

A semiótica dos traços de dominação masculina *versus* a inércia feminina no conto “A mulher ramada”, de Marina Colasanti

Edinaldo Flauzino de Matos (UNIR)*

<http://orcid.org/0000-0002-9812-5703>

Resumo:

No presente artigo objetiva-se refletir no conto “A mulher ramada”, de Marina Colasanti, a relação social histórica que incide na perspectiva de dominação masculina ante à sujeição feminina. A análise busca ponderar a respeito da legitimação e intensidade do viés patriarcal apreendido no mundo social desde a origem genesíaca e, por conseguinte, ainda prevalece reafirmado em muitos aspectos em pleno século XXI. Essa dessimetria de poder e submissão encontra-se coligada pelas arbitrárias divisões entre os sexos, nas quais os traços de dominação e os efeitos opressivos exercidos nos corpos femininos ainda perduram ou teimam em persistir em detrimento/prejuízo dos avanços emancipatórios da mulher na sociedade contemporânea. O conto simboliza o limite da experiência feminina no que se refere ao corpo moldado pelo/para o outro, uma vez que encontra-se implicado no olhar e no discurso do (s) outro (s). Assim, evoca-se estudos afins ao tema proposto, no sentido de refletir e descrever os arcaísmos que incidem na ordem histórica, tradicional, social e religiosa que corroboram para a gama de caracteres opressivos ante as mulheres.

Palavras-chave: Colasanti; Dominação; Inércia; Gêneros; Semiótica.

Abstract:

The semiotics of traits of male domination versus female inertia in the tale “A mulher ramada” by Marina Colasanti

This article aims to reflect on the short story “A mulher ramada”, by Marina Colasanti, the historical social relationship that focuses on the perspective of male domination in the face of female subjection. The analysis seeks to

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

ponder the legitimacy and intensity of patriarchal bias seized in the social world since the genesis of the social world and, consequently, still reaffirmed prevails in many aspects in the 21st century. This dissymmetry of power and submission is intertwined by arbitrary divisions between the sexes, in which the traits of domination and oppressive effects exerted on female bodies still persist or persevere in persisting to the prejudice of women’s emancipatory advances in contemporary society. The tale symbolizes the limit of the female experience about the body shaped by/to the other, since it is implied in the look and discourse of the other(s). Thus, studies related to the proposed theme are evoked, in order to reflect and describe the frameworks that affect the historical, traditional, social and religious order that corroborate the range of oppressive characters before women.

Keywords: Colasanti; Domination; Inertia; Genres; semiotics.

A mulher faz-se planta, pantera, diamante, madrepérola, misturando a seu corpo flores, pelos búzios, penas; perfuma-se a fim de exalar um aroma como a rosa e o lírio: mas penas, sedas, pérolas e perfumes servem também para esconder a crueza animal de sua carne, de seu odor (BEAUVOIR, 2019, p.222).

Considerações iniciais

Ao refletir sobre a dissimetria de poder entre homens e mulheres acionamos, por vezes, até inconscientes, a inferência de esquemas de percepção e de julgamento que reafirmam o arcabouço estrutural histórico, no qual a naturalização do poder masculino permanece reincidente ante o feminino. Nesse sentido, a máxima assertiva: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2019, p.11), por efeito de uma reflexão semiótica discursiva, confirma na análise do conto “A mulher ramada”, de Marina Colasanti, a dicotomia entre os sexos, uma vez que a personagem de Rosamulher tem seu destino biológico, psíquico, econômico definido mediante a perspectiva do homem (jardineiro). De tal modo, no conto em proposição analítica, Rosamulher, sob a alcunha de a mulher ramada, representa a fêmea elaborada ante o conjunto dialético histórico social de uma civilização pri-

vilegiada, cuja visão masculina, por efeito, distingue o feminino como uma construção apreendida na acepção de alteridade alinhada/desalinhada entre o Eu (homem) e o Outro (a mulher).

Nessa acepção, a construção dos corpos femininos encontra-se ajustada aos pensamentos de ordem masculina que definem as diferenças de natureza e traços distintivos entre os sexos. Conforme Perrot (2008), as mulheres são imaginadas e representadas no mundo em detrimento de uma efetiva e positiva exposição, isto é, em prejuízo de serem descritas ou contadas. É inegável que se fala muitos sobre as mulheres, isso ocorre de forma um tanto contumaz, porquanto, essas evocações incidem em delimitar o que as mulheres são e o que/como deveriam ser. “Corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes rouba-

do, em sua própria sexualidade” (PERROT, 2008, p.76). Assim, a figura feminina ainda, por vezes, configura o objeto depositário das múltiplas expectativas masculinas, cujo teor valorativo motivador de que sejam um repositório padrão modelar, ou seja, em conformidade ao que determina a conjuntura tradicional patriarcal.

A relação de coexistência entre os sexos, no sentido amplo, encontra-se legitimada pela dominação masculina, pois incide da base social e histórica de causas e efeitos pelas quais o corpo da mulher é socialmente percebido e determinado pelas estruturas discursivas que privilegiam os homens. Assim, o conto “A mulher ramada”, a exemplo do jardineiro que molda sua companheira, lembra a assertiva sociológica:

Essa experiência apreende o mundo social e suas arbitrarias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, e adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação (BOURDIEU, 2019, p.23).

Análogo à citação, o estudioso observa que a ordem social histórica funciona como elemento simbólico que corrobora no esboço de dominação masculina ante o feminino. Nesse contexto, Rosamulher é produto desse mecanismo profundo que fundamenta a estrutura cognitiva e social da mulher, logo, como exemplo simbólico, a mulher ramada se torna mulher sem ter sido consultada e é continuamente podada pelo seu criador para que se apresente ao mundo sob a perfeição do viés masculino, do qual ela não tem domínio.

No entanto, conforme a perspectiva do conto em leitura, considerando o seu desfecho, não houve a efetiva inserção da experiência do manejo feminino, pois apesar da aceitação do jardineiro à sua ramagem expansiva, essa mulher não inverte a técnica

e, de certo modo, mesmo que ficcional, não remodela os instrumentos masculinos e tão pouco os coloca na fronteira do seu domínio feminino. Essa condição de subordinação feminina em plena contemporaneidade é evidenciada pela escritora Marina Colasanti, nascida em Asmara, na Etiópia (atual Eritreia), viveu na Itália e veio para o Brasil ainda, muito jovem, onde se estabeleceu como jornalista e, por excelência, uma grande escritora que perspectiva sutilmente temáticas de gêneros que reivindicam a emancipação feminina, mas que ainda se mostram um tanto inexpressivas na maioria de seus desfechos¹.

A literatura de Colasanti agrega dois mundos aparentemente dicotômicos, uma vez que há uma junção máxima da tradição contígua a modernidade. O leitor pode observar que, na maioria de seus contos, a escritora confirma como destaque às personagens mulheres, essas quase sempre envoltas no universo e castelos de reis, rainhas, príncipes e princesas, isto é, suas criações femininas encontram-se ajustadas ao universo fantástico que incide no maravilhoso. Nesse contexto, a inferência de sua ficção é análoga ao pensamento voltado para questões feministas, porém efetiva-se mediante sutileza prosaica adjunta a certa poeticidade.

Ora, o que define de maneira singular, a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro (BEAUVOIR, 2019, p.26).

