

## A CONDIÇÃO FEMININA PRESENTE EM *O LEOPARDO É UM ANIMAL DELICADO* E “A MOÇA TECELÃ”, DE MARINA COLASANTI\*

Vanessa Gomes FRANCA (UEG/UFU)<sup>1</sup>

*E o que sinto em mim, quando diante do computador busco a essência do homem, a essência profunda, do animal e da pedra, que me permitirá escrevê-los, o que sinto, intensamente, é que eu a procuro dentro de mim, através de mim, através da minha própria, mais profunda, essência. E que essa é, antes de mais nada, uma essência de mulher.*

Marina Colasanti

Marina Colasanti é uma autora assumidamente feminista e defensora dos direitos da mulher. Em suas entrevistas, em suas palestras e, igualmente, em seus livros, deixa bem claro sua opção pela mulher, pelo feminino e pela causa feminista: “[...] a questão da mulher sempre foi muito importante para mim. É difícil entender uma mulher que se queira intelectual, que trabalhe no campo das letras e que não faça reflexões sobre a sua própria condição no mundo” (apud MELLO, 2005). Assim sendo, nas narrativas colasantianas é recorrente encontrarmos a presença da figura feminina e a discussão da sua condição na sociedade. Indagada sobre a recorrência de tais assuntos em sua obra, a autora afirma que eles aparecem: “[s]em parar. Eu sou, antes de mais nada, uma fêmea da minha espécie, uma mulher com todos os atributos e todas as cargas das mulheres. Só que intensamente crítica” (COLASANTI, 2006). E ainda “continuo atenta às questões femininas, sabedora de que muito foi conquistado, mas muito ficou por se obter. E profundamente segura da força e do potencial das mulheres” (COLASANTI, 2006).

Devido a essa opção pelo feminismo da escritora, em 1990, Michelle Bourjea, ao traduzir e prefaciar para o francês o livro de contos de fada *Uma idéia toda azul*, oferece ao leitor uma interpretação feminista dos textos de Colasanti. Em sua apresentação, intitulada “Lecture féministe des contes de Marina Colasanti: Une idée couleur d’azur” (“Leitura feminista dos contos de Marina Colasanti: Uma idéia toda azul”), a tradutora francesa afirma que tais contos

permitem iluminar [...] o delicado problema da natureza e da singularidade da mulher. Eles nos fazem descobrir bem diferentes do que chamamos tradicionalmente «essência feminina», «eterno feminino». É portanto uma iniciação ao feminino que nos é relatada aqui e um itinerário. Aquele que leva de uma ausência a um reconhecimento, de uma fuga do poder a uma reintegração dos poderes. Poder-andar para começar. Poder-falar, poder-gozar, poder-criar. Todos esses poderes, tão fundamentalmente naturais, foram privados da mulher durante séculos, criando nela a falta primordial. E desta falta, cristalizada na genial e pérfida fórmula «ausência de pênis», ela continua a sofrer [...] (BOURJEA, 1990, p. 18)<sup>2</sup>

Essa privação sofrida pela mulher se dá pautada em argumentos hauridos pela orientação androcêntrica da sociedade. Segundo Simone de Beauvoir (1980) um dos grandes responsáveis pela progênie e continuidade do mito da inferioridade feminina é o Cristianismo. Nesse sentido, a narrativa contida no Gênesis em que Eva nasce da costela de Adão representaria o caráter ífero da mulher. Assim, por ser parte do homem, a mulher “deve” assujeitar-se, resignar-se a autoridade masculina. Outro episódio bíblico que sustenta a interdição à fala feminina está na primeira carta de São Paulo a Timóteo: “A mulher aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito, porém, que a mulher ensine, nem use de autoridade sobre o

\* Pesquisa desenvolvida a partir do projeto de pesquisa intitulado *A literatura infantil e juvenil brasileira: um estudo dos contos de fadas de Marina Colasanti*, no período de agosto de 2008 a julho de 2009, com o apoio da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRP) da Universidade Estadual de Goiás.

