

Universidade Federal do Rio de Janeiro

INTERTEXTUALIDADE, MITO E SIMBOLOGIA NOS CONTOS
MARAVILHOSOS DE MARINA COLASANTI

Giselle Roza Accampora

2016

INTERTEXTUALIDADE, MITO E SIMBOLOGIA NOS CONTOS
MARAVILHOSOS DE MARINA COLASANTI

Giselle Roza Accampora

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Anélia Montechiari
Pietrani

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2016

INTERTEXTUALIDADE, MITO E SIMBOLOGIA NOS CONTOS
MARAVILHOSOS DE MARINA COLASANTI

Giselle Roza Accampora

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Anélia Montechiari Pietrani

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Examinada por:

Presidente, Prof^a. Doutora Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ

Prof^a. Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens – UFRJ

Prof^a. Doutora Raquel Cristina de Souza e Souza – Colégio Pedro II

Prof. Doutor Godofredo de Oliveira Neto – UFRJ, Suplente

Prof. Doutor Armando Ferreira Gens Filho – UERJ, Suplente

Defendida a dissertação.

Conceito:

Em 25 de fevereiro de 2015.

AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me ajudado a chegar até aqui.

Ao amor da minha vida, Victor Ruas Alvarez, por todo apoio, amor e carinho que me dedica todos os dias.

Ao meu avô, Hugo Nunes Accampora, por ser um exemplo de pessoa para mim e por ser o melhor avô que alguém poderia ter.

À minha família, por estar sempre torcendo por mim.

À minha orientadora, Anélia Montechiari Pietrani, por acreditar em mim e me guiar nessa jornada.

À CAPES, pelo investimento concedido, possibilitando a realização desse trabalho.

Aos meus grandes amigos, Thiago Laurentino e Larissa de Oliveira, que iniciaram junto comigo essa tarefa de desvendar Marina Colasanti.

À querida professora Rosa de Carvalho Gens, que foi quem me apresentou Marina Colasanti.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, pelo crescimento intelectual que me proporcionaram.

ACCAMPORA, Giselle Roza. *Intertextualidade, mito e simbologia nos contos maravilhosos de Marina Colasanti*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 2016.

RESUMO

Considerando a obra de Marina Colasanti pouco contemplada criticamente, porém de alta qualidade, ela constitui o objeto de estudo deste trabalho, tomando por *corpus* os seguintes livros de contos da autora: *Uma ideia toda azul* (1978), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1978) e *Entre a espada e a rosa* (1992). Almeja-se explorar os contos maravilhosos da autora Marina Colasanti, adotando como elementos norteadores a tríade intertextualidade, mito e simbologia, tendo em vista sua recorrência e importância para uma interpretação coerente dos contos, o que lhes confere uma unidade. Para tanto, traremos à luz Vladimir Propp, Tzvetan Todorov, Wolfgang Iser, dentre outros teóricos. Propomos mostrar a intertextualidade como peça fundamental para a compreensão dos contos maravilhosos da autora, já que Marina Colasanti resgata histórias do inconsciente coletivo (mitos, lendas e contos de fada tradicionais) para explorar questões que reflitam sobre o comportamento humano, fazendo o leitor se deparar com as grandes questões da vida: seus medos, desejos, angústias, limitações.

Palavras-chave: Conto maravilhoso; Intertextualidade; Mito; Simbologia.

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2016

ACCAMPORA, Giselle Roza. *Intertextualidade, mito e simbologia nos contos maravilhosos de Marina Colasanti*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas). Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 2016.

ABSTRACT

Considering the rarely addressed critically work by Marina Colasanti, but of high quality, as the object of study of this dissertation, we will take as corpus the following author's storybooks: *Uma ideia toda azul* (1978), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1978) and *Entre a espada e a rosa* (1992). It aims to explore the wonderful tales of the author Marina Colasanti, adopting as guiding elements the triad: intertextuality, myth and symbolology, try to view its recurrence and importance to a coherent interpretation of tales, giving them a unit. For this study, we will bring to light Vladimir Propp, Tzvetan Todorov, Wolfgang Iser, among other authors. We propose to show intertextuality as a key to understanding the wonderful tales of the author. Marina Colasanti rescues stories of the collective unconscious (myths, legends and traditional fairy tales) to explore issues that reflect on human behavior, making the readers face with the big questions of life: their fears, desires, anxieties, limitations.

Keywords: Wonder tale; Intertextuality; Myth; Symbology.

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2016

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. Quem conta um conto aumenta um ponto.....	14
1.1 Uma questão de gênero – o conto.....	14
1.2 O conto maravilhoso	24
2. Puxando pelo fio da memória.....	36
2.1 A intertextualidade na literatura	36
2.2 A intertextualidade nos contos de Marina Colasanti	46
3. Os contos maravilhosos de Marina Colasanti	52
3.1 Tecendo e destecendo.....	52
3.2 Quem está atrás da máscara.....	70
3.3 A eterna busca pelo amor	87
4. Considerações finais.....	107
5. Referências bibliográficas	110

Introdução

Marina Colasanti nasceu em Asmara, na Etiópia, viveu alguns anos na Itália e veio para o Brasil em 1948, aos onze anos de idade. É artista plástica, tradutora, jornalista, redatora e escritora, produziu desde poemas, contos e crônicas a ensaios e artigos; é também ilustradora de seus livros infantojuvenis, dentre eles os que serão analisados neste trabalho. Dona de um estilo peculiar de escrever e de uma aguçada sensibilidade, a autora envolve os leitores em uma trama de aventuras, com elementos mágicos recheados de encantos e segredos. É com louvável criatividade que ela imprime em seus textos originalidade estética, através de uma linguagem metafórica e de ritmo musical.

Seus contos trazem para o cotidiano um mundo fantástico, e é através desse encontro entre realidade e ficção que a autora nos leva a refletir sobre as grandes questões da alma humana: o amor, o medo, a vida, a morte. Sonho e realidade se misturam de tal forma que não se sabe onde termina um e começa a outra. Suas histórias são inesperadas, com desfechos surpreendentes. O estranhamento é o caminho que a autora encontra para levar o leitor ao encontro de suas emoções mais profundas. A própria autora, a respeito de sua produção literária, comenta:

Quando comecei (...), tinha, pois, uma visão muito clara da minha responsabilidade da escrita. Escolhi assumir essa responsabilidade tentando não chegar aos meus novos leitores falando de seu cotidiano, cuja multiplicidade sempre me ultrapassaria, mas endereçando-me a seus sentimentos mais profundos, tão idênticos aos meus. (...) O que me interessa não é contar uma história. É utilizar uma história para lidar com o amor e com o ódio, com o medo, o ciúme, o desejo, a grandeza humana, sua pequenez e sua morte (COLASANTI, 2004, p.202).

Ganhadora do prêmio *O Melhor para o Jovem*, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil por seu livro *Uma ideia toda azul* e duas vezes ganhadora do *Prêmio Jabuti*, primeiro em 2010 pelo livro *Passageira em trânsito* e depois em 2014 pelo livro *Breve história de um pequeno amor*; ainda assim, Marina continua sendo pouco conhecida e reconhecida dentro e fora das universidades. Tem sua produção literária reduzida ao gênero infantil e a textos de cunho feminista, ambos alvo de preconceitos

pela falsa ideia de que são uma literatura fácil ou menor. A riqueza e a complexidade de seus textos comprovam que estes atingem mais de um patamar e possuem vários níveis de leitura, permitindo assim que possam ser lidos tanto pelo público infantojuvenil como pelo adulto. Em uma entrevista publicada no site *www.sidneyrezende.com* em 20/09/2009, ela comenta que o termo “contos de fada” parece surgir carregado de estigma, afugentando muitas vezes o público adulto:

Quando falo que escrevo contos de fadas, as pessoas torcem o nariz, pensam que realmente escrevo contos com fadas, mas não é isso. Quando escrevo um conto desses, não escrevo com a razão, não tenho um sentimento crítico pré-estabelecido. Crio uma situação, uma abertura. São todos frutos do inconsciente.

No posfácio do recente livro da autora (*Mais de 100 histórias maravilhosas*), no qual ela reúne todos os seus contos maravilhosos já publicados, Colasanti revela como se deu a sua entrada no universo dos contos maravilhosos: “Pareciam-me pertencer a outro universo. E se entraram na esfera dos meus desejos, onde se estabeleceriam para sempre, foi por puro acaso” (COLASANTI, 2015, p.420). Sua jornada no universo dos contos maravilhosos se inicia em 1973, em plena ditadura militar, enquanto trabalhava no *Jornal do Brasil*. Para suprir uma matéria do “Caderno I” (infantil), ela escreve seu primeiro conto maravilhoso, que, mais tarde, veio a integrar seu primeiro livro de contos maravilhosos *Uma ideia toda azul*, sob o título “7 anos e mais 7”, no qual a autora reescreve a história de *A bela adormecida* de Jacob e Wilhelm Grimm, dando o seu toque pessoal à história.

Considerando a obra de Colasanti pouco contemplada criticamente, porém de alta qualidade, ela constituirá o objeto de estudo desta dissertação, que toma por *corpus* os seguintes livros de contos maravilhosos da autora: *Uma ideia toda azul* (1978), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1978) e *Entre a espada e a rosa* (1992).

O livro *Uma ideia toda azul* foi o primeiro livro de contos maravilhosos escrito pela autora. Ele venceu o Grande Prêmio da Crítica de Literatura Infantil da APCA em 1979 e também foi escolhido pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil o melhor para o jovem no mesmo ano.

O livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* foi lançado no mesmo ano que *Uma ideia toda azul*. Ambos escritos na década de 70, na qual se fortalecia o interesse pela emancipação da mulher. Marina atuou ativamente na luta pelos direitos da mulher,

por isso é justo dizer que essa luta teve reflexo também em seus contos, onde encontramos personagens femininas fortes, em todos os sentidos da palavra. Mulheres determinadas, apaixonadas, astuciosas, mas acima de tudo donas do seu próprio destino.