De tal modo, na ficção da autora, a exploração feminina que advém do masculino é recorrente, porquanto, no que se refere ao

1 Essa ressalta refere-se aos contos da autora, intitulados: “A moça tecelã”, “Longe como meu querer”, “Uma ponte entre dois reinos” e “Verdadeira história de um amor ardente”; “A primeira vez só”, “Entre as folhas do verde”, “Com sua voz de mulher”.

posicionamento feminista das personagens, o enfretamento se mostra ínfimo, cuja aceção ficcional prevalece na efetiva evidência dessas constantes sem muitas mudanças de paradigmas, exceto no caso que incide na decisão sumária da personagem no conto “A moça tecelã” e na representação de um Deus feminino no conto “Com sua voz de mulher”, portanto, na sua maioria prevalece a ideia de opressão ante a figura que incide das entrelinhas do texto subjetivamente e, por sua vez, precisa ser decodificada pela perspectiva da semiótica do discurso².

Nessa aplicabilidade analítica observa-se na literatura de Colasanti, a princípio, a perspectiva de ideias e militâncias um tanto tímidas, pois não se mostram direta e, por outro lado, quando ressignificadas, por vezes, não se escondem mediante caráter corbarde. Como consequência, nos desfechos de suas histórias, a exemplo do conto em leitura, predomina a força masculina em prejuízo da emancipação feminina. Entretanto, é conclusivo que suas personagens remontam à tradição envoltas no mito da criação (gênesis), talvez por isso há certa predominância na descrição feminina no que remete ao *modus operandi*, pelo qual as personagens se posicionam no mundo e na forma que se reorganizam ante seu papel de mulher numa sociedade contemporânea e que, por conseguinte, corroboram na reiterada aceção de poder masculino que vislumbra para as mulheres o perfil de sujeição aos resquí-

cios da tradição histórica social patriarcal.

Conforme Giddens, a história da humanidade é marcada por descontinuidades, porém essa dinâmica não se encontra caracterizada na sua totalidade. “Existem indiscutivelmente descontinuidades em várias fases do desenvolvimento histórico – como, por exemplo, nos pontos de transição entre sociedades tribais e a emergência de estados agrários” (GIDDENS, 1991, p.10). É nesse sentido que se avalia o processo de não descontinuidade do papel estabelecido pela mulher em Marina Colasanti, pois o processo do enfretamento rememora a tradição, porém está inversamente associado ao período moderno e, ainda mais, necessita ser efetivado na contemporaneidade. “Os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes” (GIDDENS, 1991, p.10). Assim, como *spoiler* conclusivo, as transformações das personagens femininas na obra da escritora incidem de certa profundidade que reivindica uma revisão da postura masculina. Por outro lado, a mulher personagem da ficção, na maioria das vezes, não reclama o seu lugar na sociedade e, por conseguintes, as conquistas efetivas ainda lhes são negadas.

Dessa conjuntura, as personagens de Colasanti representam efetivamente como objetos de servidão tradicional de interconexão social entre o sexo oposto, cuja característica habitual implica uma existência pautada na subserviência ao outro. Noutras palavras, as figuras femininas em conjunto dos elementos fantásticos representada na mulher ramada também flui mediante natureza biológica pela qual foi criada, porém não lhe dão direito a voz e, por conseguinte, não se posiciona e nem faz valer as suas prerrogativas sociais.

2 Conforme ressalta Fontanille (2008, p.11), a respeito da semiótica do discurso: “Do micro ao macro, da parte para todo, e vice-versa, a **semiótica** procura conhecer mais sobre o sentido ou, simplesmente, fazer sentido – ou fazer signo”. E acrescenta: “Mas, para a semiótica do discurso, na qual se interpreta e reinterpreta ininterruptamente a ‘cena primitiva’ da significação, ou seja, a emergência do sentido a partir do sensível, essas questões tornam-se primordiais” (FONTANILLE, 2008, p.49, aspas do autor e grifo nosso).

Essencialmente, a mulher ramada incide numa figura plana, uma vez que não avança de forma positiva no segmento feminista de enfrentamento que remete às descontinuidades do papel da mulher na sociedade. Ademais, o conto “A mulher ramada” rememora as reiteradas continuidades que advém da tradicional visão do eterno feminino que se forma em espiral perante os tempos modernos, ou seja, repete estados de subordinação, no sentido de que a suposta reivindicação de descontinuidades ante dialética transformacional da sociedade contemporânea se mostra mínima na sua efetividade.

Nesse sentido, considerando que sua ficção agrega, de forma metonímica, o todo em detrimento da parte. Ao religar ao princípio, ou seja, juntar as duas pontas da conjuntura de mundo, isto é, da história da criação genesíaca à atualidade, nas quais a figura feminina apresenta/representa certa perspectiva dicotômica no que se refere à visão amorosa entre homem *versus* mulher inter-relacionada aos elementos do imaginário contíguo ao fantasioso e ao mágico.

Há certa recorrência, na obra da escritora, no que se refere aos relacionamentos amorosos, pois encontram-se concretizados, ao menos na sua ficção, como promessa de emancipação feminina e, porém se mantém presa à zona de conforto que pressupõe a completude possível e real, porém, longe de ser a condição feminina ideal. A própria Colasanti em seu livro intitulado: **E por falar em amor** (1984), ressalta que a tradição literária buscou perpetuar no imaginário coletivo, principalmente das mulheres, a fantasia do casamento perfeito, consumado no eternizado: “Foram felizes para sempre”. Nenhuma história de amor clássica relata os percalços do casamento em prejuízo da propagada concepção de felicidade plena.

Nessa acepção de plenitude, Colasanti observa que há uma ausência de conflitos entre os sexos: homem *versus* mulher que seja determinante na arquitetura do encontro amoroso envolto na fantasia inventiva do eterno, uma vez que não sublinha a aceção de finitude. “As narrativas então comecem com o namoro, o noivado, o casamento, esquecidas do resto” (COLASANTI, 1984, p.230). Entretanto, a questão do amor ajustado à realidade ante o primeiro conflito surge a racionalidade que perspectiva o seu fim. “Se o pensamento é capaz de introduzir a ideia de fim é porque admite a possibilidade do desencontro, da imperfeição” (COLASANTI, 1984, p.148). É nessa conjuntura que o conto em leitura remete ao clássico do “Era uma vez”, análogo ao conjunto amoroso e à dissimetria dos conflitos entre homens e mulheres.

Nos contos de Colasanti, o silêncio que pesa sobre as mulheres é aterrador e rememora fatores históricos sociológicos e políticos. A perspectiva de dominação masculina atravessa a espessura do tempo. “A sedentariade é uma virtude feminina, um dever das mulheres ligadas à terra, à família e ao lar” (PERROT, 2008, p.135). Conforme citação, os limites traçados para as mulheres incidem no tempo e no espaço, no corpo, especialmente no sexo de forma apavorante. Ademais, a mulher é direcionada a atuar quase que exclusivamente no contexto de confinamento que envolve a família, a casa e o que lhe é servido nessa ambientação espacial. “São invisíveis. Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas” (PERROT, 2008, p.17). Segundo a estudiosa, em sentido múltiplo, a mulher é empurrada para o que ela chama de ordem das coisas porque o masculino tem medo do viés feminista, do feminismo que é designado como “a coisa”

por aqueles que buscam diminuir a grandeza de espírito das pessoas que lutam pela igualdade dos sexos.

Análise do conto “A mulher ramada”: o criador *versus* a criatura

O conto “A mulher ramada”, de Marina Colasanti, no primeiro parágrafo, intertextualiza e rememora a acepção das histórias clássicas, ou seja, do “Era uma vez” adaptadas ao tempo mítico da criação do mundo. Entretanto, em nenhum momento a autora faz inferências direta à bíblia e ao gênesis. Essas intertextualidades ocorrem reiteradas vezes no decurso de suas histórias e, por conseguinte, denuncia a inferência religiosa no decurso da dialética social feminina. No viés interpretativo, sob a perspectiva da semiótica do discurso³, a autora demonstra, nas vozes narrativas, em terceira pessoa, que o texto é apresentado sob múltiplas possibilidades de se fazer sentido. Assim, evoca-se, a princípio, a psicodinâmica das cores na sua máxima efetividade.