<sup>1</sup> Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Professora de Literatura Brasileira do curso de Letras da Universidade Estadual de Goiás – UnU de Campos Belos. Atua, principalmente, nos seguintes temas: literatura infantil/juvenil brasileira e francesa; tradução; relações entre Literatura e História; bestiário medieval; cronística do século XVI e XVII, narrativa brasileira moderna e contemporânea; relações entre Literatura e Bíblia. Francavg@hotmail.com

<sup>2</sup> Lê-se no original: permettent d’éclairer [...] le délicat problème de la nature et de la singularité de la femme. Ils nous le font découvrir bien différents de ce que l’on nomme traditionnellement « l’essence féminine », « l’éternel féminin ». C’est donc une initiation au féminin qui nous est retracée ici et un itinéraire. Celui qui mène d’une absence à une reconnaissance, d’une fuite hors pouvoir à une réintégration des pouvoirs. Pouvoir-marcher pour commencer. Pouvoir-parler, pouvoir-jouir, pouvoir-crée. Tous ces pouvoirs si fondamentalement naturels, on en a privé la femme pendant des siècles, créant en elle le manque primordial. Et ce manque, cristallisé dans la géniale et perfide formule « absence de pénis », elle continue d’en souffrir [...] (BOURJEA, 1990, p. 18).

marido, mas que esteja em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E Adão não foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão” (I TIMÓTEO, 2, 11-12).

Além de Eva/mulher ter nascido de Adão/homem, devendo-lhe, por essa razão, sujeição, ela também cometeu a transgressão de comer do fruto proibido. Ela tinha sido advertida quanto a proibição, mesmo assim, induzida pela serpente, comeu da árvore de que Deus havia interdito. Ademais, deu do fruto a Adão. Por essa razão, a mulher, “desde a queda do homem do Paraíso, está intimamente ligada à serpente, ou seja, à traição. Em consequência da ação de seres femininos – a mulher e a serpente – o casal primitivo perde o Paraíso. A mulher, devido a sua desobediência, é maculada pela culpa do pecado original” (OLIVEIRA; FRANCA, 2009, p. 16). Assim sendo, as mulheres são relacionadas ao mal, ao demônio (serpente). “A associação do feminino ao pernicioso ao demonológico submeteu a mulher, e as fêmeas a uma interdição permanente. O simples fato de não pertencer à casta masculina surge como condição *a priori* para a contínua supressão e interdição dos desejos e direitos femininos” (BORGES, 1999, f. 11).

Em suas narrativas direcionadas tanto ao público adulto como ao infante/juvenil, Marina Colasanti discute a problemática da sexualidade feminina evidenciando “o delicado problema da natureza e da singularidade da mulher”. Ademais, dá voz às personagens femininas que aparecem como: princesas, fadas, camponesas, meninas, mulheres jovens, mulheres adultas, donas de casa, bordadeiras, tecelãs, fiandeiras de seu próprio destino. Desse modo, ao perscrutarmos os textos colasantianos ouvimos ecos de vozes femininas, vozes silenciadas, impedidas, proibidas por vários anos de repressão, que em suas histórias manifestam-se e ao manifestar-se clarificam/corporificam seus desejos, seus medos, seus anseios, suas paixões. Segundo Rosselini Diniz Barbosa Ribeiro (2003, p. 125): em suas obras, Colasanti “traduz de maneira bem particular a figura feminina, revelando conflitos de suas personagens em suas diversas fases do desenvolvimento”.

Em *O leopardo é um animal delicado*, Marina Colasanti retrata a figura feminina. Ao fazer isso, a autora crítica e (des)tece a imagem pela qual as mulheres foram vistas por séculos. Na maioria dos contos desse livro, Colasanti enfoca as relações entre homem e mulher, marido e esposa destacando a personagem feminina e a sua relação com a casa, o marido e os trabalhos domésticos. Ademais, vemos a instituição do casamento, muitas vezes falida, com um dos parceiros descontentes com a relação, como vemos nos contos “Um dia, afinal” e “É a alma, não é?”. A história de “Um dia, afinal” começa com a iniciativa da personagem feminina de procurar pelo marido desaparecido:

Às dez e meia da manhã, naquela segunda-feira chuvosa que em nada diferia de tantas outras segundas-feiras de chuva ou de sol, e sem que qualquer fato novo tivesse vindo estabelecer: aqui é o limite! A mulher levantou-se. Passados anos, já não podia mais esperar. Iria em busca do marido desaparecido (COLASANTI, 1998, p. 62).

