L & PM, 1999. p. 54-59).

12. A moça tecelã

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear.

Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.

Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava.

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na

penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela.

Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza.

Assim, jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias.

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranqüila.

Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado.

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado.

Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta.

Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida.

Aquela noite, deitada no ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade.

E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque tinha descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar.

— Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer.

Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente.

— Para que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata.

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira.

Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre.

— É para que ninguém saiba do tapete — ele disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu: — Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados.

Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou em como seria bom estar sozinha de novo.

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

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

A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura, acordou, e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar.

Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pé desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu.

Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.

(COLASANTI, Marina. In.: _____ . **Um espinho de marfim e outras histórias**. Porto Alegre: L & PM, 1999. p. 09-12).