Verde-claro, verde-escuro, canteiro de flores, arbusto entalhado, e de novo verde-claro, verde-escuro, imenso lençol do gramado; lá longe o palácio. Assim o jardineiro via o mundo toda vez que levantava a cabeça do trabalho (COLASANTI, 2006, p.23).

Observa-se o paradoxo do verde, por vezes, claro e, por vezes, escuro acrescido do enunciado “e de novo” remete à passagem temporal incluso os dias e as noites. Esse

3 Conforme Matos (2020, p.38-39): O estudo da semiótica evidencia que a objetiva apreensão da perspectiva de sentido da linguagem para se efetivar, como significantes, “faz-se necessário ampliar os códigos específicos como parte da observação dos signos e da rede de relações. Desse modo, o leitor pode fazer inter-relações interpretativas para flagrar vestígios de elementos discursivos que simplesmente façam sentidos.”

contraste também lembra a perspectiva da criação do mundo a partir do momento que foi criado o dia e a noite. Nesse contexto, conforme versa o seguinte estudo a respeito das cores: “Não é demais repetir que a cor é uma realidade sensorial à qual não podemos fugir” (FARINA, 1990, p.101). Nessa acepção, o jardineiro, no seu Éden particular, encontra-se subordinado ao seu mundo pela psicodinâmica das cores. “Além de atuar sobre a emotividade humana, as cores produzem uma sensação de movimento, uma dinâmica envolvente e compulsiva” (FARINA, 1990, p.101). Apesar da preponderância do verde, o estudioso ressalta que as cores influenciam na dinâmica ambiental: “Simboliza a faixa harmoniosa entre que se interpõe entre o céu e o Sol. Cor reservada e de paz repousante” (FARINA, 1990, p.114). Essa conformidade das cores encontra-se ajustada ao canteiro de flores que nascem, crescem e florescem no decorrer do tempo.

Conforme descrito no conto, “o jardineiro via o mundo”, no qual diante da preciosidade dos sentidos, a exemplo da visão, concebida ante à natureza. “É o sentido da visão que faz vibrar o ser humano e o faz pensar, gozar e desfrutar as coisas do mundo que o rodeia” (FARINA, 1990, p.39). Nessa significação sensitiva pondera-se que é através dos olhos, cuja visão se constitui como órgão de ligação entre o mundo tanto interior como exterior. No caso desse conto especificamente, essa dinâmica eufórica ocorre durante o dia, enquanto à noite o verde escuro remete à disforia. Nesse interim que incide nos dias e noites, o jardineiro, uma espécie de Adão no seu paraíso, vê o mundo (palácio) em seu torno que não lhe é permitido desfrutar. Assim, pondera-se a perspectiva de um mundo à parte dentro de outro mundo. Nesse contexto, ao mesmo tempo que rememora a tradição o texto desloca-se para

a modernidade perspectivada pela oposição entre burguesia e proletariado, considerando o aspecto de invisibilidade do trabalhador doméstico, braçal.

Esse deslocamento ocorre de forma constante na ficção de Colasanti, pois ao mesmo tempo que o mundo burguês palaciano é descrito, a exemplo das damas que arrastam seus mantos nas aleias, cujo papel social tradicional da mulher implica, por outro lado, os cavaleiros que partem de suas casas ajustados ao papel social do homem como provedor. Ante esses mundos em contrastes e movimentos coexiste, no palácio, a figura do jardineiro que representa o proletariado doméstico, logo há espaços distintos dentro do *locus* maior (palácio) ao *locus* menor (o jardim).

Mas ele, no canto mais afastado do jardim, que a seus cuidados cabia, ninguém via. Plantando, podando, cuidando do chão, confundia-se quase com suas plantas, **mimetizava-se com as estações**. E se às vezes, distraído, murmurava sozinho alguma coisa, sua voz não entrelaçava à música distante que vinha dos salões, mas se deixava ficar por entre as folhas, sem que ninguém a viesse colher (COLASANTI, 2006, p.23, grifo nosso).

Essencialmente, observa-se que apesar do palácio, a história narrada não se pauta nos tradicionais enlevos amorosos entre príncipes e princesas. O jardineiro ganha voz e vez em meio à sua importância social histórica de apagamento adaptado para sua sobrevivência às cores das estações. E, também, como já salientado, sem a menor inferência direta ao gênesis, apesar de estar relacionado, o jardineiro representa a figura adâmica no paraíso destituído, a princípio, da presença de Eva.

Essa intertextualidade genesíaca faz analogia ao que se encontra escrito no Gn 2:8 – “E plantou o Senhor Deus um jardim no

Éden, do lado oriental; e pôs o homem que tinha formado ali”. Acresce também em Gn 2:15 – “E tomou o Senhor Deus o homem, e pôs no jardim do Éden para lavrar e guardar”. Ademais, a temporalidade é descrita a partir do crescimento da primeira árvore plantada inferida diretamente pelas estações. Ainda, considerando os vestígios de relação semiótica discursiva, o jardineiro metaforiza a figura de Adão extensiva à figura de Deus, ambos masculinos.

Já se fazia grande e frondosa a primeira árvore que havia plantado naquele jardim, quando uma dor de solidão começou a enraizar-se no seu peito. E passado dias, e passado meses, só não passando a dor, disse o jardineiro a si mesmo que já era tempo de ter uma companheira (COLASANTI, 2006, p.23).

Esse trecho, novamente remete diretamente ao mito genesíaco da criação de Eva que advém da costela de Adão. Conforme trecho bíblico em Gn 2:18 – “E disse o Senhor Deus: não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora idônea para ele”. Desse modo, é evidente a remodelação da criação do homem e mulher por meio da prosa poética de Marina Colasanti. No que se refere à prosa envolta na poeticidade destaca-se as repetições de movimentos e alusão temporal ritmado num aprosá poética: “plantando, podando e cuidando”. Dessas ações, o jardineiro, espécie de Adão/Deus contemporâneo, recria a figura de Rosamulher/Eva.

No dia seguinte, trazidas num saco duas belas mudas, o homem escolheu o lugar, ajoelhou-se, cavou cuidadoso a primeira cova, mediu um palmo, cavou a segunda, **e com gestos sábios de amor** enterrou as raízes. Ao redor afundou um pouco a terra, para que a água de chuva e rega mantivesse sempre molhados os pés de rosa (COLASANTI, 2006, p.24, grifo nosso).

No trecho citado, pode-se observar que a criação de Eva, sob outra roupagem, parece ajustar-se melhor ao conceito de que o ser humano veio da terra (pó) e ao (pó) voltará, conforme Gn 3:19b – “porquanto és pó e em pó te tornarás”. Porquanto, é necessário observar que a escritora não faz essa remodelagem de forma que remete a ideia de profanação do sagrado. Assim, a analogia e readaptação do mito da criação inferidos pela autora se apresentam sob a sutileza da forma de narrar, na poeticidade da prosa que reitera a configuração do maravilhoso que sua ficção infere ante temas que, por excelência, implica um peso entre os sexos, por isso são tratados, em sua ficção, sem os escárnios de uma ironia como máxima do deboche. Essa forma de expor a condição feminina é um modo exclusivo da autora de inferir a sua visão subordinada da mulher no mundo ante sua evolução diacrônica, porquanto não se pode valorar que o ativismo elaborado ao teor irônico e escárnio seja menos positivo para as lutas feministas.