É interessante observarmos o destaque dado a informação de que nada de novo havia acontecido. A mulher, cansada de esperar, toma a iniciativa. A personagem, logo após a sua decisão, quase desiste, mas, sua “decisão exigia um gesto” já que “há muito sentava”. Vemos, então, aqui que a mulher que antes tinha uma atitude passiva, resolver buscar por algo perdido.

A protagonista toma um ônibus e vai ao reencontro do passado. A busca empreendida pela personagem a faz retornar a cidadezinha onde haviam crescido. Essa volta a faz lembrar o início do seu relacionamento com o marido: “[...] A princípio haviam-lhe parecido promessas, é tão difícil interpretar sorrisos. E depois havia sido aquela coisa, as realizações dela, os seus desejos sempre adaptados às exigências dele, confundindo-se os dois” (COLASANTI, 1998, p. 63). Percebemos no discurso da personagem, o mito da inferioridade da mulher que devia se submeter ao seu marido. Dessa forma, a protagonista se anula para concretizar os desejos do homem.

À mulher, como já salientamos, cabia no casamento a obrigação de cuidar do marido e da casa. Neste conto de Colasanti, podemos averiguar que a personagem desempenhava este papel ao relatar que:

[...] Enquanto havia sido seu marido, enquanto ela havia cuidado dele, com amor a princípio, com carinho depois, e ainda um tempo por puro hábito, nada lhe havia faltado, o sabonete novo no chuveiro a pasta de dentes o talco para os pés, nada havia precisado comprar [...] (COLASANTI, 1998, p. 65).

Observamos também, pelo trecho anteriormente citado, que o amor vivido no início do casamento foi aos poucos se dissipando até virar hábito, rotina. Notamos aqui uma crítica da autora em relação às pessoas que, por mero comodismo, continuam uma relação que não já não existe mais.

A mulher continua a busca e procura seu marido na fila do cinema, em farmácias, em bares, em restaurantes, no antigo escritório em que ele trabalhava, na casa da amante, em hospitais, no Instituto Médico Legal e em cemitérios. Depois de percorrer todos esses locais, a personagem decide registrar uma queixa de desaparecimento na polícia. No dia seguinte, policiais vão à sua casa e tal é o nosso espanto ao ser revelado que, na realidade, o marido nunca havia saído de casa. No entanto, para a mulher aquele homem com quem vivia já não é mais o seu marido, é outro:

[...] sabia muito bem que havia um homem sentado, um homem que se levantava às vezes para ir à cozinha ou ao banheiro, que comia à mesa a comida que ela servia, que dormia na cama feita por ela. Mas aquele homem pesado e sem luz que roncava à noite diante da televisão, aquele homem que andava lento de um cômodo a outro sem olhá-la e que mal lhe dirigia a palavra *não era mais, não era o seu marido*, não aquele com quem havia se casado [...] (COLASANTI, 1998, p. 71, grifos nossos).

Constatamos que a protagonista não estava mais contente com a vida que levava, nem com o marido que estava ali. Ela queria voltar ao passado, para o início do seu namoro. De acordo com Muraro e Boff (2002, p. 186), “as mulheres querem homens que as amem, lhes dêem flores, etc. Os homens querem mulheres domésticas em casa”. Percebemos, assim, que a personagem não se acomoda, ela quer ser feliz novamente, ter aquele marido de antes “que ria com ela, que enterrava os joelhos nas palmas de sua mão” (COLASANTI, 1998, p. 71).

Frente à insistência dos policiais, a personagem se recusa em acreditar que aquele homem ali presente seja o marido e diz:

Que sabiam esses jovens detetives, que sabiam da solidão, da sua solidão de mulher que ninguém mais beija que ninguém mais ouve, da sua solidão de mulher entre as paredes da casa? Que sabiam do silêncio para vir ali dizer-lhe você não está só, você nunca esteve só? E por quê? Por quê? Queriam tirar dela a única coisa que lhe restava, a certeza, sim a certeza apesar de tudo, a certeza de que seu marido, aquele que cheirava a homem quando a procurava, existia ainda em algum lugar, e que deste lugar um dia, um dia afinal, voltaria para casa (COLASANTI, 1998, p. 71-72).