O livro *Entre a espada e a rosa*, publicado em 1992, foi o livro de contos da autora que recebeu menor destaque, entretanto, seus contos apresentam o mesmo encanto dos outros dois.

Trata-se de livros de contos curtos. Possuem uma leitura fluida, quase poética, além de uma linguagem intensa. Com contos originais, Marina tem a intenção de fazer seu leitor refletir sobre si mesmo e sobre o mundo e não de agradá-lo com um simples “felizes para sempre”. A beleza e a sonoridade do texto, o lúdico dos jogos de palavras, a poesia imanente em cada frase são marcas registradas da autora. Graficamente, os livros apresentam bonitas ilustrações feitas pela própria autora. Marina estudou na Escola Nacional de Belas Artes e aproveita seus livros para mostrar também o seu talento como desenhista.

Esses livros falam dos sentimentos mais recônditos em cada um de nós, tema abordado pela autora de modo altamente poético. São obras em que conteúdo e forma se unem num casamento perfeito.

Vale ressaltar que o termo “contos maravilhosos” é como a própria autora se refere aos seus contos:

Eu poderia usar a expressão contos de fadas, mas não quero enganar ninguém. Em mais de cem desses contos que escrevi até agora, aparece uma única fada, que nem fada é, mas feiticeira. Fiquemos, então, com *maravilhosos* (COLASANTI, 2015, p.419. Grifo da autora).

Embora seus contos possam ser classificados em sua grande maioria como “contos de fadas” segundo a teoria de Nelly Coelho em seu livro *O conto de fadas* (1987), Colasanti tem optado em seus últimos livros e entrevistas por chamá-los de “contos maravilhosos”, provavelmente devido ao preconceito que o primeiro termo sofre. Assim, podemos dizer que a autora utiliza tais termos como sinônimos, sem se apegar às definições teóricas de cada um.

Os contos presentes nos livros em questão surpreendem seus leitores, pois no começo de cada um percebe-se o que podemos chamar de incômodo inicial, provocado pelas alterações de sentido que são promovidas na matéria narrada. Ao fim, prevalece a

sensação do inusitado, com desfechos que põem em xeque a máxima do “final feliz”, típica dos contos de fada infantis. Valendo-se de um arguto mecanismo intertextual, histórias e personagens do imaginário popular são revisitadas e revitalizadas no que arriscamos intitular “contos maravilhosos modernizados”, haja vista a inserção de questionamentos existenciais característicos de nossos tempos. Somam-se a isso as imagens mitológicas que surgem na tentativa de recuperar os arquétipos universais que aparecem na forma dos mitos.

Marina lança mão de tais semelhanças, imprimindo, contudo, sua marca pessoal; aproveita-se da relação estabelecida entre os dois textos para desconstruir o primeiro, pois, se nos contos tradicionais temos a princesa passiva que aguarda pelo príncipe deitada em seu leito, nos contos de Marina a princesa tem voz ativa, é dona de sua vontade e de seu destino. Além disso, suas narrativas vêm sempre carregadas de construções simbólicas, quase sempre decisivas para a elaboração de uma leitura pertinente do conto.

Com a clara consciência de que o texto é inesgotável em possibilidades de análises, e tendo em mente que focar em um ponto é obscurecer automaticamente todos os outros que o cercam, oferecemos uma chave de leitura possível para a interpretação dos contos de Colasanti, ao caminhar pelo viés da intertextualidade, do mito e da simbologia.

Almeja-se explorar os contos maravilhosos da autora, adotando como elemento norteador essa tríade, sendo a intertextualidade o ponto-chave que desencadeia os outros dois: o mito e a simbologia. A partir das teorias acerca da intertextualidade, faremos uma análise mais precisa da obra da autora, tendo em vista a recorrência de outros textos a que a autora faz referência em seus contos e que são de suma importância para uma interpretação coerente dos contos, além de conferir-lhes unidade. A partir dessas questões, podemos desdobrar diversas outras a elas relacionadas, justificando assim uma análise mais detalhada da obra da autora.

A primeira característica presente nas narrativas de Marina Colasanti é a intertextualidade; uma vez que a autora faz referência a outras obras em seus contos. Ao analisarmos seus contos, percebemos uma referência constante aos contos maravilhosos tradicionais, aos mitos e a outras histórias populares.

São frequentes as buscas da autora pelas fontes milenares dos mitos. As referências míticas presentes nos contos de Marina surgem a fim de preencher os vazios de sentido na narrativa, na medida em que esses mitos são vistos como arquétipos do ser humano, com personagens que se repetem ao longo da história da humanidade. São histórias e situações que explicam fatos ou fenômenos da ordem do desconhecido. A vida é interpretada através de relatos, recheados de símbolos, visões e representações fabulosas. Assim, percebemos, sob as camadas do texto, paralelos entre as personagens de Marina e alguns personagens mitológicos. O mito procura explicar os principais acontecimentos da vida, fenômenos naturais, as origens do homem e do mundo; os mitos falam daquilo que é comum aos homens de todas as épocas; se referem a realidades arquetípicas, isto é, situações com que todo ser humano se depara ao longo da vida e que vão além, ao explicar, auxiliar e promover as transformações psíquicas tanto no nível individual como no coletivo de uma certa cultura. Toda mitologia se torna, assim, uma forma de tomada de consciência; um elemento que nos leva a uma reflexão interior.

Sobre a influência dos mitos nos contos maravilhosos, Vladímir Propp afirma que:

O mito não pode ser formalmente distinguido do conto. O conto e o mito às vezes coincidem entre si, a tal ponto que tanto em etnografia como em folclore esses mitos frequentemente são chamados de contos. (...) muitas vezes tais mitos fornecem a chave para a compreensão do conto. É verdade que alguns pesquisadores sentem essa importância e chegam a mencioná-la; mas não vão além da declaração (PROPP, 2002, p.16).

Isso comprova ser imprescindível um estudo aprofundado dos contos maravilhosos vinculado ao dos mitos, ainda mais nos contos de Colasanti, em que os mitos são resgatados pela autora através do mecanismo intertextual.

Seus contos também são repletos de simbologia, uma vez que a autora se utiliza dos símbolos universais como suas ferramentas de trabalho. Por isso, um estudo cuidadoso e aprofundado dos símbolos torna-se essencial para se construir uma interpretação coerente das narrativas maravilhosas de Marina. Sem o conhecimento e a compreensão de tais símbolos, seria impossível fazer uma análise plena dos contos. Conforme afirma Eliade:

O símbolo revela certos aspetos da realidade — os mais profundos — que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psiquê; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: pôr a nu as mais secretas modalidades do ser (ELIADE, 1979, p. 13).

Marina optou por falar do mundo e das pessoas através do maravilhoso. Assim, é importante que comecemos realizando uma reflexão acerca do gênero do conto para em seguida analisarmos o conto maravilhoso, o que faremos no capítulo um, intitulado “Quem conta um conto aumenta um ponto”.

Seguiremos para o capítulo dois, intitulado “Puxando pelo fio da memória”, no qual faremos alguns esclarecimentos teóricos acerca do ponto norteador deste trabalho: a intertextualidade nos contos de Marina Colasanti, como esta aparece nos contos da autora e como os outros pontos levantados (o mito e a simbologia) estão diretamente relacionados a ela.

Buscamos analisar de que modo os contos da autora apresentam processos de absorção e integração de elementos alheios, se a referência se dá de forma implícita ou explícita, se ocorre através da alusão, da citação, da paródia, dentre outras formas de intertextualidade. Para isso levantaremos uma discussão sobre os conceitos em torno do fenômeno da intertextualidade trazendo para reflexão e análise os estudos de Ingedore Koch, Anna Christina Bentes, Mônica Magalhães Cavalcante, Tiphaine Samoyault, que, por sua vez releeram outros importantes teóricos do assunto: Bakhtin, Kristeva, Genette.

Em seguida, no capítulo três, intitulado “Os contos maravilhosos de Marina Colasanti”, faremos a análise dos contos da autora, tendo sido separados de acordo com sua temática: contos que falam sobre o ato de tecer, contos que abordam a formação da identidade do ser e contos que se remetem à busca pelo amor.

Na intenção de cumprir nosso objetivo, os contos serão examinados autonomamente, buscando-se neles uma unidade de sentido. Temos consciência de que as partes da obra não existem num *continuum* cronológico, mas coexistem no instante do livro, o que não nos impossibilita de estabelecer relações entre eles.

Pretendemos que o presente trabalho possa servir como contribuição para a fortuna crítica de Marina Colasanti, colaborando, assim, com um necessário processo de valorização da autora, que merece ter sua obra amplamente divulgada e reconhecida dentro e fora das instituições acadêmicas.

1. Quem conta um conto aumenta um ponto

1.1 Uma questão de gênero – o conto

Esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário. (CORTÁZAR, 2013, p.149).

Mostra-se relevante para nossa pesquisa que se faça uma contextualização das principais teorias acerca do conto para refletirmos sobre a valorização (ou desvalorização) de textos desse gênero na literatura brasileira contemporânea. Afinal, muitas questões a esse respeito são levantadas: será que a menor atenção dada a contistas e contos na literatura brasileira deve-se à não-obediência dos autores aos pressupostos do gênero indicados na teoria? Ou será que os críticos e os manuais sobre a teoria do conto é que não estariam conseguindo dar conta dos contos que estão sendo produzidos? Seria mesmo o conto uma manifestação literária menor quando comparado a outros gêneros? Quais seriam as características que fazem com que o conto continue sendo considerado conto, apesar das inevitáveis mudanças que vem sofrendo com o passar do tempo?

A tradição de ouvir e de contar histórias vem acompanhando a humanidade em sua trajetória ao longo do tempo. Era comum as pessoas se sentarem ao redor da fogueira para ouvir histórias fantásticas ou didáticas que cativavam os presentes seja porque traziam alguma lição, algum ensinamento, seja pelo simples prazer que proporcionavam. Não se sabe ao certo quando se iniciou esse costume. O que se pode afirmar é que todos os povos, em todas as épocas, cultivaram seus contos. Contos anônimos, preservados pela tradição, mantiveram valores e costumes, ajudaram a explicar a história e a entender melhor o próprio ser humano, tentando desvendar aquilo que todos têm em comum em qualquer lugar do mundo e em qualquer época: a alma humana.