Nessa dinâmica temática, o trecho destacado chama a atenção: “com gestos sábios de amor”, pelos quais a mulher é posta na sua construção pelo homem como algo positivo, porém é preciso considerar a representação simbólica da árvore. Ela encontra-se inerte, parada, plantada. O ir e vir não lhe é permitido. Essa construção do feminino por meio do viés masculino encontra-se atrelado aos conceitos do imaginário coletivo bíblico, no qual como lembra Simone de Beauvoir em seu tratado sobre o segundo sexo: “Em toda parte e qualquer época, os homens exibiram a satisfação que tiveram de se sentirem os reis da criação” (BEAUVOIR, 2019, p.18). Talvez, por isso, Colasanti rememora a aceção genesíaca para discutir o papel da mulher sempre alicerçado no privilégio absoluto da quase eterna prerrogativa masculina,

pois o feminino carrega o peso das lendas de Eva que justificam reservas sociais do masculino. “Criada depois de Adão, é evidentemente um ser secundário, dizem uns; ao contrário, dizem outros, Adão era apenas um esboço e Deus alcançou a perfeição do ser humano quando criou Eva” (BEAUVOIR, 2019, p.24). Mas não esqueçamos, o homem foi criado à imagem, ou seja, à semelhança de Deus, conforme Gn 1:26a – “E disse Deus: Façamos o **homem** à nossa imagem, conforme a nossa **semelhança**” (grifo nosso). Assim, o jardineiro se assemelha a Deus, ao moldar sua mulher e, de certo modo, simboliza um semideus diante das mulheres e, por conseguinte, ao tentar se afirmar denuncia seu complexo de inferioridade. “Entretanto, conhecemos mais intimamente do que os homens o mundo feminino, porque nele temos nossas raízes” (BEAUVOIR, 2019, p.25). Nesse sentido, conforme a estudiosa, a mulher inclusa no arcabouço social humano sabe e vive o peso de pertencer ao sexo feminino e, por isso, busca ainda mais o conhecimento, isto é, suas lutas e emancipação passa pelo crivo do saber.

Nessa acepção, há deliberante crítica implícita no enunciado “com gestos sábios de amor”, uma vez que remete à ideia de que intenções boas nem sempre resultam em positividade para o Outro, nesse caso, em referência à mulher. Essa constância é reiterada no texto, possivelmente com objetivo de chamar a atenção do leitor para essa dinâmica discursiva análoga ao esboço do morde e assopra ao mesmo tempo.

Foi preciso esperar. Mas ele, que a tanto tempo esperava, não tinha pressa. E quando os primeiros galhos tênues despontaram, **cariñosamente os podou**, dispondo-se a esperar novamente, até que outra brotação se fizesse mais forte (COLASANTI, 2006, p.24, grifo nosso).

Assim, é importante atentar para o paradoxo dessa informação, o homem paciente que espera pela mulher moldada à sua perspectiva. Entretanto, os enunciados que caracterizam a predominância da conjuntura bíblica/religiosa na aceção social do comportamento feminino. Ao podar a rosa, ele a faz para seu próprio bem, ou seja, para não a deixar exposta, paradoxalmente promove a ideia de que o seu criador a protege de alguma forma.

É interessante observar que o jardineiro (homem) destrói a essência e natureza expansiva da mulher (Rosamulher), cuja oposição é abstrata, ele a destrói para torna-la perfeita, ou seja, torna-la aceitável socialmente. O termo podar remete ao que ressalta a simbologia de uma violência discreta sem parecer diretamente como abuso: “A força simbólica é uma forma de poder que exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física” (BOURDIEU, 2019, p.69). Essa dissociação/dissimetria da intenção revela a perspectiva de inferência ideológica da escritora perante o poder brutal masculino pautado sob *pseudas* sutilezas e levezas. A apreensão narrativa desloca-se para a atualidade no sentido de chamar a atenção do leitor para o dicotômico e, por vezes, hipócrita discurso masculino de que a mulher é repreendida, proibida para seu próprio bem.

Paradoxalmente, há inúmeras proposições que limitam a mulher sob a roupagem de autopreservação. A exemplificar: quando uma mulher coloca uma determinada roupa que o marido, ou os pais, irmãos etc. reprovam e solicitam que mantenha a descrição mediante falácia de que a determinada proibição é feita por amor, ou seja, acresce a ideia de evitar agressões e até estupros. Assim, o texto evidencia a perspicácia de que o jardineiro repreende a mulher com carinho

e, conseqüentemente, o seu criador sabe o que é melhor para a sua conduta efetiva na sociedade.

Entretanto, é sabido que, desse modo intervencionista artificioso, o masculino não abdica do seu poder e promove a alienação do feminino por meio de uma tática de feminilidade falseada que lhe assegura virtudes que corroboram na sua permanência de poder em detrimento da condição feminina. “É o princípio masculino de força criadora, de luz, de inteligência, de ordem que ele reconhece então como soberano” (BEAUVOIR, 2019, p.111). Essa assertiva é reafirmada no seguinte trecho do conto:

Durante meses trabalhou conduzindo os ramos de forma a preencher a preencher o desenho **que só ele sabia**, podando os espiões teimosos que escapavam à **harmonia exigida**. E aos poucos, entre suas mãos, o arbusto foi tomando feitio, fazendo surgir dos pés plantados no gramado duas lindas pernas, depois o ventre, os seios, os gentis braços da mulher que seria sua. Por último, cuidado maior, a cabeça, levemente inclinada para o lado (COLASANTI, 2006, p.24, grifo nosso).

Essencialmente, os termos grifados são análogos à reflexão ao modo Simone de Beauvoir de que o masculino sabe, repito, de forma irônica, “só ele sabe” que, diante do poder e da teimosia feminina o que lhe escapa à harmonia exigida, ou seja, aflorar, aparecer, se mostrar, ser livre, não é o que se espera do feminino sob o ponto vista social, histórico do masculino. Os termos e enunciados destacados corroboram para a efetiva pretensão do criador: “O lugar da mulher na sociedade sempre é estabelecido por eles. Em nenhuma época ela impôs sua própria lei” (BEAUVOIR, 2019, p.113). Essa afirmativa é reiterada em Colasanti, pois as personagens femininas de sua ficção, por vezes, incidem na máxima subordinação,

a exemplo de Rosamulher, só flui a própria natureza biológica, logo é involuntária a percepção de que ela impõe suas regras e desafia burlar a harmonia exigida.

O trecho que apresenta o jardineiro como símbolo de Deus ajustado na figura adâmica e, de modo intersemiótico, afirmado na tesoura e na ação de cortar, no sentido metonímico que vislumbra retirar partes de um todo, numa espécie de mutilação do feminino: “O jardineiro ainda deu os últimos retoques com a ponta da tesoura. Ajeitou o cabelo., **arredondou a curva de um joelho**. Depois afastando-se para olhar [...]” (COLASANTI, 2006, p.24, grifo nosso). Assim, quando o jardineiro, diante da sua obra prima exclama: “- Bom dia Rosamulher” (COLASANTI, 2006, p.24). É necessário destacar a simbologia do joelho, pois, se de um lado representa força e poder, por outro lado, delimita a fraqueza. “Donde o sentido das expressões: dobrar o joelho = fazer ato de humildade” (CHEVALIER & GHERBRANT, 2020, p.548). De tal modo, no sentido simbólico, pode-se ponderar as duas constantes da inconsciente força *versus* fraqueza involuntária de Rosamulher. É evidente que numa interpretação sob o ponto de vista simbólico, o jardineiro pressupõe na mulher o ato de humildade, de fidelidade ou até mesmo de súplica, considerando o seu estado de árvore plantada num determinado espaço sem a perspectiva do ir e vir. Assim, a árvore na sua multiplicidade representativa simbólica:

Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade. Por outro lado, serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração. Sobretudo as frondosas evocam um ciclo, pois se despojam e tornam a recobrir-se de folhas todos os anos (CHEVALIER & GHERBRANT, 2020, p.132).