Marina Colasanti, então, revela neste conto uma mulher insatisfeita, descontente com a estagnação da sua vida. À mulher sempre foi interdita a fala. A personagem, então, deveria se resignar às vontades do marido e calar-se. No entanto, quando a autora quebra com um dos paradigmas do casamento dando voz à personagem, constatamos também uma quebra das supostas “marcas do feminino” impostas culturalmente à mulher.

No conto “É a alma, não é?”, Marina Colasanti nos mostra outra mulher que está descontente com o seu casamento. Tal situação, até então dissimulada, é repensada a partir de uma banalidade, uma notícia de jornal sobre uma libélula, presa no âmbar. Como a libélula, a protagonista sente-se presa no âmbar que é o seu casamento: “Uma mosca presa no âmbar, isso é o meu casamento” (COLASANTI, 1998, p. 7).

Podemos constatar que, inicialmente, Marta se vê como uma extensão da sua própria casa, entretanto, com a revelação, Marta não se vê mais naqueles objetos:

[...] Os móveis da sala as paredes os objetos os quadros da sala, que em geral nem via ou via apenas como uma tranquilizadora *extensão de si mesma*, tornaram-se debaixo desse *olhar* móveis quadros e paredes *desvinculados dela*, as arestas vivas, as quinas cortantes (COLASANTI, 1998, p. 8, grifos nossos).

A mulher já não é mais a mesma. Agora ela percebe tudo diferente e se indaga: “[...] como ela havia podido escolher algum dia aqueles objetos que agora nada lhe diziam?” (COLASANTI, 1998, p. 8). Assim como em “Um dia, afinal”, neste conto vemos a insatisfação da mulher com o seu casamento que caiu na rotina, no cotidiano. Além disso, constatamos uma crítica aos casamentos já falidos que mantêm uma fachada de felicidade:

Não, o jornal não falava de Marta. Nem poderia o jornal saber ou interessar-se por um casamento assim tão cotidiano, um casamento puído pelo uso como certos colarinhos que já não têm pano por dentro mas mantêm por fora uma quase integridade, um casamento que todos diriam bom, embora sem asas e sem vôos, incrustado pelos anos em sua própria história (COLASANTI, 1998, p. 8).

Marta, ao refletir sobre a situação da libélula lembra-se do arqueólogo. Segundo a personagem, “sem ele [...] ficaria tudo igual, o faraó e a libélula ali, cada um no seu sarcófago (COLASANTI, 1998, p. 9)”. Tal pensamento nos leva a comparar Marta à libélula, seu marido ao faraó e, o seu casamento ao sarcófago em que libélula e faraó foram encontrados. A libélula, apesar de ter sido enterrada no sarcófago junto como faraó, está separada dele, pois está presa no âmbar. Do mesmo modo ocorre no casamento da personagem. Embora presos juntos no casamento-sarcófago, ela e o marido estão separados pelo âmbar. Para que ela acordasse do seu “sarcófago” foi preciso que ela tivesse a revelação.

Ao longo da narrativa, Marta vai contestar o seu casamento e a sua condição. A autora mostra claramente o descontentamento da personagem com a sua vida. Para se adequar ao casamento, a personagem acaba se despersonalizando, se anulando. Tal atitude decorre, visto que “[r]elegadas a um inevitável segundo plano, quase sempre as mulheres foram obrigadas a se contentar com seu papel de sexo subordinado, submisso à sua contraparte masculina” (BORGES, 1999, f. 11). Desse modo, Marta deixa de lado seus desejos para atender as vontades do seu marido, além de cuidar das atividades domésticas.

Assim como a personagem de “Um dia, afinal”, Marta questiona a sua condição, o seu casamento. No entanto, como veremos ao final da narrativa, a personagem não vai mudar. Ela retoma a sua rotina:

[...] Marta ouviu bater a porta do elevador, passos se aproximam no corredor. Marta acende o abajur da sala. A luz dourada se alastra preenchendo todos os espaços. A chave roda na fechadura. Marta vira a cabeça passando o olhar de relance pelos móveis sem arestas. A porta se abre. O marido entra. Oi, diz Marta, que tal teu dia? E sem ouvir a resposta volta-se para a televisão (COLASANTI, 1998, p. 10).