Em seu livro *Valise de Cronópio*, utilizando-se de uma linguagem essencialmente poética, Júlio Cortázar expõe uma tentativa de definição do que para ele vem a ser o conto:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização de seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceitualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos a ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 2013, p.150-151).

Cortázar fala da importância de buscarmos desvendar o que é o conto, mas ressalta que essa é uma missão um tanto quanto difícil já que este se encontra no plano abstrato; o conto tem vida própria e rejeita os moldes que a conceitualização tenta impor a ele. Cortázar defende que devemos sim ter uma noção do que é o conto, mas não engessá-lo numa forma pronta, pois o conto surge em função do homem, sintetizando a própria vida e, assim, como o homem nunca é o mesmo, o conto também muda, e é exatamente isso, essa constante metamorfose, que faz do conto um gênero único.

Assim como Cortázar, Nádía Gotlib, em *Teoria do conto* (2011), acredita que a busca incessante por uma teorização do conto aniquila a própria vida do conto. Tentar encaixá-lo dentro de um conjunto de normas e regras seria o mesmo que diminuí-lo.

O conto evoluiu da oralidade para o registro escrito e, segundo Gotlib, ainda conserva características tanto da fábula quanto da parábola, tanto na economia de estilo quanto na proposição temática resumida. Essa preferência pela concisão e a concentração dos efeitos torna o conto uma narrativa curta. Vale ressaltar ainda que, segundo Nádía, uma característica importante é que o conto termina justamente no clímax, ao contrário do romance, em que o clímax aparece em algum ponto antes do final.

A narrativa curta deve ser concisa, e o contista deve procurar dar a seu texto originalidade e engenho de modo que a condensação narrativa seja uma característica

intrínseca do relato curto. Suas principais características são a concisão e a brevidade, ou seja, o conto é estruturado com uma linguagem densa, mas que economiza o máximo de palavras. Sua dimensão se dá no sentido da profundidade. Como afirma Cortázar: “O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade” (CORTÁZAR, 2013, p.152).

O conto contemporâneo, reflexo da nova narrativa que se foi construindo nas últimas décadas, substituiu a estrutura clássica pela construção de um texto curto, com o objetivo de conduzir o leitor para além daquilo que é dito no texto, para a descoberta de um sentido do “não-dito”. A história oculta garante um efeito de surpresa decorrente da história que se extrai da superfície narrativa, e o não-dito, o subentendido e a alusão são os elementos que sinalizam a existência de uma história “dentro” da história contada (é o caso do fenômeno da intertextualidade). A ação se torna mais reduzida, a linguagem muitas vezes choca pela rudeza, pela denúncia do que não se quer ver, ou que não se tem coragem de pronunciar em voz alta. Desaparece a construção dramática tradicional que exigia um desenvolvimento, um clímax e um desfecho. Em contrapartida, há uma cobrança maior da participação do leitor, para que os aspectos constitutivos da narrativa possam por ele ser encontrados e apreciados. Exige uma leitura que desvende não só aquilo que é contado, mas, principalmente, a forma como o fato é contado, a forma como o texto se realiza.

Para que o conto conquiste o leitor, ele precisa ter um algo a mais, a “alquimia secreta” de que fala Cortázar. Um conto é tido como “excepcional” quando se torna inesquecível para quem o lê:

O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória e na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência (CORTÁZAR, 2013, p.154).

Para Cortázar, um bom conto deve pulsar no leitor a cada nova linha, sendo capaz de instigar, emocionar e proporcionar uma “ruptura do cotidiano” (2013, p.153),

quebrando sua moldura, transgredindo seus limites e iluminando para além da escrita. A respeito deste possível “efeito” causado pelo conto, o autor afirma que:

De um conto assim se sai como de um ato de amor, esgotado e fora do mundo circundante, ao qual se volta pouco a pouco com um olhar de surpresa, de lento reconhecimento, muitas vezes de alívio e tantas outras de resignação (CORTÁZAR, 2013, p.231).

O espaço físico da narrativa normalmente não varia muito devido à própria dimensão do conto. A variação temporal não importa: o passado e o futuro do fato narrado geralmente são irrelevantes. Caso seja necessário, o contista condensa o passado e o expõe ao leitor em poucas linhas. Devido a estas características (pequena extensão e pouca variação espacial e temporal), o número de personagens que participam do conto é pequeno. Também não há espaço para personagens complexas: a ênfase é colocada em suas ações e não em seu caráter.

Para Júlio Cortázar, o conto é um gênero literário advindo do contexto sócio-histórico do século XIX por conta da “necessidade literária” de se produzir publicações em larga escala e em um curto espaço de tempo.

Sendo assim, podemos definir o conto como um gênero literário decorrente do estilo de vida do homem moderno. O dia a dia cada vez mais corrido da sociedade fez com que surgisse a necessidade de uma narrativa mais curta, que se pudesse ler entre os intervalos de uma atividade e outra, daí se deu o surgimento do conto como gênero literário. Diferente do romance, o conto é mais curto e pode ser lido de uma só vez, sem interrupções, para que não se perca a “unidade de efeito”: o princípio entre a extensão do conto e a reação/efeito que ele provoca no leitor. O conto permite a condensação de fatos, descrições, contextos que, num romance, seriam imprescindíveis. A narrativa curta ganha cada vez mais notoriedade e importância, na medida em que corresponde às expectativas dos leitores contemporâneos, que encontram nesse gênero literário uma história breve, porém densa, instigante.

No conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção (POE, *apud* GOTLIB, 2011, p.34).

Ainda que seja um gênero em ascensão, Gotlib atenta para o fato de que o conto também é alvo de preconceito pela falsa ideia de que seria um gênero fácil ou, pelo menos, mais fácil que o romance, como se o conto, por ser mais curto, não passasse de um mero passatempo para as horas de descanso, um “romance condensado”, um “embrião do romance”, um gênero pobre e secundário em relação ao romance. Segundo a autora, os principais motivos que levam o conto a sofrer preconceito por parte da crítica são as estereotipações e o capitalismo desenfreado, que só visa o lucro, sem se preocupar com a qualidade:

A linha *normativa* gera uma série de manuais que prescrevem *como escrever contos*. E a revista popular propicia uma comercialização gradativa do gênero. Tais fatos são tidos como responsáveis pela degradação técnica e pela formação de *estereótipos* de contos que, na era industrializada do capitalismo americano, passam a ser arte padronizada, impessoal, uniformizada, de produção veloz e barata (GOTLIB, 2011, p.60. Grifos da autora).

Para Gotlib, é vital que ocorra um processo de revalorização do conto. Por isso a autora defende que não se deve enquadrar o conto, cercando-o de regras e fórmulas, pois assim corre-se o risco de cair no estereótipo. O conto, assim como os outros gêneros literários, deve ter um único princípio: o da liberdade de criação, pois é isso que o torna único, original. É através da criatividade dos escritores e não de um conjunto de fórmulas que as grandes obras literárias e artísticas de um modo geral são feitas. Além disso, o conto não é o único gênero sujeito a cair no estereótipo. Isso pode acontecer também com o romance, a novela, o poema. Logo, o preconceito específico com o gênero conto mostra-se infundado, como afirma o escritor e exímio contista Machado de Assis: “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor.” (ASSIS, 1973, p.806).

Cortázar descreve uma dificuldade de conceituação do gênero e afirma que uma forma de entender o conto é fazer uma analogia com o romance, o cinema e a fotografia. Assim como os filmes apresentam uma sucessão de fatos até chegar ao clímax, o mesmo pode ser observado no romance. Para Cortázar, o conto se aproximaria da fotografia, uma vez que pressupõe uma limitação prévia devido ao espaço reduzido que a câmera pode abranger e pelo modo com que o fotógrafo usa essa limitação; vemos

apenas aquele “fragmento” que ele escolheu fotografar, e assim passamos a enxergar o mundo através dos seus olhos.

O romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação (CORTÁZAR, 2013, p.151).

Cortázar resume tal discussão relembrando as palavras que um escritor argentino, fã de boxe, disse certa vez: “Nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out” (2013, p.152).

A analogia entre o conto e a fotografia é estabelecida por Cortázar no sentido de que ambas as manifestações artísticas fazem um recorte da realidade, apontando limites que constituem um “fragmento” capaz de indicar uma realidade muito mais ampla. O crítico ainda assinala que as duas servem-se do aproveitamento de uma imagem ou acontecimento significativo para construir um efeito de sentido à obra. Tanto o conto quanto a fotografia, nesse sentido, impulsionam no receptor uma “abertura” da obra, resultante da possibilidade de o conto e a fotografia levarem o interlocutor a algo que transcende o que está registrado de forma incisiva desde a primeira página na obra. Segundo ele, a fotografia, assim como o conto, constitui um paradoxo:

O de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra (CORTÁZAR, 2013, p.151).

Para Cortázar, não há, nos contos de qualidade, elementos gratuitos ou decorativos, pois o contista precisa explorar o acontecimento, servindo-se da concisão, o que não significa se eximir da profundidade.

Dentro dessa noção de qualidade estética, portanto, inserem-se a escolha do tema e as estratégias literárias adotadas pelo artista para tornar a sua obra uma manifestação criativa capaz de seduzir o receptor. No caso do conto, o escritor deve estabelecer uma tensão que, segundo Cortázar, é fundamental para motivar o leitor a acompanhar a narrativa desde as suas primeiras palavras até o seu desfecho.

A brevidade do conto é uma característica muito importante porque o escritor se utiliza dela para causar impacto no leitor. O contista deve planejar qual efeito intenciona motivar no leitor. O conto, por ser breve, mantém a atenção do leitor sob o controle do escritor, possibilitando que este concretize suas intenções e, ao mesmo tempo, impede que influências externas obstruam a leitura e minimizem a unidade de efeito da narrativa.