Conforme assertiva, acresce também, a perspectiva simbólica da árvore: “Com efeito, é bem essa ideia de evolução biológica que faz da árvore da vida um *símbolo da fertilidade* sobre o qual se veio construindo” (CHEVALIER & GHERBRANT, 2020, p.134, grifo dos autores). Essa dinâmica, adjunta aos quatro elementos: terra, água, fogo e ar, nos quais pode-se vislumbrar certa multiplicidade de símbolos de oposição entre o bem e mal, Terra e Céu, tradição e modernidade. “Seria dizer pouco que vivemos num mundo de símbolos e um mundo de símbolos vive em nós” (CHEVALIER & GHERBRANT, 2020, p.12). Nesse sentido, a árvore rememora o trecho de Gn 2:9 – “E o Senhor Deus fez brotar da terra toda árvore agradável à vista, e boa para comida; e a árvore da vida, no meio do jardim, **e a árvore do conhecimento do bem e do mal**” (grifo nosso).

No contexto da narrativa, atualizada na temática da dissimetria entre os sexos, o texto evidencia, a exemplo de muitos trechos na ficção da autora, a perspectiva disfórica na afirmação do mito da criação, uma vez que é evidente a ressalva de que a ideologia cristã não contribui na sua efetividade para a emancipação feminina. Os códigos bíblicos asseguram a supremacia masculina e, de forma sumária, infere à mulher a máxima subordinação, porque Deus assim o exige em Ef 5:23a – “[...] porque o marido é a cabeça da mulher, como também Cristo é a cabeça da igreja, sendo ele próprio o Salvador do corpo”; acresce também o trecho: Ef 5:24 – “Assim como a igreja está sujeita a Cristo, de igual modo as esposas estejam em tudo sujeitas a seus próprios maridos”. Em I Co 11:3, essa advertência é reiterada: “Mas quero que saibais que Cristo é a cabeça de todo homem; e o homem é a cabeça da mulher; e Deus, a cabeça de Cristo”. É certo

que há, na bíblia, outras referências cruzadas que objetivam manter essa constância de submissão feminina.

No que se refere ao enredo do conto, há, portanto, a efetividade harmoniosa do encontro entre homem e mulher inserido no contexto que se infere no período de lua de mel entre os amantes. Nesse interim, a inter-relação do texto ficcional com os relacionamentos reais, tradicionais e contemporâneos se faz universal, uma vez que corresponde à tradição e à atualidade.

Agora, levantando a cabeça do trabalho, não procurava mais a distância. Voltava-se para ela, sorria, contava o longo silêncio da sua vida. E quando o vento batia no jardim, agitando os braços verdes, movendo a cintura, **ele todo se sentia vergar de amor**, como se o vento o agitasse por dentro (COLASANTI, 2006, p.24, grifo nosso).

Efetivamente, observa-se que o jardineiro se apaixona pela imagem que ele cria da mulher. O enunciado grifado antecipa a tendência do jardineiro ao se dobrar de forma aparentemente “positiva” ante à beleza natural de Rosamulher no desfecho da narrativa. A completude masculina encontra-se ajustada ao modelo de mulher, parte de um imaginário coletivo que invoca o sexo masculino em detrimento do feminino. Essa aparente harmonia entre os sexos permite a ressalva do viés feminista: “É a Natureza elevada à transparência da consciência, uma consciência naturalmente submissa” (BEAUVOIR, 2019, p.201). O trecho do conto remete ao arcabouço masculino que vislumbra possuir carnalmente a mulher inserida numa perfeição e liberdade e docilidade almejada. “Na mulher encarna-se positivamente a falta que o existente traz no coração, e é procurando alcançar-se através dela que o homem espera realizar-se” (BEAUVOIR, 2019, p.202-203). Assim,

o jardineiro procura na mulher ramada, ou seja, em Rosamulher o Outro como Natureza criada, sua criação, mas é certo que sentimentos ambivalentes irão encerrar essa harmonia que pressupõe certa assimétrica existente entre os dois.

O problema da solidão do jardineiro (homem adâmico) parece resolvido, cujo êxtase de desejo e paixão se volta para as curvas do corpo feminino, considerando a modulação perfeita com a tesoura. No que remete à solidão pondera-se que esse estado humano é uma sensação primitiva e à medida que crescemos se transforma num sentimento que necessita de intervenção do outro, o seu contrário. “Todas as crenças [...] demonstram que, *sexualmente*, o simbolismo da árvore é ambivalente” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2020, p.136, grifo dos autores). Essa proposição andrógina contradiz a ideia da busca pelo seu contrário.

A intervenção no Éden se deu na criação de Eva por meio da costela de Adão. “O homem busca arrancar-se da solidão pelo êxtase, esse é o objetivo dos mistérios, das orgias, das bacanais” (BEAUVOIR, 2029, p.213). Nesse sentido, ante a perspectiva da solidão é importante observar a aferição Octaviana: “Todos os homens em algum momento na vida, sentem-se sozinhos; e mais: todos os homens estão só” (PAZ, 1984, p.175). Conforme o filósofo, o homem busca-se realizar-se no outro, pois é metáfora da nostalgia e aspira comunhão. No caso do conto em estudo, o jardineiro busca essa comunhão no seu oposto. “A solidão é a profundidade última da condição humana. O homem é o único ser que sente só e o único que é busca do outro. Sua natureza” (PAZ, 1984, p.175). O texto em interpretação corrobora para a aferição feminina, uma vez que, conforme o estudioso, o homem, desde o princípio, sempre representou o outro

no universo masculino, ou seja, o contrário ajustado ao complemento, enquanto que a mulher incide na acepção dos contrários.

A mulher é um objeto, alternadamente precioso ou nocivo, mas sempre diferente. Ao transformá-la em objeto, em ser aparte e ao submetê-la a todas as deformações que seu interesse, sua vaidade, sua angústia e até mesmo seu amor lhe ditam, o homem transforma-a em instrumento (PAZ, 1984, p.177).

Nessa definição, a mulher é transformada pelo homem como meio de adquirir conhecimento, prazer e, por conseguinte, é a via para sobreviver à solidão. Essa dissimetria entre ambos interpõem o fantasma da imagem feminina desenhado pelo masculino. Há certa dicotomia instaurada, o homem deseja um corpo erótico, mas sacraliza esse corpo em objeto servil e dócil, no qual a mulher ramada no seu estado de planta/plantada invoca mediante a própria natureza mudanças por meio das ramagens (galhos). “A mulher vive presa à imagem que a sociedade masculina lhe impõe; portanto, **só pode escolher rompendo consigo mesma**” (PAZ, 1984, p.178, grifo nosso). Os termos grifados são análogos à mulher ramada e outras tantas da ficção da escritora, pois a subordinação feminina de suas personagens cobra o preço de uma autodestruição para uma suposta reconstrução do eu feminino pela essência do próprio feminino.

Ademais, na conjuntura da solidão, pode-se ponderar que o homem busca impedir esforços no sentido de abolir a solidão. “A mulher sempre foi para o homem ‘o outro’, seu contrário e complemento. Se uma parte do nosso ser deseja fundir-se nela, outra, não menos imperiosamente, a separa e exclui” (PAZ, 1984, p.177). A filosofia do amor ressaltada pelo estudioso adverte que essa proposição de substituição pelo o outro (mulher) pode ser uma experiência

quase inacessível por conta das oposições, a saber: moral, classes, leis, raças e a própria dicotomia entre os sexos.