No conto “O leopardo é um animal delicado”, Marina Colasanti nos convida novamente a um repensar sobre o papel estabelecido para os sujeitos do ato amoroso em seus encontros. Como a maioria dos contos que compõem *O leopardo é um animal delicado*, este conto começa com uma situação corriqueira, uma mulher lava louças em sua casa:

Lavava louças quando os primeiros caminhões entraram na cidade. Viu pelo basculante acima da pia. Eu vou, pensou antes mesmo de saber se era circo como parecia, ou se algum parquinho de diversões. Ela ia, no que fosse. Haveria música. E gente. E movimento. Isso já lhe bastava (COLASANTI, 1998, p. 82).

Notamos pela fala da personagem seu estado de descontentamento com a sua rotina. Ela deseja algo de novo, seja o que for. Para ela tanto faz. O que ela deseja é que algo aconteça. Assim, esperava ansiosa para saber o que havia chegado. Ficou sabendo o que era no dia em que colocaram o letreiro: “Erotika Tour”. A mulher se preparou e, no dia da inauguração, lá estava ela “no meio de tudo”. Ali ela encontra várias barracas: Universo do Prazer, A Cidade das mulheres, Túnel do Amor, A Massagem do desejo, Sacerdotisas do Sexo.

No decorrer da narrativa, vemos um corpo feminino desejoso que é atraído pelas comidas afrodisíacas. A personagem, então, resolve escolher uma especiaria e o que constatamos é a materialização do desejo, da sensualidade, da erotização feminina referenciados pelos vocábulos escolhidos para descrever a cena:

Sim, era quente, pensou respirando fundo para *aliviar a ardência* e sentindo que na *boca o céu se abria*, permitindo que perfumes e sabores lhe invadissem a cabeça. Era *fogo* sobre a língua. *E a língua se inundou para recebê-lo*. O fino punhal da pimenta rasgou-lhe o nariz. A cor o aroma a *quentura* daquela comida deslizaram garganta abaixo *abrasando-lhe o corpo* (COLASANTI, 1998, p. 85, grifos nossos).

Em outra passagem do texto, vemos o processo de erotização da mulher cada vez mais forte. Além disso, percebemos também um outro processo, o de animalização:

Sentiu os lábios pegajosos, *lambeu* com vagar aquele gosto de mel, *lambeu* demorando-se nos cantos, depois *levou à boca os dedos* com que havia segurado o copo, *meteu dois entre os lábios*, *lambeu-os* devagar, *contornando cada dedo com a língua* sem saber ao certo se o gosto de mel era deles ou da boca mas *lambendo, lambendo* assim mesmo. Tirou os dedos

da boca lentamente e molhados e doces os deixou deslizar sobre os lábios (COLASANTI, 1998, p. 86, grifos nossos).

Neste trecho do conto, os vocábulos lambeu, boca, dedos, meteu e outros não deixam dúvidas sobre o desejo sexual da personagem, que aqui é descrita como se fosse um animal que se lambe.

Em seguida, a personagem vê que não havia ninguém na fila do Túnel de Amor e lança-se para a bilheteria. Ali, a protagonista vê algo se movendo e descobre que é um homem de cabelos compridos. Assim começa o enlace erótico entre ela e esse primeiro homem que lhe toca. Ela também o toca e sente seu braço nu na “camiseta decotada, na camiseta cavada que mal lhe cobria o peito, na camiseta aveludada como couro de onça, couro de fera, leopardo” (COLASANTI, 1998, p. 87). Apesar de seus trajes de leopardo, constatamos pela suavidade de seus gestos que esse primeiro homem/rapaz nada tem de leopardo.

A protagonista, que já havia iniciado seu processo de erotização, agora com os toques deste homem/rapaz se excita mais. Decorridas algumas carícias, a mulher percebe que “um outro homem a enlaçava por trás” (COLASANTI, 1998, p. 87). Então, começa um novo jogo erótico entre os três que dura alguns minutos. O primeiro homem vai embora e:

Agora eram só os dois, ela e esse novo homem rapaz macho esse *leopardo sem fúria* que a beijava e acariciava *delicado*, a mão levantando a saia *devagar*, pousando-se sobre a coxa, alisando a pele, *mão mais macia do que a seda*, mais quente, mão que ela queria sentir deslizar para o lado de dentro da coxa, para o lado secreto, e que ao contrário se retirava [...] (COLASANTI, 1998, p. 88, grifos nossos).

Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1989, p. 544): “O leopardo é o símbolo de ativez [...] Simboliza a ferocidade, ao mesmo tempo que a habilidade e a força”. No entanto, o que vemos no conto são homens/leopardos delicados, fugidios.