Um debate sobre o lugar do conto na história da literatura faz-se necessário na medida em que se identifica uma ausência de referência à produção de contistas que subvertem o gênero e há insuficiência de análise crítica de contos contemporâneos que transgridem a forma do gênero em manuais de história da literatura. Poucos autores têm seus contos analisados e comentados, o que nos permite reconhecer o lugar marginal destinado a alguns contistas.

Todas as concepções teórico-críticas acerca do conto apresentadas por Cortázar e Gotlib procuram identificar a natureza do gênero, defini-lo e apontar elementos para valorização do conto como gênero literário, apresentando indícios para sustentar a atribuição de valor à narrativa curta. Entretanto, essa busca por definição não deve servir para aprisionar o conto em um conjunto de regras que só fariam diminuí-lo, podendo a criatividade dos escritores.

Sendo assim, é possível que as características do conto possam variar de uma época para outra, de um autor para outro, mas essas variações ocorrem em maior ou menor grau, constituindo sempre uma estrutura básica que configura o gênero, ou seja, apesar dessas variações, ainda é possível reconhecer a estrutura do conto.

É preciso reavaliar as questões teóricas ligadas à construção da historiografia literária e sua reprodução em manuais de história literária. O conto, assim como os demais gêneros, se transforma e se ressignifica constantemente conforme as tendências artísticas do período. Isso não quer dizer que precise ser corrigido ou enquadrado num conjunto de regras, afinal, a base da literatura é a liberdade de criação. Tais mudanças

apenas confirmam a pluralidade e a diversidade da literatura e dos autores brasileiros, contistas ou não.

O miniconto se enquadra como uma variação do conto e tem sido uma forma de fazer literatura consonante com a realidade contemporânea, tendo em vista o seu caráter de narrativa brevíssima. O crescente uso da internet também contribuiu para sua formação, aliando a necessidade de uma leitura rápida e interessante à facilidade de divulgação. Teve influência cultural norte-americana e de movimentos artísticos como o Minimalismo e o Futurismo. Seguindo essa tendência, foi lançada em 2004 uma antologia organizada por Marcelino Freire intitulada *Os cem menores contos brasileiros do século*. Dalton Trevisan, João Gilberto Noll e Marina Colasanti são exemplos de autores que aderiram fortemente ao miniconto, também conhecido como conto de bolso, conto brevíssimo, minificção, microconto ou nanoconto. No miniconto, muito mais importante que mostrar é sugerir, deixando ao leitor a tarefa de preencher as elipses narrativas e entender a história por trás da história escrita. No miniconto, as unidades de tempo, ação e espaço ficam ainda mais condensadas, o que exige uma habilidade ainda maior do escritor, que precisa pensar em cada palavra que vai utilizar já que nenhuma está ali por acaso. Marina comenta sobre o miniconto em uma entrevista publicada em 2003 no site www.revelacaoonline.uniube.br:

Eu gosto muito de textos curtos. Não sou romancista por causa disso. E nos minicontos, às vezes, eu vou tirando tudo, vou tirando tudo que é supérfluo, tudo que é supérfluo, tira, tira, tira, estica, estica, estica... aí de repente olho: ai meu Deus, está esticado demais! Está seco demais! Agora eu tenho que pingar um pouquinho de água, tenho que inchar um pouco de volta. Porque tem um ponto certo; é que nem bolo, tem um ponto em que ele tem que ficar penetrável — ele não pode ser impenetrável senão ele rejeita o leitor.

[...]

Achar que o miniconto é apenas um conto encolhido, isso é um equívoco fatal. Aí você tem um produto de terceira classe. O miniconto funciona justamente quando dá o pulo do gato! Você vem vindo distraído e de repente ele te pega e... TCHUM! Vira de cabeça pra baixo a situação. Te põe em desconforto, descompõe, desfaz a organização na qual você vinha vindo. E essa desorganização ou te propõe uma nova forma de organização, ou justifica o princípio — quando você chega no final e dá aquele salto, você entende porque aquilo estava lá no começo. O que é fascinante no miniconto.

A seguir, temos um miniconto de Colasanti que ilustra o que foi dito:

A paixão da sua vida

Amava a morte. Mas não era correspondido.
 Tomou veneno. Atirou-se de pontes. Aspirou gás. Sempre ela o rejeitava, recusando-lhe o abraço.
 Quando finalmente desistiu da paixão entregando-se à vida, a morte, enciumada, estourou-lhe o coração (COLASANTI, 1986, p. 55).

Podemos dizer que o miniconto de Colasanti corrobora a ideia de que a melhor obra é aquela que não diz tudo, que deixa para o leitor a tarefa de desvendar os seus significados. Se colocarmos uma lupa e examinarmos as palavras cuidadosamente escolhidas para esse conto, veremos que elas conduzem para um único desfecho: a morte trágica do protagonista. Não é apresentado o nome desse personagem, pois isso seria dispensável, e, quando se está trabalhando com o mínimo de palavras, apenas aquelas realmente imprescindíveis ficam. Além disso, a falta de um nome torna o personagem uma figura comum, que poderia ser qualquer um, até mesmo alguém que conhecemos. Da particularização, que poderia ser depreendida com a nomeação, se alcança à universalização; tal efeito é comum nos contos de Marina.

O elemento inusitado do conto é apresentado logo na primeira frase: “Amava a morte”. Fica claro ao longo do conto que a morte, além do seu sentido denotativo, também aparece como um personagem. Não se trata, convém ressaltar, de uma personificação. O sentido vai além. O emprego dos verbos “amava”, “rejeitava”, “recusando-lhe”, “estourou-lhe” e do adjetivo “enciumada” determinam ações, atos e atributos de um ser humano, o que poderia, à primeira vista, sugerir uma personificação, mas a morte atua na trama, interfere nela, participa do processo narrativo e dramático.

Apesar da ausência do nome próprio referente ao sujeito do verbo amar, fica clara também a existência no texto de um personagem masculino, como se verifica pelo emprego do artigo “o” em “Sempre ela o rejeitava”, que por motivos desconhecidos (também desnecessários ao conto) deseja desesperadamente morrer, o que fica mais do que evidente a partir da terceira frase do conto: “Tomou veneno”, “Atirou-se de pontes”, “Aspirou gás”, “Sempre ela o rejeitava, recusando-lhe o abraço”.

Também se infere a partir da leitura do conto que suas tentativas sempre falhavam, até o momento em que ele resolve desistir da morte para se entregar à vida, que, assim como a morte, também aparece com duplo sentido, além de representar um

personagem da trama, a “outra” da história. É justamente nesse momento que a morte, sentindo-se rejeitada, tal qual uma amante enciumada, resolve estourar seu coração. De todas as formas possíveis de morte, é curioso que a autora tenha escolhido justamente uma ligada ao coração, sugerindo um crime passionai, o que é perfeitamente compreensível no contexto, confirmando-se a tragédia do amor e sua paixão, no sentido que a palavra carrega em sua etimologia, o de calvário da vida e sofrimento na morte.

Cada palavra escolhida foi meticulosamente pensada para a construção de escrita desse conto, conduzindo o leitor para um desfecho trágico e até previsível. Em apenas seis linhas e fazendo uso de “seres fictícios”, para usarmos a expressão de Antonio Candido em *A personagem de ficção* (2007), Marina consegue comover o leitor ao trazer à tona questões que estão presentes no dia a dia como a solidão, a rejeição, a tristeza, a morte. Esse personagem, que poderia ser qualquer um, representa tantas pessoas que, em algum momento difícil, desistiu de viver e, quando resolveu correr atrás, já não havia mais tempo; trata-se de uma grande e profunda reflexão sobre a vida. Esse conto representa bem como a autora consegue unir elementos do maravilhoso à realidade. Ainda segundo Candido, o ser fictício é “algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (2007, p. 55).

Esse conto não só mostra como um miniconto pode ser escrito, como também revela muito sobre o estilo de Colasanti. Seus contos são bastante metafóricos, nos quais o leitor possui papel fundamental na construção dos sentidos do texto. Um traço marcante de seu estilo é a preferência pela estrutura frasal curta, concisa, mas intensa. Opta por usar frases curtas, coordenadas e fragmentárias, uma estratégia perigosa que, se não for usada com sabedoria, pode deixar o texto com aspecto caótico, descontínuo, entretanto isso não acontece, tal estratégia é usada para tornar o texto ainda mais impactante para o leitor, sem prejudicar a fluidez. Como a própria Marina afirma: “Gosto de economia, dizer o máximo com o mínimo, o texto bem enxuto. E me ajoelho diante de uma bela metáfora.” (COLASANTI, 1997, p.129).

1.2 O conto maravilhoso

Escrever contos maravilhosos é, para mim, navegar em um rio de uma única margem, a terceira. E navegar sem leme, na correnteza. Sem propósito, sem planejamento, sem querer demonstrar coisa alguma, esquecendo a ironia. É querer, muito, ouvir novas histórias na cabeça. E contá-las (COLASANTI, 2015, p.422-423).

Com o apoio teórico de pesquisadores sobre o tema, buscaremos refletir a respeito dos elementos que formam o gênero do *maravilhoso* na literatura. “O termo maravilhoso qualifica o registro em que o sobrenatural se une de forma harmoniosa à realidade para encantar o leitor”¹. Tais elementos nasceram na literatura oral e se perpetuaram até os dias de hoje como parte de uma herança transmitida pelas culturas tanto ocidental quanto oriental. Chegaram à modernidade e continuam presentes nas narrativas atuais.

Antes que possamos analisar em que constitui o maravilhoso, é preciso primeiro diferenciá-lo do que chamamos de literatura fantástica. Cada um a seu modo, muitos teóricos dissertam sobre o que caracteriza a literatura fantástica. A mais conhecida e divulgada definição de fantástico foi proposta por Todorov:

Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que vive o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são. Ou então esse acontecimento se verificou realmente, é parte integrante da realidade; mas nesse caso ela é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é um ser imaginário, uma ilusão, ou então existe realmente, como os outros seres vivos, só que o encontramos raramente. O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza; assim que escolhemos uma ou outra resposta, saímos do fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso (TODOROV, 1969, p.148).