A noção de temporalidade em analogia ao conto “A mulher ramada” corresponde a certo esquema transcendental, uma vez que se encontra vinculado ao conceito das estações. O empirismo é evidente, sob a perspectiva kantiana, na qual Leonardo Polo discorre sobre a acepção do tempo ajustado ao pensamento kantiano e destaca essa representação temporal como algo que sublinha a sua natureza própria, isto é, natureza anímica. “A interpretação do tempo que chamamos de anímica considera-o como o conjunto de épocas reunidas pelo próprio viver” (POLO⁴, 2007, p.61). A totalidade efetiva do tempo vital ocorre através da sucessão de épocas, cada uma na sua especificidade estão condicionadas a um tempo anterior.

Acabou o verão, fez-se inverno. A neve envolveu com seu mármore a mulher ramada. Sem plantas para cuidar, agora que todas descansavam, ainda assim, o jardineiro ia todos os dias visita-la. Viu a neve fazer se gelo. Viu o gelo desfazer-se em gotas. E um dia em que o sol parecia mais morno do que de, viu de repente, na ponta dos dedos engalhados, surgir a primeira brotação da primavera (COLASANTI, 2006, p.24 e 26⁵, grifo nosso).

4 A referência apresentada pode causar ambiguidade, uma vez que apresenta lições de Polo sobre a teoria do conhecimento baseada num exame da gnosiologia Kantiana. Assim, esclarece-se que a origem do texto intitulado **A crítica Kantiana do conhecimento** (2007): “corresponde a um curso de teoria do conhecimento ministrado por Leonardo Polo, durante o ano acadêmico de 1974-75, a alunos da licenciatura em filosofia da Universidade de Navarra. Alguém provavelmente datilografou os apontamentos desse curso, os quais corrigidos por Polo e fotocopiados, depois foram distribuídos no ano seguinte entre os alunos de um novo curso” (2007, p.7). Assim sendo, o texto original, por meio de um desses alunos, chegou às mãos de Juan Garcia Gonzalez, editor do livro.

5 Obs.: A página 25 corresponde à ilustração do conto feito pela própria Colasanti.

Os termos grifados, considerando a significação temporal pode-se inferir que o tempo cósmico, em reiterado contraste ao tempo em espiral, ou seja, de modo circular reverbera no eterno retorno. No trecho citado, as noções de euforia e disforia estão ajustadas ao próprio viver do casal: o jardineiro e Rosamulher compreendem no decorrer da relação amorosa o fazer-se e desfazer-se para refazerem-se. Essa associação que nulifica o inexorável remete à dialética e noção de temporalidade que vislumbra o instável, a mutabilidade. Assim, a acepção de quietude alterna-se em contrastes que alteram a permanência da aparente imutabilidade e efetiva as transformações.

Conforme pensamento de cunho intertextual religioso:

O ano tem tempo para as flores e tempo para os frutos. Porque não terá também o seu outono a vida? As flores, umas caem, outra secam, outras murcham, outras leva o vento; aquelas poucas que se pegam ao tronco e se convertem em fruto, só essas são as venturosas, só essas são as que aproveitam, só essas são as que sustentam o Mundo (VIEIRA, 2010, p.22).

Análogo ao trecho do “Sermão da sexagésima” pode-se observar no conto, a exemplo do trecho citado que o jardineiro funde perfeição e destruição ante à sua criação, isto é, as dialéticas transformacionais da vida social e da própria consciência de mundo que sofre as alterações condicionadas ao seu tempo. A conjuntura amorosa tem altos e baixos e, por sua vez, dura fracções das estações. No enunciado, além do texto propriamente dito, pode-se vislumbrar uma série de metáforas. Os altos e baixos (euforia e disforia) dos relacionamentos amorosos. Observa-se que há uma noção transcendental, isto é, da consciência que implica nos fatos narrados. As crises do casal, no sen-

tido da rotina, a ociosidade e a convivência implicada na dureza de dias ruins no relacionamento. Há, nas entrelinhas, a simbologia do gelo como esfriamento da relação, as gotas remetem à ideia de choro por parte da figura feminina e a euforia da felicidade ante ao fluxo de brotos que se interligam à primavera.

Em pouco tempo, o jardim vestiu o cetim das folhas novas. Em cada tronco, em cada haste, em cada pedúnculo, a seiva empurrou para fora pétalas e pistilos. E mesmo no escuro da terra os bulbos acordaram, espreguiçando-se em pequenas pontas verdes (COLASANTI, 2006, p. 26).

A acepção semiótica⁶, no que se refere sobre a dinâmica do discurso relativo ao tempo, pode-se observar que se configura na personificação da natureza ao espreguiçar-se, enquanto que as pontas verdes reiteram a psicodinâmica da significação das cores, na qual o verde no imaginário coletivo representa a esperança e certa calma: “Cor reservada e de paz repousante. Cor que favorece o desencadeamento das paixões” (FARINA, 1990, p.114). Esse valor de expressividade das cores torna-se preponderante na transmissão de sentidos. “Não ignoramos também que a reação do indivíduo a ela não tem fronteiras espaciais ou temporais” (FARINA, 1990, p.27). Essas mensagens se efetivam dentro do próprio empirismo da vida, considerando o modo primitivo descrito no enredo do conto.

A euforia primaveral no conto “A mulher ramada” não dura muito tempo, uma vez que o jardineiro sucumbe às inferências beauvoirianas: “Tanta força inspira aos ho-

⁶ Conforme Santaella (2012, p.19): “A semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido.”

mens um respeito misturado de terror e que se reflete em seu culto. Nela é que se resume toda a Natureza estranha” (BEAUVOIR, 2019, p.104). Assim, com a desculpa de que a afloração do vermelho remete à conjuntura da sexualidade, isto é, do fogo, da paixão, as quais o jardineiro medroso tenta evitar a espontaneidade e sensualidade natural de Rosamulher que, como promete a acepção do vermelho, vislumbra a aproximação e o encontro.

Mas enquanto todos os arbustos se enfeitavam de flores, nem uma só **gota de vermelho brilhava no corpo da roseira**. Nua, obedecia ao esforço de seu jardineiro que, temendo que viesse a floração a romper tanta beleza, cortava rente todos os botões (COLASANTI, 2006, p.26, grifo nosso).

Conforme entrecho, o jardineiro representa símbolo do homem tradicional e, ao mesmo tempo, contemporâneo, pois implica-se na consciência da evolução natural da mulher ramada, símbolo feminino que reivindica a emancipação da própria natureza. Diante dessa investida o jardineiro, por sua vez, busca impor sua vontade. Observa que a princípio, mesmo assustado o jardineiro não abdicou do seu poder, porquanto ao podar rente ele permanece senhor do espaço e dominador, porquanto, a mulher, mesmo inferida da força natural, se obriga ao estado de dominação, exploração e possessão do outro. “Em todas as civilizações, e até em nossos dias, ela inspira horror ao homem: é o horror da sua própria contingência carnal que ele projeta nela” (BEAUVOIR, 2019, p.208). De tal modo, ante a hesitação do macho implicado no medo e no desejo e, por conseguinte, essa figura masculina teme ser possuído pelas forças incontroláveis da mulher ramada em conflito com a vontade captá-la e amá-la livremente como ocorre no desfecho do conto.