A mulher é entregue a outro homem. Percebemos claramente que seus sentidos e desejos já foram aguçados ao máximo e, para ela, não importa mais com quem ela faz esse jogo erótico, ela quer a realização, a concretização do seu desejo:

*Um homem, outro homem, que diferença isso fazia agora? As mesmas mãos, bocas molhadas, as mesmas sungas de fera. Mas a pele, o cheiro o gosto do suor, outro e outro ardendo sobre a língua, ali estava a diferença, ali estava o querer. E aquele ou outro soprou de leve para refrescar-lhe o rosto, e aquele ou outro incendiou-lhe o corpo com carícias, o beijo daquele percorreu-lhe a orelha, os dedos do outro dobraram-lhe os joelhos, e aquele ou outro aquele ou outro aquele ou outro. Este! Exigiu de repente seu corpo exasperado. Este, agora!* (COLASANTI, 1998, p. 88, grifos nossos).

Ao final da narrativa, Marina Colasanti não dissimula, nem mascara o corpo feminino desejoso da personagem de “O leopardo é um animal delicado”, que ataca o último homem para satisfazer seu apetite sexual. A autora descreve de maneira desembaraçada o ato sexual entre a personagem e o homem/rapaz/leopardo:

[...] Ela desceu a boca para o pescoço, *babava, sugava* [...] Ela *cravou-lhe as unhas* na nádega. Ele *urrou* ou ela. Ela *afundou-lhe os dentes* no pescoço. Ele *agarrou-lhe os cabelos* tentando afastar sua cabeça. Ela *meteu-lhe o joelho com força* na virilha. Ele *soltou os cabelos, dobrou-se sobre o tapete*. Ela *caiu por cima dele, mordeu-lhe a boca*, mordeu-lhe a língua, *enfiou a mão na sunga*. E o *cavalgou, cavalgou desatinada* (COLASANTI, 1998, p. 89, grifos nossos).

Colasanti inverte, neste conto, os papéis do ritual erótico. Ao homem cabe a condução do ato sexual. A mulher mantém-se submissa em todo o ato sexual do casal. A esse respeito Beauvoir (1980, p. 460) salienta:

[...] Muitas vezes, ele considera o leito como o terreno em que deve afirmar sua agressiva superioridade. Ele quer possuir e não receber, não trocar mas arrebatar. Procura possuir a mulher além do que ela lhe dá; exige que o consentimento dela seja uma derrota, as confissões que lhe arranca, as palavras que ela murmura; admitindo seu próprio prazer, ela reconhece sua escravidão.

No entanto, o que vemos nesta narrativa é algo totalmente diferente. Seria mais “natural”, então, que os homens/machos/leopardos “atacassem” a mulher, pois “[o] simples fato de não pertencer à casta masculina surge como condição *a priori* para a contínua supressão e interdição dos desejos e direitos femininos” (BORGES, 1999, f. 11). Contrariando este paradigma, é o instinto sexual da personagem feminina que “eclode” fazendo-a atacar o homem e, conseqüentemente, a conduzir o ato sexual.

O ar estava fresco lá fora quando saiu [...] Sentiu as unhas viscosas, olhou os dedos tingidos de vermelho, podia ser sangue podia ser a luz, pensou olhando para o leteiro. Limpou os dedos no vestido, ajeitou os cabelos com as costas da mão. Só então percebeu que tinha esquecido as sandálias (COLASANTI, 1998, p. 89).

Constatamos com o trecho anterior que a personagem não demonstra nenhum tipo de pudor, nem de vergonha. Ela se encontra saciada em sua vontade. Os dedos tingidos de vermelho confirmam o ato sexual. Ademais, percebemos também, neste conto, a progressiva metamorfose da mulher em leopardo. Com o decorrer da narrativa, seus instintos animais ficam cada vez mais aflorados. O ápice destas transformações coincide com o ritual erótico em que ela assume o papel de condutora da relação e domina o homem/leopardo.