¹ *Guide des idées littéraires*, Paris, Hachette, 1988. Tradução nossa.

Em meio a um mundo dominado pela razão e pela ciência, a literatura fantástica vem resgatar um elemento importantíssimo: a introdução de elementos inexplicáveis, extraordinários, sobrenaturais no cenário cotidiano.

O elemento sobrenatural surge em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil. Tudo parece reproduzir a vida cotidiana, a normalidade das experiências conhecidas, quando algo inexplicável e extraordinário rompe a estabilidade deste mundo natural e defronta as personagens com o impasse da razão. A partir deste momento, o narrador (juntamente com o leitor) oscila entre uma explicação racional e lógica a respeito do evento sobrenatural e a aceitação da existência de fenômenos que escapam aos pressupostos científicos, racionais e empíricos do mundo real; a narrativa não apresenta, no entanto, a comprovação nem de uma teoria nem de outra. Ou seja, o discurso narrativo fantástico constrói e mantém as personagens num estado de incerteza permanente diante da verdadeira natureza dos fenômenos extraordinários que surgem na narrativa.

Todorov aponta essa hesitação, experimentada normalmente pelo narrador-personagem, entre a crença nos fenômenos sobrenaturais e a convicção numa explicação racional conforme as leis que regem o universo como o elemento definidor do fantástico. O autor ainda coloca como condição do gênero que esta hesitação alcance o leitor e lhe provoque uma identificação com o narrador-personagem.

A narrativa fantástica passou a tratar de assuntos inquietantes para o homem atual: as angústias existenciais. Assim, o gênero fantástico deixou de ser apenas narrativa de entretenimento, pois revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia a dia. O fantástico possui uma função muito importante nos contos: “o elemento extraordinário não se limita apenas a uma experiência de leitura prazerosa para efeitos de distração do leitor, mas assume uma função eminentemente crítica” (SCHWARTZ, 1982, p.101). Ou seja, o fantástico aparece como um artifício para tratar de problemas da nossa realidade. Cria “uma sensação de ‘estranhamento’ que o exagero das situações provoca no leitor, levando-o a ‘descobrir’ aquilo que, embora à frente de seus olhos, até então não reparara” (HOHLFELDT, 1981, p.104). O exagero apresentado é para chamar atenção a uma questão social em específico, a fim de que o leitor ultrapasse o nível ingênuo de leitura.

Diferentemente do que acontece no fantástico, no gênero maravilhoso admite-se, com antecedência, a existência de leis e regras que fogem à "normalidade". O conto maravilhoso relata acontecimentos impossíveis de se realizar dentro de uma perspectiva empírica da realidade. A narrativa do maravilhoso instala seu universo irreal sem causar qualquer questionamento, estranhamento ou espanto. Assim, podemos dizer que sua característica mais importante é a aceitação dos fatos inexplicáveis pelo leitor como se fossem reais. Não só nós, leitores, não nos surpreendemos com os fatos narrados, como os próprios personagens aceitam os eventos extraordinários com a maior naturalidade. Não ocorre aquela hesitação diante dos eventos sobrenaturais como nas narrativas fantásticas, sendo esta, portanto, a principal diferença entre os gêneros fantástico e maravilhoso.

O maravilhoso se mostra, antes de mais nada, como uma figura simbólica do cotidiano. Ele aparece nos contos de Marina Colasanti com uma função alegórica, ou seja, para nos ajudar a refletir sobre questões importantes do dia a dia de forma figurada. O termo "maravilhoso" tem origem na palavra *mirabilia*, que significa coisas admiráveis, espantosas, extraordinárias. É o leitor quem se admira, que "se maravilha" no sentido original do termo, e é isso o que institui a magia da narrativa maravilhosa. Na verdade, o termo maravilhoso, tomado em seu sentido etimológico, aplica-se à reação do leitor, referindo-se mais à postura particular das pessoas do que à escrita em si.

A imagem do maravilhoso transporta o leitor para outro lugar, outro mundo; trata-se de um universo desconhecido, mágico. O lugar pode ser desconhecido, entretanto, o leitor não se sente desconfortável, pois as personagens ainda são bem humanas, o que faz com que ocorra um processo de identificação com o leitor. Mesmo se tratando de seres fantásticos, é possível perceber que os sentimentos, os medos e angústias vividos pelos personagens são os mesmos por que passamos na vida real; o maravilhoso só torna essa assimilação mais prazerosa.

Nesta época de transformações rápidas, muda a realidade externa, mas a nossa realidade interior, feita de medos e fantasias, se mantém inalterada. E é com esta que dialogam as fadas, interagindo simbolicamente, em qualquer idade e em todos os tempos (COLASANTI, 1998, p.63).

É importante ressaltar que o maravilhoso não provoca reação de estranhamento algum nas personagens, estas não são surpreendidas pelos acontecimentos, pelas novas leis que regem esse universo, elas aceitam tacitamente as novas regras estabelecidas. O leitor, por sua vez, está ciente de que está entrando no domínio do irracional e pode esperar de tudo, na medida em que nada nesse universo é óbvio.

Relaciona-se geralmente o gênero *maravilhoso* ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural (TODOROV, 2014, p.60).

Para Todorov, o maravilhoso caracteriza-se por um texto que contém elementos sobrenaturais, cujos personagens lidam com o sobrenatural como se ele fosse perfeitamente óbvio, não reagindo nem com medo, nem com surpresa ou dúvida; além disso, o modo como a história é contada faz com que o leitor também aceite o sobrenatural como sendo algo normal.

Um dos maiores teóricos acerca dos contos maravilhosos é o escritor russo Vladímir Propp, que escreveu dois livros dedicados especialmente a desvendar os contos maravilhosos. São eles: *Morfologia do conto maravilhoso*, de 1928 e *As raízes históricas do conto maravilhoso*, publicado originalmente em 1946. Nesses livros, Propp estuda as formas para determinar as constantes e variantes dos contos, comparando suas estruturas e sistemas, segundo os moldes do formalismo russo. Ele define o conto maravilhoso da seguinte forma:

Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma malfeitoria ou de uma falta (...), e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento (...) ou em outras funções utilizadas como desfecho (PROPP, 1983, p.144).

Propp examina contos russos (maravilhosos) e encontra 31 funções constantes nesses contos (elementos que se repetem na maioria dos contos); são ações significativas que contribuem para a construção da narrativa. São elas:

- 1) Afastamento: uma personagem é afastada de sua casa, ou por vontade própria ou porque foi obrigada. Geralmente essa ação inicia um marco no

percurso do herói, é um ritual de iniciação para a vida adulta. Também implica a passagem de um lugar de segurança (casa) para um lugar de insegurança (desconhecido);

- 2) Interdição: uma ordem ou proibição;
- 3) Transgressão: a interdição é desobedecida pela personagem;
- 4) Interrogação: o antagonista busca reunir informações sobre sua possível vítima;
- 5) Informação: o antagonista consegue as informações sobre sua vítima;
- 6) Engano: o antagonista, geralmente disfarçado, busca formas de persuadir sua vítima (como a bruxa que se disfarça de vendedora de maçãs para convencer Branca de Neve a comer a maçã envenenada);
- 7) Cumplicidade: a vítima acaba por se deixar enganar (involuntariamente) pelo antagonista;
- 8) Dano: esta ação acontece quando é infligida sobre a personagem algum tipo de maldade ou quando a própria personagem sofre com a falta de algo (um amor, um ente querido, uma doença, falta de dinheiro). Esta seria a função central do conto maravilhoso e da narrativa de modo geral. As sete funções anteriores atuam como preparatórias para a função do dano;
- 9) Pedido de socorro: o herói faz sua entrada para reparar o dano sofrido;
- 10) Início da ação contrária: o herói aceita a missão de reparar o dano sofrido;
- 11) Partida: o herói parte em busca do agressor (antagonista);
- 12) Função do doador: é aquele que vai ajudar o herói, mas antes de ajudá-lo o submete a alguma prova ou teste;
- 13) Reação do herói: o herói vence a prova imposta pelo doador;
- 14) Recepção do objeto mágico: geralmente é fornecido pelo ajudante, pode ser uma infinidade de coisas como armas (espadas, arcos), montarias (tapete voador, cavalo alado), poções milagrosas etc;
- 15) Deslocamento espacial: o herói se aproxima do local onde se encontra o objeto de sua busca;
- 16) Luta: o herói tem o confronto com o antagonista (agressor);
- 17) Marca: o herói recebe uma marca causada por ferimento na luta com o agressor (como a cicatriz na testa de Harry Potter) ou também pode nascer

com esta marca. A marca no herói permite que ele seja reconhecido no futuro;

- 18) Vitória: quando o herói derrota o antagonista;
- 19) Reparação: o herói consegue reparar o dano inicial;
- 20) Volta: o retorno do herói para sua casa ou local inicial de segurança;
- 21) Perseguição: uma personagem, geralmente um ajudante do antagonista, persegue o herói;
- 22) Socorro: o herói é salvo de seu(s) perseguidor(es);
- 23) Chegada incógnita: o herói volta para casa; algumas vezes ele volta disfarçado (como Ulisses que, ao regressar a sua casa depois de anos afastado, aparece disfarçado de mendigo);
- 24) Pretensões falsas: outra personagem tenta tomar para si a glória do herói, afirmando ter realizado seus feitos heroicos;
- 25) Tarefa difícil: o herói é submetido a uma tarefa para provar sua identidade;
- 26) Tarefa cumprida: o herói supera a prova;
- 27) Reconhecimento: como o herói vence a prova e, além disso, possui a marca (mencionada na função 17), recebe então o devido reconhecimento;
- 28) Desmascaramento: o falso herói é reconhecido como impostor;
- 29) Transfiguração: o herói recebe uma nova aparência (pode ser apenas com roupas e joias ou uma metamorfose completa como a Fera de *A Bela e a Fera*);
- 30) Punição: o falso herói e o antagonista são punidos (às vezes esses dois papéis são representados pelo mesmo personagem);
- 31) Casamento: o herói casa-se com a princesa e se torna rei. O casamento aparece como representação do típico “final feliz”.