O excesso de cuidados, ou seja, deter os desejos, resultou em efeitos negativos para si mesmo. O jardineiro a idolatra, mas o seu querer carnal pode significar a permissão da espontaneidade em prejuízo da dureza da natureza fria desinteressada. “De tanto contrariar a primavera, adoeceu porém o jardineiro. E ardendo de amor e febre na cama, inutilmente chamou por sua amada (COLASANTI, 2006, p.26). Observa-se que o jardineiro busca contrariar a alteridade feminina que incide no desejo, no carinho, no amor, porquanto, a princípio, escolhe permanecer por mais um tempo subordinado ante consciência patriarcal. “O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levada por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade” (BOURDIEU, 2019, p.88). Efetivamente, tudo concorre para a impossibilidade de cuidados extremos em fazer da mulher ideal a mulher possível do viés masculino para a realidade masculina: “A virilidade, como se vê, é uma noção eminentemente *relacional*, construída diante de outros homens, para outros homens” (BOURDIEU, 2019, p.92, itálico do autor). Essas investidas masculinas revelam o medo do feminino construída no interno do homem.

O fato de o homem adoecer demonstra sua condição humana e vulnerável diante do seu oposto. O mito do superpoder é negligenciado/negado ante à vulnerabilidade da própria honra. Enquanto o jardineiro busca a plenitude/completude ao moldar a mulher ramada ajustado à necessidade de exaltar os valores masculinos que, por sua vez, diante do feminino invoca os medos e as angústias que a feminilidade natural de Rosamulher suscitava nele.

Muitos dias se passaram antes que pudesse voltar ao jardim. Quando afinal conseguiu se levantar para procurá-la, **percebeu de longe a marca da sua ausência**. Embaralhando-se aos cabelos, desfazendo a curva da testa, uma rosa embabadava suas pétalas entre os olhos da mulher. E já outra no seio despontava (COLASANTI, 2006, p.26, grifo nosso).

O trecho destacado demonstra que o jardineiro percebeu a marca da sua ausência e, por conseguinte, se torna resiliente, pois o termo “cuidados” simboliza opressão, proibição, estagnação do outro, nesse caso da mulher (podada) que, por efeito dos descuidos, se torna a expressiva mulher (ramada). Nesse interim, a figura masculina reconhece a naturalidade da mulher despida do seu molde e percebe a sua feminilidade, na qual pode-se viver a objetiva concretude natural em prejuízo da configuração feminina idealizada.

Parado diante dela, ele olhava e olhava. Perdida estava a perfeição do rosto, perdida a expressão do olhar. Mas do seu amor nada se perdia. Florida, pareceu-lhe ainda mais linda. **Nunca Rosamulher fora tão rosa**. E seu coração de jardineiro soube que jamais teria coragem de podá-la. Nem mesmo para mantê-la presa em seu desenho (COLASANTI, 2006, p.26-28, grifo nosso).

Observa-se que as mudanças foram vistas pelo jardineiro de modo positivo, uma vez que ele percebe que as boas intenções estavam a prejudicar a essência verdadeira de Rosamulher. Assim, ele voluntariamente reconhece a implicada natureza de Rosamulher, isso não significa empobrecer a experiência masculina que apenas se ajusta à realidade do feminino, porém vai na contramão das lutas feministas⁷ ante o poder

e a hierarquia masculina, pois de certa, o desfecho do texto adverte que as mulheres oprimidas devem aguardar a utópica compreensão e resiliência do seu opressor para então alcançar a emancipação necessária e, de certo modo, isso poderia ocorrer sem investir nos enfrentamentos. Assim: “Então docemente a abraçou descansando a cabeça no seu ombro. E esperou” (COLASANTI, 2006, p.28). A aparente resiliência e a aceitação “positiva” da parte do marido, por conseguinte, promove certo ânimo na esposa que mesmo presa nas raízes: “E sentindo sua espera, a mulher-rosa começou a brotar, lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes” (COLASANTI, 2006, p.28). É importante observar que a brotação é por efeito e consequência da sua natureza de árvore no seu curso vital representada pela mulher ramada, logo não é privilégio e nem mérito do masculino representado pelo jardineiro.

das décadas de 1960-70, no mundo ocidental. Esse feminismo contemporâneo surgiu em um contexto no qual emergiram diversos movimentos de libertação denunciando a existência de Feminismo de vários tipos de opressão. Movimentos pelos Direitos Civis, pela igualdade racial, ecologistas, movimentos de homossexuais e de mulheres surgiram, então, como forma de pensar a opressão de modo mais amplo do que a partir da ideia de luta de classes, até então o fundamento das principais críticas à desigualdade social. Cada vez mais esses grupos foram percebendo que suas vidas estavam carregadas de estigmas e preconceitos, bem como que seus objetivos políticos nem sempre se confundiam com os objetivos do operariado, então considerado a classe social que seria a vanguarda de uma nova forma de organização social, o Socialismo. Foi nesse contexto que as mulheres começaram a perceber que o sexo é político, ou seja, que é permeado por relações de poder e de hierarquia, e essa situação (marcada pela desigualdade) continuaria a existir mesmo em um regime no qual inexistisse a luta de classes.

⁷ Conforme Silva & Silva (2009, p. 145-146): Todavia, se queremos definir o feminismo como movimento de massas, ele é um fenômeno bastante contemporâneo, que pode ser datado em torno

A cor rosa na acepção intersemiótica representa a disforia⁸, ou seja, o abrandamento do vermelho, isto é, a ausência eufórica da efervescência erótica na máxima dos desejos sexuais se objetiva numa infantil acepção de afetividade e ternura.

Ao longe, raras damas surpreenderam-se com o súbito esplendor da roseira. Um cavaleiro reteve seu cavalo. Por um instante pararam, atraídos. Depois voltaram a cabeça e a atenção, retomando seus caminhos. **Sem perceber debaixo das flores o estreito abraço dos amantes** (COLASANTI, 2006, p.28).

A visibilidade feminina é interposta e, ambos são observados/admirados no jardim do palácio, porquanto a máxima visibilidade remete ao feminino pela sua exuberância natural. Os termos em negrito, paradoxalmente, também inferem uma aparente harmonia entre a mulher ramada e o consensual apagamento masculino. Esse aniquilamento do jardineiro pode ser contradito, pois a resiliência da figura do homem anuncia uma perspectiva dialética da transformação humana masculina na ficção de Marina Colasanti, mas é importante ressaltar que essa condição de ambos pouco se efetiva no processo de lutas de equiparação entre os sexos, uma vez que é pressuposto ao fim do êxtase romântico que o jardineiro retoma o seu privilégio de ir e vir, enquanto Rosamulher permanece inerte (plantada) no aguardo de outro momento de resiliência o seu criador.

Considerações finais

É conclusivo na leitura empreendida que a

8 Conforme Fiorin: A categoria *euforia/disforia* do nível fundamental converte-se em traços modais que modificam as relações entre sujeito e objeto. Assim, um valor marcado euforicamente no nível fundamental converte-se, por exemplo, em objeto desejável no nível narrativo, enquanto um valor disfórico torna-se, por exemplo, um objeto temido no nível narrativo.

ficção de Colasanti vislumbra a reciprocidade na relação de ambos os sexos, a exemplo do conto “A mulher ramada”, apesar da iminência da manutenção de poder do homem. Contudo, há um esforço para afirmar certa resiliência masculina, na qual os homens ficcionados pela escritora se configuram de forma a promover o fim de uma luta entre os sexos. Essa acepção um tanto falseável é reiterada em outros contos da autora, a saber: “A moça tecelã”, no qual depois de muita opressão, a própria tecelã desfaz o seu companheiro quando não mais corresponde às suas prerrogativas de felicidade. Acresce também em “Longe como o meu querer”, no qual infere-se a efusiva decisão que a jovem castelã impetra ao caminhar rumo ao mar ao encontro do seu amor e também seu explorador sem previamente consultar o pai (Rei), por outro lado, durante a maior parte da narrativa, apenas a parte da cabeça do jovem moço foi capaz de persuadir a castelã a um processo reiterado de servidão.