Em seus contos feéricos, Marina Colasanti também revela com mestria os anseios, os sentimentos e a condição da mulher. Na maioria dos contos tradicionais, as personagens femininas alcançam sua realização somente após a união homem-mulher. Assim, a instituição do casamento é delineada como a *única* maneira de concretização pessoal/existencial, vemos tal situação nos contos *A Branca de Neve*, *A Bela Adormecida*, *Cinderela*, *O Rei Sapo*. Marina subverte, portanto, os contos tradicionais, dado que, como veremos adiante, nem sempre a personagem feminina vai ser “feliz para sempre” somente ao casar-se.

Um dos contos mais famosos de Marina Colasanti é “A moça tecelã”, do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Nele, a personagem principal é uma tecelã. Vale ressaltar que a autora, em diversos de seus contos, recorre aos atos de tecer, fiar, bordar e costurar que foram e são tidos como atividades femininas. Além disso, “são atividades femininas com caráter iniciático. Nas comunidades mais antigas e até bem pouco tempo, a mulher que realizava uma dessas atividades era considerada ‘prendada’. Era a prova de aptidão para o casamento” (FRANCA, 2003, p. 132, grifo da autora).

A moça tecelã, como uma “mulher prendada”, tem o dom de tecer com perfeição. Ela acordava e ainda estava escuro, então começava a tecer o seu dia: “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” (COLASANTI, 2001, p. 10). O longo tapete tecido pela moça tecelã é a sua própria vida. Ela é a artista de sua história.

Um conceito alargado de “artista” inclui a artesã, a tecedeira, a bordadeira, pois é por meio de sua criação artística, que ela busca não só o autoconhecimento e a realização pessoal, mas principalmente transpor os limites do espaço doméstico para ingressar no público. A obra de arte é que faz tal ligação. A mulher-artista não borda ou tece apenas para ocupar seu tempo livre ou porque essa é a única opção que lhe resta. A obra por ela produzida é um meio que carrega sua atitude ou vontade de expressão e de comunicação com o mundo (CAMPELLO, 2008, p. 48, grifo da autora).

Ela tecia tudo o que precisava. Estava escuro, tecia o dia. Estava quente, tecia as nuvens e a chuva. Estava frio, tecia novamente o sol. Estava com fome, tecia peixe. Estava com sede, tecia leite... “Nada lhe faltava”. Vemos que a personagem age como uma mulher independente. Ela vive sozinha, é capaz de se manter e de realizar seus desejos. A única coisa que ela queria era tecer, entretanto, algo novo acontece: “Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado” (COLASANTI, 2001, p. 12).

A moça tecelã se sente sozinha e resolve tecer o marido/companheiro ideal e, mais uma vez, utiliza o tear. De acordo com Ribeiro (2003, p. 126): “[o] movimento do tear, também símbolo dos movimentos do universo e do decorrer dos anos, proporcionou à moça chegar ao tempo da iniciação sexual, quando se sente só e resolve preencher o vazio da solidão. Os movimentos do tear representam a marcação da passagem do tempo na vida da tecelã”. Assim, a personagem feminina passa da fase juvenil para a fase adulta.

Com esse conto, Marina Colasanti nos convida a repensar a condição feminina e o papel da mulher na sociedade. A moça tecelã se mostra uma mulher desejosa e a materialização do seu desejo, a sua erotização são percebidas na descrição da cena em que ela tece o marido:

[...] 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* (COLASANTI, 2001, p. 12 grifos nossos).

As expressões “meteu a mão na maçaneta” e “e foi entrando em sua vida” já demonstram o caráter do homem: viril, impositivo. Além disso, a frase “E feliz foi, durante algum tempo” – bem diferente da fórmula *E foram felizes para sempre* presente nos contos tradicionais – nos antecipa que algo não dará certo.

Ao salientar o desejo da moça tecelã em ter um marido, inicialmente, supomos que teremos aqui uma (re)afirmação da idéia de que somente casando e tendo filhos que a mulher será feliz. No entanto, essa imagem é desfeita, destecida pouco depois. O “príncipe”, tão sonhado e desejado, pela tecelã se torna um homem dominador e inquisidor, visto que ele “exige”, “ordena”. Assim ela deve resignar-se aos caprichos e desejos do marido e anular-se – como vimos anteriormente, o resignar-se e o anular-se são “estigmas” femininos que a sociedade androcêntrica impõe. “Relegadas a um inevitável segundo plano, quase sempre as mulheres foram obrigadas a se contentar com seu papel de sexo subordinado, submisso à sua contraparte masculina (BORGES, 1999, f. 11). É o que acontece, inicialmente, com a tecelã.