Propp determina também a existência de sete papéis ou “esferas de ação”: o antagonista (agressor), o doador, o auxiliar (ajudante), o objeto da busca, o mandatário, o herói e o falso herói. É evidente que nem todas essas funções e esferas de ação vão ocorrer em todos os contos, mas geralmente aparecem nessa sequência.

Para Propp, uma das características mais importantes que define os contos maravilhosos seria a sua descendência do folclore, como afirma Paulo Bezerra, tradutor

da obra de Propp e crítico literário brasileiro, que escreveu a introdução da edição traduzida para o português de *Raízes históricas do conto maravilhoso*:

Para Propp, o folclore é o solo da literatura, a sua pré-história (BEZERRA *in* PROPP, 2002, p. XVII).

(Propp) mostra, numa perspectiva dialética, o que acontece com o velho folclore em novas condições históricas, como se manifestam as novas formações folclóricas e como estas interagem com formas mais arcaicas, reassimilando e reformulando os seus motivos e vestígios, transformando antigas imagens em seus opostos ou fazendo o velho e o novo conviverem até com certa harmonia (BEZERRA *in* PROPP, 2002, p. XV-XVI).

Isso se confirma no decorrer da obra de Marina Colasanti, que busca justamente essa aproximação com a tradição para surpreender os leitores com desfechos inesperados, que rompem com o modelo tradicional, além de abordar problemáticas da atualidade, assim como aquelas que nunca deixam de ser atuais. Ao afirmar que o velho e o novo convivem com harmonia, podemos dizer que há, nas entrelinhas, uma referência ao fenômeno da intertextualidade, já que esses “novos” contos trazem para o texto os contos “antigos”, seja de forma clara ou mais discreta, seja para se opor a eles ou simplesmente reavivá-los, dar a eles uma nova perspectiva.

Os contos maravilhosos são alvo de muito preconceito, pois o senso comum acredita que tais contos se dirigem somente às crianças. Poucos sabem que os contos maravilhosos originalmente não eram território da literatura infantil. Essas narrativas, na realidade, dirigiam-se às damas da corte, que buscavam entretenimento para as tardes ociosas, também eram contadas e ouvidas pelas pessoas das camadas mais humildes, os camponeses, que, através dessas histórias, se permitiam sonhar com uma vida melhor, por isso há tantas histórias em que uma personagem pobre alcança a riqueza. Outro estigma que os contos maravilhosos carregam é o de serem marcados por histórias enganosas, constituírem engodo, ou ainda cultuarem a mentira. Entretanto, os grandes teóricos sobre o assunto provam que o maravilhoso não se limita ao âmbito da literatura infantil, além de serem fundamentais para uma reflexão da vida humana.

Para evitar que seus contos sofressem preconceito ou simplesmente porque não faz distinção entre as terminologias “conto de fadas” e “conto maravilhoso”, Marina optou por chamá-los de “contos maravilhosos”, tal como Propp, que também fala dos contos maravilhosos sem distingui-los do conto de fadas.

Tal distinção é apresentada por Nelly Novaes Coelho em seu livro intitulado *O conto de fadas* (1987), no qual ela apresenta diferenças essenciais ligadas à problemática dos contos. Segundo a autora, os contos de fadas não necessariamente têm de apresentar a figura das fadas, mas sempre se encontram na esfera do maravilhoso. Ela afirma sobre os contos de fadas:

Com ou sem a presença de fadas (mas sempre com o maravilhoso), seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e têm como eixo gerador uma problemática existencial. Ou melhor, têm como núcleo problemático a realização essencial do herói ou da heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligada à união homem–mulher. A efabulação básica do conto de fadas expressa os obstáculos ou provas que precisam ser vencidas, como um verdadeiro ritual iniciático, para que o herói alcance sua auto-realização existencial, seja pelo encontro do verdadeiro eu, seja pelo encontro da princesa, que encarna o ideal a ser alcançado (COELHO, 1987, p.13. Grifos da autora).

Sobre os contos maravilhosos a autora afirma que:

São narrativas que, sem a presença de fadas, via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc.) e têm como eixo gerador uma problemática social (ou ligada à vida prática, concreta). Ou melhor, trata-se sempre do desejo de auto-realização do herói (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através da conquista de bens, riquezas, poder material etc. Geralmente, a miséria ou a necessidade de sobrevivência física é ponto de partida para as aventuras da busca. (...) Os contos maravilhosos enfatizam a parte material/ sensorial/ ética do ser humano: suas necessidades básicas (estômago, sexo e vontade de poder), suas paixões do corpo (COELHO, 1987, p.14. Grifos da autora).

Nelly aponta como principal diferença entre o conto de fadas e o conto maravilhoso a abordagem distinta de cada um: o primeiro dedica-se à busca da “realização interior”, no nível do “existencial” (a realização do espírito), enquanto o segundo busca a “realização exterior”, no nível do “social” (a realização do corpo).

Com base nessas definições de Coelho, os contos de Marina se encaixariam, em sua grande maioria, nos contos de fadas, já que os personagens de seus contos buscam a auto-realização existencial, como a busca da própria identidade, a busca de um amor verdadeiro, a vontade de controlar o próprio destino; seus contos trabalham com os

sentimentos de amor, solidão, medo, inveja, curiosidade e outros. Entretanto, Marina não utiliza o termo “contos maravilhosos” em oposição ao termo “contos de fadas”, afinal, somente alguns autores como Coelho fazem essa distinção, sendo mais comum o emprego dessas duas formas como sinônimos, já que ambas são formas de narrativas que pertencem ao mundo do maravilhoso. Sendo assim, respeitando a forma como a autora prefere nomeá-los, os chamaremos de contos maravilhosos.

Assim como o folclore deu origem aos contos maravilhosos tradicionais, estes não ficaram estagnados, pois a literatura está em constante evolução, sendo assim, os contos maravilhosos também se transformaram com o passar dos tempos. Alguns contos tradicionais como os de Perrault foram escritos de modo a ensinar lições para as crianças (como, por exemplo, não falar com estranhos, obedecer aos pais). Ainda hoje, os contos maravilhosos têm um papel fundamental no desenvolvimento das crianças, pois é através dessas histórias que a criança entra em contato com a subjetividade, exercita sua imaginação. Sobre a importância da literatura tanto para as crianças como para os adultos, Antonio Candido tem a seguinte opinião:

Um certo tipo de função psicológica é talvez a primeira coisa que nos ocorre quando pensamos no papel da literatura. A produção e fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que de certo, é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação das necessidades mais elementares. E isto ocorre no primitivo e no civilizado, na criança e no adulto, no instruído e no analfabeto.(CANDIDO, 1972, p.803).

Esses contos também evoluíram no que podemos chamar de contos maravilhosos modernos, nos quais a essência do maravilhoso foi preservada, entretanto, eles vão além, fornecendo mais do que um contato com a subjetividade. Tais contos se tornam um meio de reflexão e crítica: “Se ‘a vida real não pode destruir a estrutura geral do conto’, ela modifica ou transforma o conto” (GOTLIB, 2011, p.22).

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua “história” foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura: o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica. (...) Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada (GOTLIB, 2011, p.29).

É nesse sentido que os contos se “modernizaram”, não precisam mais seguir uma ordem ao narrar, os contos modernos podem muito bem começar no clímax e até mesmo não ter um desfecho definido. As partes que o constituem ainda estão ali, mas não obedecem a uma ordem pré-estabelecida, o autor fica mais livre para criar e inovar.

Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte à Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de unidade da vida e, conseqüentemente, da obra, vai se perdendo. Acentua-se o caráter da fragmentação dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (...). Esta realidade, desvinculada de um antes e um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes (GOTLIB, 2011, p.30).

As etapas da vida (nascimento, amadurecimento, velhice e morte), bem como sentimentos que fazem parte de cada um (amor, ódio, medo, inveja e amizade) são apresentados para oferecer uma explicação do mundo que nos rodeia e nos permitir criar formas de lidar com isso. Nesse sentido, Marina Colasanti utiliza-se de elementos do maravilhoso, buscando desvendar nos seus contos as grandes questões da existência humana.

Segundo a autora, os elementos que definem a construção desse gênero são tão intensos que, ao longo dos anos, se fortalecem cada vez mais. Essas narrativas vivem e se transmitem graças à densidade de seu conteúdo. Para Marina, esses contos mantêm sua vitalidade intacta até hoje porque falam da alma e do comportamento humano. Além disso, possuem infinitas leituras e se adequam a qualquer idade. De acordo com Nelly Novaes Coelho e Fanny Abramovich:

A visão mágica do mundo deixou de ser privativa das crianças, para ser assumida pelos adultos. *A bela adormecida, Rapunzel, Chapeuzinho vermelho* e mil outras narrativas maravilhosas ainda terão algo a nos dizer? Sem dúvida que sim. O que nelas parece apenas “infantil”, divertido ou absurdo, na verdade carrega uma significativa herança de sentidos ocultos e essenciais para a nossa vida (COELHO, 1987, p.9).

Por lidar com conteúdos da sabedoria popular, com conteúdos essenciais da condição humana, é que esses contos de fadas são importantes, perpetuando-se até hoje (ABRAMOVICH, 1991, p.120).