Em o conto “Uma ponte entre dois reinos”, o rei oferece a sua mão à moça no intuito de unir dois reinos, mas antes a personagem feminina é explorada financeiramente pela própria mãe. No conto “Verdadeira história de amor ardente” predomina o crime de feminicídio. Esse ato criminoso, de certo modo, é descrito sob uma ambígua poeticidade ao assassino. Em “A primeira vez só” reitera a solidão feminina e o desejo de se relacionar com o mundo. Esse processo solitário leva a princesa ao suicídio por afogamento no intuito de interagir com a própria imagem. No conto “Entre as folhas do verde”, a mulher-corça desiste do seu relacionamento com o príncipe ao perceber a intenção do homem em moldá-la. Nesse quadro de personagens, a redenção feminina se torna mais evidente no conto “Com sua voz de mulher”, no qual a figura feminina alcan-

ça o *status* de Deus mediante seu poder de contar histórias.

A breve descrição de outros contos da escritora reitera que as personagens femininas das tintas de Colasanti, no mundo ficcional, de certa forma, representa o real, porquanto se mostram previsíveis e não sofrem transformações drásticas e nem coadunam com a conjuntura de efetiva emancipação. Badinter (2008), ressalta que os avanços femininos deslocam de uma condição de culpabilidade para outra que infere a servidão, isto é, a figura feminina quando não mais é comparada à serpente genesíaca contígua a uma criatura astuta e diabólica que necessita ser vigiada e aprisionada. Essa dialética transformacional invoca para a mulher certa submissão a Deus que, por contiguidade, corrobora na sua doçura e sensatez, cuja indulgência se estende ao homem, imagem e semelhança do divino. “Eva cede lugar, docemente, a Maria. A curiosa, a ambiciosa, a audaciosa metamorfoseia-se numa criatura modesta e ponderada, cujas ambições não ultrapassam os limites do lar” (BADINTER, p. 175). Dessas constâncias, é evidente que o patriarcado não é destronado ante a efêmera conquista feminina.

Rosamulher, por ora temida, e por ora desejada, apresenta-se como a modulação feminina que se mostra desmoldada ao natural no sentido positivo, isto é, “ramada/exuberante”. O aspecto mais inquietante desse conto se efetiva na fascinante força da própria natureza biológica. Ademais, a tendência natural da mulher ramada por efeito da ausência masculina rompe a sua moldura, ou seja, promove a autodestruição das formas moldadas para efetivar-se na essência da reconstrução de si mesma, ou seja, ramada em demasia. A natureza no seu curso nega as formas perfeitas para a dissimetria da expansão do corpo por meio metáfora da

ramagem que cresce desordenada. Ela se torna mais mulher quando nega a mulher na sua perfeição pelo viés masculino.

Nesse sentido, o conto em ajuizamento representa as injunções explícitas que incidem da construção simbólica da visão social histórica que conflita homem e mulher. O texto em essência denuncia os excessos de cuidados do jardineiro, mas dicotomicamente evoca outra forma de dominação. “Hoje mais do que nunca, exigem quase sempre um gasto considerável de tempo e de esforços, determinam uma somatização da relação de dominação, assim naturalizada” (BOURDIEU, 2019, p.95). Infelizmente, a mulher de Colasanti não escapa às dialéticas discursivas impostas do sujeito (homem). Assim, ainda não se mostra como proposição de uma retórica da liberdade, do empoderamento feminino, cujo exercício literário se mostra contíguo à complacência emancipatória da mulher contemporânea.

Assim, o texto em proposição soma-se ficcionalmente como um documento histórico a mais que expõe a realidade estarrecida, na qual a sociedade ainda não se organiza efetivamente de forma a equiparar a igualdade dos pares. “De maneira ampla, o feminismo pode ser definido como um longo processo não terminado de transformação da relação entre os gêneros. Um processo com raízes que se estendem desde o passado remoto até o presente” (SILVA & SILVA, 2009, p. 145). A sensação de progresso é ínfimo e não corrobora para a ideia de que a mulher contemporânea vive no melhor dos mundos. “Mas é preciso também não transmitir a sensação de “progresso” na condição feminina” (SILVA & SILVA, 2009, p. 145). Conforme citação, ainda são necessários muitos enfiamentos para alcançar o máximo de igualdade de direitos na relação entre mulheres e homens.

A escritora demonstra por meio da linguagem do imaginário como o poder simbólico da ficção desencadeia múltiplos sentidos, pelos quais os dominados contribuem, muitas vezes, à revelia ou até contra a vontade para a efetividade do opressor. No que se refere ao masculino, não se pode negar a responsabilidade social histórica que o homem, por sua vez, também é vítima de si e da sociedade que ele representa sob o estímulo da opressão do outro e a negação do amor. O círculo histórico social impõe ao macho poucas possibilidades de escolhas ante a imagem feminina interposta pela tradição, na qual a mulher é o instrumento da sua vaidade a ser exibida a outros machos e à sociedade em geral como modelo de perfeição fruto da sua capacidade criadora.

Enfim, na condição de inferência masculina, nesse artigo, é possível que, por vezes, alicerçado num machismo estrutural correspondo a parte dessa dominação, logo, sou também implicado pelo arcabouço discursivo de raízes profundas e, por conseguinte, torno-me de repente contradito ao inferir um discurso de cunho feminista, mesmo que indeliberado. Simone de Beauvoir reitera na epígrafe de seu livro **O segundo sexo**, a fala de François Poulain de La Barre, filósofo e escritor, no século XVII, que apresentava uma visão feminista audaciosa, ao tratar, mediante o ponto de vista cartesiano, a desigualdade entre os sexos, tanto de ditames da razão quanto de natureza advinda da exclusão feminina, considerando a sociedade patriarcal do seu tempo. “Tudo o que os homens escreveram sobre as mulheres deve ser suspeito, pois eles são, a um tempo, juiz e parte” (BEAUVOIR, 2019, p.7).

Referências

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução: Waltensir

Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução: Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução: Sérgio Milliet. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BÍBLIA, Português. **A bíblia Sagrada**. Tradução: João Manuel de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner, 15 ed. Rio de Janeiro: Beltrand Brasil, 2019.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução: Vera Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melim. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

COLASANTI, Marina. **E por falar em amor**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgado**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

COLASANTI, Marina. **Longe como meu querer**. São Paulo: Ática, 1997.

COLASANTI, Marina. **Uma ideia toda azul**. São Paulo: Global, 1999.

COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 12. ed. São Paulo: Global, 2006.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 4. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 1990.

FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. **Delta**: Revista de Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 177-207, 1999. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S010244501999000100009>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. 1. ed. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2008.

GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da mo-**

ternidade. 3. ed. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

MATOS, Edinaldo Flauzino de. A semiótica do “fio” e das “missangas” na ficção de Mia Couto: as metáforas assimétricas entre os sexos. **Missangas**: Estudos em literatura e linguística. Vol. 1, nº. 1, p. 34-55. jul. – dez. 2020.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão e post scriptum**. 3. ed. Tradução: Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PERROT, Michelle. **Minha história de mulheres**. Tradução: Angela M.S. Corrêa. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

POLO, Leonardo. **A crítica kantiana do conhecimento**. Organização e apresentação: Juan A.

Garcia Gonzalez. Tradução: Cassiano Medeiros Siqueira e Sérgio A. P. do Amaral. São Paulo: Escala, 2007.

SANTAELA, Lúcia. **O que é semiótica**. 1. ed. 34. reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SILVA, Kalina Vanderlei & SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

VIEIRA, Antônio. **Sermões do Padre Antônio Vieira**. Seleção, introdução e notas de Homero Vizeu Araújo. Porto Alegre: L&PM, 2010.

Recebido em: 14/04/2021

Aprovado em: 06/06/2021



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.