O marido, após descobrir “[...] o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar” (COLASANTI, 2001, p. 12). Dessa maneira, passa dia após dia fazendo novas exigências à tecelã: palácio, estrebaria, cavalos, moedas, criados. Notamos que nesse conto, Marina Colasanti evidencia o sujeito feminino, a relação homem-mulher, marido-esposa. A moça tecelã não é mais “dona” de sua vida. Ela passa a cumprir o papel estabelecido pela sociedade patriarcal, em que a mulher deve ficar “trancada” em casa, realizando os trabalhos domésticos: “[...] 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” (COLASANTI, 2001, p. 13).

A tecelã, que antes pensava que seria mais feliz ao lado do amado, com o passar do tempo e com as exigências do marido “tecia e entristecia”. Foi assim que “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” (COLASANTI, 2001, p. 14). Verificamos a partir daqui a reviravolta na vida da protagonista. A tecelã está infeliz no casamento e, por esse motivo, fazendo um movimento contrário com a lançadeira, resolve destecer o marido, o amado, o desejado:

A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu (COLASANTI, 2001, p. 14).

Marina Colasanti retrata a instituição do casamento que, como vemos, está falida. A moça tecelã, devido a sua infelicidade, resolve destecer o marido. Ao tomar essa atitude, a tecelã destece a imagem feminina de submissão, de resignação, ela toma uma atitude transgressora. Desse modo, “[...] o conto em questão deixa entrever que a mulher pode perfeitamente manejar os fios de seu destino” (SILVA, 2003, p. 26). A nova “mulher” tecelã não apenas não se resigna ao seu destino como, igualmente a manhã que faz ressurgir, renasce.

A partir do que foi exposto, intentamos mostrar como Marina Colasanti desnuda a condição feminina e faz com que reflitamos sobre o papel da mulher na sociedade. As situações com as quais nos deparamos em suas narrativas – habituais, corriqueiras –, fazem com que tenhamos, como suas personagens, um momento de revelação. Para a realização desse estudo, foram escolhidos alguns contos da obra *O leopardo é um animal delicado* e o conto *A moça tecelã*, do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Neles, a escritora evidencia a emancipação da personagem feminina e quebra estigmas da sociedade androcêntrica sobre a inferioridade da mulher.

## REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- BORGES, Luciana. Aprendendo o eu: o universo feminino em Clarice Lispector. 1999. 111f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1999.
- BOURJEA, Michelle. Lecture féministe des contes de Marina Colasanti: Une idée couleur d'azur. In: COLASANTI, Marina. *Une idée couleur d'azur*. Tradução de Michelle Bourjea. Paris: L'Harmattan, 1990.
- CAMPELLO, Eliane. A tessitura da escrita: do mito à expressão pela arte. *Interdisciplinar*, Local de publicação, Ano 3, v. 7, n. 7, edição especial, p. 43-57, jul./dez. 2008.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melin. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 6. ed. São Paulo: Global, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O leopardo é um animal delicado*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Longe como o meu querer*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- FRANCA, Vanessa Gomes. A vida por um fio. In: SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). *E por falar em Marina: estudos sobre Marina Colasanti*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.
- MELLO, Vivien Bezerra de. *Marina Colasanti: produto importado genuinamente brasileiro*. Disponível em: <<http://www.condominioetc.com.br>>. Acesso em: 13 jun. 2005.
- MURARO, Rose Marie; BOFF, Leonardo. *Feminino e masculino: uma nova consciência para o encontro das diferenças*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.
- OLIVEIRA, Alexandra Almeida de; FRANCA; Vanessa Gomes. A condição feminina e os intertextos presentes em *O leopardo é um animal delicado*, de Marina Colasanti. In: CAMARGO, Flávio Pereira; CARDOSO, João Batista (Org.). *Percursos da narrativa brasileira contemporânea: coletânea de ensaios*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.
- RIBEIRO, Rosselini Diniz Barbosa. Bordando os desejos femininos. In: SILVA, Vera Maria Tietzmann (Org.). *E por falar em Marina...: estudos sobre Marina Colasanti*. Goiânia: Cãnone Editorial, 2003.
- SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. *Marina Colasanti: mulher em prosa e verso*. 2003. 169f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.