Os autores mais famosos desse gênero são: Charles Perrault, na França, que se tornou conhecido por recolher histórias junto ao povo, respeitando ao máximo a essência desses contos, ainda que fossem violentos. Perrault tentou inserir nesses contos lições de moral de modo a orientar a formação das crianças e jovens. Publicou em 1697 os *Contos da mãe gansa*, considerado o marco do nascimento da literatura infantil. Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm foram pesquisadores que viajaram por toda a Alemanha para descobrir as histórias que o povo contava, suas lendas, para depois transformar esse material em contos que, diferentes dos de Perrault, eram narrados de maneira mais suave, atenuando as partes violentas e acrescentando finais felizes para os heróis. Publicaram diversos contos, reunidos em dois volumes sob o título de *Contos da infância e do lar* (o primeiro volume de 1812 e o segundo de 1815). Outro autor famoso por seus contos maravilhosos foi Hans Christian Andersen, nascido na Dinamarca. Diferentemente dos outros, Andersen criou seus próprios contos. Ele não utilizou relatos recolhidos do povo, todos os seus contos eram originais. Publicou em 1835 *Contos para crianças*, uma reunião dos seus contos: “Nele o maravilhoso é a sua própria alma e seu mundo inteiro, seu mundo vivo, produto de sua própria vida. É o poeta da infância” (JESUALDO *apud* ABRAMOVICH, 1991, p.123).

Os contos maravilhosos de Marina Colasanti apresentam algumas diferenças dos produzidos por outros autores, pois rompem com o modelo tradicional de contos de fadas (nos referimos aos contos tradicionais já alterados, como ocorre com os contos dos irmãos Grimm, que reescreveram os contos originais a sua maneira, mas que acabaram por se cristalizar no imaginário popular). Nos seus contos, Marina preferiu abordar temas de natureza existencialista, que fazem parte do mundo interior do leitor de todas as idades e de todas as épocas. Isso é o que confere a sua obra um caráter atemporal e universal, como afirma Regina Zilberman:

Marina Colasanti lida com o conto de fadas em outra direção: adota as personagens tradicionais [...] para extrair delas situações novas, que traduzem o mundo interior e os desejos profundos dos seres humanos. (ZILBERMAN, 2005, p.100).

Os contos de Marina também diferem dos modelos tradicionais pelo destaque que a autora dá a figura feminina que, geralmente, são as protagonistas dos contos.

Estas são não só princesas como guerreiras, mulheres fortes, que escolhem o seu próprio destino e não se mostram submissas à figura masculina, seja ela representada pelo pai (rei) ou pelo príncipe (ser amado). Nos contos tradicionais, a mulher geralmente aparece como frágil, submissa, passiva, aquela que vive a esperar o príncipe e sonha em se casar. Nos contos de Marina, as mulheres tomam as rédeas de suas próprias vidas e não deixam que sua felicidade dependa exclusivamente da figura masculina, como podemos ver em vários de seus contos, como em “A moça tecelã”, no qual a protagonista se cansa das exigências sem fim do marido e percebe que era bem mais feliz antes de tê-lo criado, então ela vai calmamente destecendo-o; no conto “Entre as folhas do verde O”, a corça-mulher, apesar de amar o príncipe, não abriu mão de sua identidade por ele, preferindo ser toda corça e não toda mulher porque era isso o que lhe fazia feliz; no conto “Entre a espada e a rosa”, a princesa enfrenta o pai e se recusa a casar com alguém que ela não havia escolhido, ela acaba expulsa de casa e se torna um guerreiro famoso; no conto “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, a moça vai ludibriando seus pretendentes até a chegada daquele que ela havia escolhido. Esses são apenas alguns exemplos dentre tantos das figuras femininas encontradas nos contos de Marina que, apesar de pertencerem ao universo do maravilhoso, pensam mais como as mulheres de hoje, atuais, do que as mulheres representadas nos contos tradicionais.

Assim, podemos afirmar que os contos de Marina Colasanti, pelas características apresentadas, se diferem dos tradicionais, por se tratarem de obra humana que parte da observação da realidade para dar a ela um tratamento diferente do convencional, que, mais do que criação da artista, vê a realidade ser construída através do véu do maravilhoso, ou seja, ela aproxima o universo do maravilhoso do nosso, imprime em seus personagens questionamentos que ecoam na mente do leitor. Além disso, Marina faz uso da intertextualidade como forma de construir o sentido dos textos e inova com desfechos inesperados, que não se veriam nos contos tradicionais.

2. Puxando pelo fio da memória

2.1 A intertextualidade na literatura

A referência a outros textos nos contos de Marina contribui para a compreensão do sentido dos contos, assim como para a singularidade da obra da autora. Por isso a importância de estudarmos os conceitos acerca desse fenômeno literário.

Tiphaine Samoyault, em seu livro *A intertextualidade* (2008), defende que a literatura se escreve na sua relação com o mundo, mas também apresenta uma relação consigo mesma, com sua história. Sobre a noção de intertextualidade a autora defende que:

É impossível pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. A retomada de um texto existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária.

Citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio, colagens de todas as espécies, as práticas de intertextualidade se repertoriam facilmente e se deixam descrever. Oferecem um conteúdo objetivo à noção sem, no entanto, eliminar desta última sua imprecisão teórica. (SAMOYAULT, 2008, p.9-10).

O termo “intertextualidade”, segundo Samoyault, tornou-se uma “noção ambígua do discurso literário” (SAMOYAULT, 2008, p.9), e diferentes expressões (algumas menos técnicas e mais metafóricas) foram usadas para referir-se à relação entre textos, dentre as quais “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (SAMOYAULT, 2008, p.9). Soma-se a isso o fato de que, no discurso sobre a intertextualidade há, de acordo com Samoyault, uma “imprecisão teórica” que dá origem a uma bipartição crítica: uma que entende a intertextualidade como um “instrumento estilístico” procurando rastrear os sentidos e os discursos anteriores, e outra que prioriza a “noção poética” na tentativa de identificar a retomada de enunciados literários através do reconhecimento de citações, alusões, entre outros processos.

Entre retomada melancólica, em que ela se contempla no seu próprio espelho, e retomada subversiva ou lúdica, quando a criação se subordina à ultrapassagem daquilo que a precede, a literatura não para de lembrar e de conter um desejo idêntico, aquele mesmo da literatura. Assim, além de sua teorização, da história de suas teorias e da descrição de suas técnicas, a análise da noção de intertextualidade envolve uma verdadeira reflexão sobre a memória da literatura e sobre a natureza, as dimensões e a mobilidade de seu espaço, especialmente sobre o jogo da referência – o remeter da literatura para si mesma – e da referencialidade – liame da literatura com o real (SAMOYAULT, 2008, p.10-11).

Samoyault propõe que pensemos a intertextualidade de maneira unificada, cujos traços se voltam para a ideia de memória, já que ela (a intertextualidade) seria justamente a memória que a literatura tem de si mesma. Somente considerando essa dimensão da memória, podemos chegar a uma definição de literatura, na qual a intertextualidade não é apenas a retomada de uma citação ou uma reescritura, e sim “a descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro” (SAMOYAULT, 2008, p.10). A intertextualidade está diretamente relacionada com os efeitos da convergência entre uma obra e um tema que façam parte do conhecimento geral de mundo, algo que possa ser resgatado pelo interlocutor através da memória. Podemos dizer que a heterogeneidade do intertexto surge a partir da originalidade do texto.

Quem introduz oficialmente o termo “intertextualidade” é Julia Kristeva, em dois artigos, o primeiro de 1966, intitulado “A palavra, o diálogo e o romance” e o segundo de 1967, intitulado “O texto fechado”, nos quais ela menciona e depois define o que seria a intertextualidade: “Cruzamento num texto de enunciados tomados de outro texto” (KRISTEVA *Apud* SAMOYAULT, 2008, p.16). Kristeva monta sua definição acerca da intertextualidade a partir da análise da obra de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo. Nessa época, havia um interesse por parte dos críticos e teóricos em identificar “instrumentos destinados a fundamentar o discurso literário numa linguagem própria e específica” (SAMOYAULT, 2008, p.14). Essa tendência foi exteriorizada pelos estudos de base estruturalista e das teorias do texto, para os quais o texto devia ser considerado fora de seu contexto, de modo inerente, sem o estabelecimento de relações de conteúdo textual com dados externos à obra. A partir desse período, o enfoque teórico sobre a intertextualidade trabalha com a relação entre textos.

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (KRISTEVA *Apud* SAMOYAULT, 2008, p.16).

A partir das ideias defendidas por Bakhtin, Kristeva conclui que em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos: “Julia Kristeva (...) concebe cada texto como constituindo um intertexto numa sucessão de textos já escritos ou que ainda serão escritos” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.9). Bakhtin não chega a utilizar o termo intertextualidade; no entanto, é através dos seus estudos sobre o romance que surge a ideia de que a palavra traz uma multiplicidade de discursos. Segundo Bakhtin:

O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo (BAKHTIN *apud* KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.9).

O texto se torna então um lugar onde acontecem trocas de enunciados, de forma que um novo texto surge a partir de textos anteriores. Samoyault destaca o caráter abstrato e a-histórico do conceito construído por Kristeva e afirma que a definição é “pouco utilizável enquanto instrumento de análise” (SAMOYAULT, 2008, p.16), embora reconheça que a autora rompeu com a lógica tradicional da “crítica de influência” voltada para uma análise de cunho psicológico ou biográfico da relação entre as obras. A partir disso, podemos dizer que a teoria defendida por Kristeva, apesar de não ter sido acompanhada de uma metodologia prática de análise textual, tornou-se fundamental, pois apontou a existência de um processo de transposição de texto na criação textual. Grande parte dos estudos sobre o processo de criação literária se baseia nessa teoria e vão além ao discutir o papel imprescindível do leitor para o desvendamento das relações intertextuais e, conseqüentemente, o reconhecimento do sentido dos textos.

Ao estudarmos a intertextualidade, não podemos nos esquecer de que, ao longo do tempo, o termo “texto” adquiriu diferentes conceitos que o levam a diferentes

abordagens. Adotamos aqui a concepção de texto sob uma perspectiva sócio-interacionista, na qual o texto não é visto como produto acabado em si mesmo, e sim como resultado do processo de interação entre locutor e interlocutor em uma dada situação comunicativa. Conforme reforçam Koch e Elias:

O lugar mesmo de interação é o texto cujo sentido “não está lá”, mas é construído, considerando-se, para tanto, as “sinalizações” textuais dadas pelo autor e os conhecimentos do leitor, que, durante todo o processo de leitura, deve assumir uma atitude “responsiva ativa” (KOCH; ELIAS, 2008, p.12).

A intertextualidade acontece quando há uma referência explícita ou implícita de um texto em outro. Ela também pode ocorrer em outras modalidades de expressão além do texto, como na música, na pintura, nos filmes. Toda vez que uma obra faz alusão à outra, ocorre a intertextualidade. No trabalho acadêmico mesmo, recorreremos diversas vezes a citações, tomamos emprestado ideias e conceitos registrados em outros textos que não o do autor da pesquisa. Pode-se dizer que a intertextualidade é um aspecto inerente ao uso da língua. Como afirmam Koch e Elias:

A intertextualidade é elemento constituinte e constitutivo do processo de escrita/leitura e compreende as diversas maneiras pelas quais a produção /recepção de um dado texto depende de conhecimentos de outros textos por parte dos interlocutores, ou seja, dos diversos tipos de relações que um texto mantém com outros textos (KOCH; ELIAS, 2008, p.86).

Ao analisarmos a produção contística de Marina, percebemos que ela faz alusão a outros textos. A discussão proposta acerca da intertextualidade nas narrativas maravilhosas de Marina Colasanti intensifica a perspectiva comparatista desta pesquisa, o que traduz um modo de ler a produção da escritora ainda muito restrita no meio acadêmico. Dificilmente se encontra algum estudo que trabalhe as relações interdiscursivas ou intertextuais presentes nas narrativas de Colasanti. O trabalho analítico acerca da intertextualidade nos contos de Marina toma como pressupostos teóricos o conceito difundido por Julia Kristeva com base no conceito de dialogismo proposto por Bakhtin. Kristeva procurou explicar o conceito de dialogismo através da tese de que todo texto é uma recriação de um texto. Mikhail Bakhtin define o dialogismo como o processo de interação entre textos que ocorre na polifonia. Tanto na

escrita como na leitura, o texto não é visto isoladamente, mas sim correlacionado com outros discursos. Para Bakhtin, todo discurso é passível de uma interlocução com outro discurso, enfatizando o diálogo entre textos:

O postulado dialógico de Bakhtin, de que um texto (enunciado) não existe nem pode ser avaliado e/ou compreendido isoladamente: ele está sempre em diálogo com outros textos. Assim, todo texto revela uma relação radical de seu interior com seu exterior. Dele fazem parte outros textos que lhe dão origem, que o predeterminam, com os quais dialoga, que ele retoma, a que alude ou aos quais se opõe (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.9).

A visão de Samoyault sobre as propostas bakhtinianas diz que:

O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo (SAMOYAULT, 2008, p.18).

O discurso literário, ao ser elaborado, mantém de forma implícita ou explícita um diálogo com outro discurso. O escritor, quando elabora um texto, recorre a leituras anteriores, recupera fragmentos de uma obra e transforma-os em outro texto. As partes retiradas do texto de referência ganham vida própria num outro contexto. Trata-se de uma estratégia do escritor para que o leitor tenha a sensação de familiaridade, pois o texto possibilita que o leitor reconheça lugares e até personagens de outras leituras, como acontece com os mitos e os contos maravilhosos.

De acordo com Ingedore Koch, Anna Chistina Bentes e Mônica Cavalcante, em seu livro *Intertextualidade: diálogos possíveis* (2012), o fenômeno da intertextualidade apresenta duas facetas: “a intertextualidade em sentido amplo (*lato sensu*), constitutiva de todo e qualquer discurso, e a intertextualidade *stricto sensu*, atestada pela presença necessária de um intertexto” (2012, p.10). Neste trabalho, nos dedicaremos a estudar a intertextualidade *stricto sensu* por ser a que se aplica nos contos de Colasanti. Esta se divide em quatro tipos, segundo as autoras: a intertextualidade temática, a intertextualidade estilística, a intertextualidade explícita e a intertextualidade implícita.

A intertextualidade *stricto sensu* ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.17).

O primeiro tipo de intertextualidade *stricto sensu*, a intertextualidade temática, acontece quando temos textos que pertencem a uma mesma área (textos sobre medicina, por exemplo, com terminologias específicas) e utilizam certos termos e conceitos que são previamente definidos e conhecidos pelo interlocutor que estuda essa determinada área. Trata-se de textos que compartilham o mesmo tema sem ser, no entanto, iguais (um filme, por exemplo, que se originou de um livro).

A intertextualidade temática é encontrada, por exemplo, entre textos científicos pertencentes a uma mesma área do saber ou uma mesma corrente de pensamento, que partilham temas e se servem de conceitos e terminologia próprios, já definidos no interior dessa área ou corrente teórica (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.18).

A intertextualidade estilística se dá apenas pela forma do texto. Ela ocorre, por exemplo, “quando o produtor do texto, com objetivos variados, repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas: são comuns os textos que reproduzem a linguagem bíblica, um jargão profissional, um dialeto, o estilo de um determinado gênero, autor ou segmento da sociedade” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.18).

A intertextualidade apresenta-se explicitamente quando o autor informa em seu texto o objeto de sua citação. Isto é, “a intertextualidade será explícita quando, no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto” (KOCH; BENTES, CAVALCANTE, 2012, p.28). A partir disso, podemos depreender que o autor do segundo texto delega claramente a autoria do intertexto a outro enunciador. Isso pode servir como estratégia do autor para ganhar credibilidade por meio do discurso citado, como acontece com frequência nos textos científicos, nos quais se pode usar a intertextualidade explícita com o objetivo de convencer o leitor a partir de um argumento de autoridade.

Já a forma implícita se caracteriza pela presença de um intertexto, mas sem mencioná-lo explicitamente, ou seja, a referência fica subentendida, dependendo exclusivamente do leitor para recuperá-la. Conforme afirmam Koch e Elias: “ocorre sem citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para construir o sentido do texto” (KOCH; ELIAS, 2008, p.92). Fazer uso de um intertexto de forma implícita pode ter diferentes propósitos. Geralmente, esse tipo de intertextualidade aparece com o propósito argumentativo, de modo a convencer o interlocutor a aceitar determinada ideia. Assim, o autor pode reforçar a ideia original da obra referida ou pode desconstruí-la, dependendo apenas da mensagem que quer transmitir ao leitor.

O autor do segundo texto também pode adotar esse recurso para tornar dispensável a explicação de muitos detalhes ao longo do texto, por acreditar que o seu leitor já tenha conhecimento deles, ou seja, direciona seu discurso a partir da imagem que faz do seu interlocutor enquanto possível detentor de um conhecimento partilhado.

O teórico Gérard Genette trata os diálogos entre textos como “*relações de transtextualidade*, a transcendência textual, tudo o que põe em relação, ainda que ‘secreta’, um texto com outros e que inclui qualquer relação que vá além da unidade textual de análise” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.119). Ele propõe cinco relações transtextuais: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitekstualidade, buscando uma perspectiva poética para o desvendamento das relações de intertextualidade em uma obra. Essas classificações seriam modos distintos de se concretizar as relações entre os textos. Para Samoyault (2008), o teórico apresenta uma contribuição significativa para a compreensão e descrição do fenômeno da intertextualidade, já que a tipologia criada por ele obriga o crítico literário a assumir uma definição de intertextualidade segundo uma perspectiva teórica. Segundo Samoyault, “os usuários da intertextualidade (...) devem escolher entre sua extensão generalizante e essencialmente dialógica (...) ou sua formalização teórica” (2008, p.28). Ou seja, os críticos poderiam se posicionar seguindo a teoria de Bakhtin ou do próprio Genette.

Segundo Genette, a intertextualidade é definida como a presença efetiva de um texto em outro texto. Para ele, a intertextualidade consistia em três práticas: a prática da citação, seja essa citação explícita (através das aspas, por exemplo), reforçando o efeito

de verdade de um discurso, ou implícita, que depende do conhecimento cultural para ser acessada; a prática do plágio, sendo este “uma situação de apropriação indébita, pois se usa a passagem, que pode ser de extensão variada, do texto de outrem como se fosse da própria autoria” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.128); e a prática da alusão; esta última se apresenta de forma mais implícita: “a alusão, para o autor, se dá quando um enunciado supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete tal ou tal de suas inflexões, que só são reconhecíveis para quem tem conhecimento do texto-fonte” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.123). Ele define os outros tipos de relações transtextuais como: a paratextualidade, que seria a relação que o texto estabelece com a apresentação do livro, sua capa, prefácio, posfácio, ilustrações; a metatextualidade, que consistiria na relação de um texto com outro que o comenta de forma explícita ou implícita; a hipertextualidade, que seria a relação entre um texto e outro anterior através da imitação, como no caso das paródias, trata-se de uma derivação do texto-fonte; e a arquitextualidade, que seria a inserção de um texto em um determinado gênero, interferindo não só na produção do texto como na sua recepção.

Logicamente, o intertexto só funciona quando o leitor é capaz de perceber e resgatar a referência do autor a outras obras ou a fragmentos identificáveis de outros textos. Por isso é importante que o leitor possua conhecimento de mundo (cultural e literário), um saber prévio, para reconhecer e identificar quando há um diálogo entre os textos. A pressuposta cultura geral relacionada ao uso desse mecanismo deve, portanto, estar presente tanto na experiência de vida do autor como na do leitor: “tais textos-fontes fazem parte da memória coletiva (social) da comunidade” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p. 32).

Ao longo do texto, o autor vai deixando pistas para que o leitor seja capaz de fazer a associação entre um texto e outro. Essas pistas textuais tornam-se chaves para uma leitura proposta pelo autor: “na intertextualidade implícita (...) a ‘descoberta’ do intertexto torna-se crucial para a construção do sentido” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p. 32). Portanto, apesar de a intertextualidade se dar de forma implícita, o leitor é capaz de chegar ao texto referido através do seu conhecimento de mundo, mantendo assim uma relação de coerência entre os dois textos. Caso o leitor não consiga acessar esse conhecimento, sua compreensão do texto acaba prejudicada:

Nos casos de intertextualidade implícita, o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p. 31).

A essa relação que se estabelece entre autor-texto-leitor dá-se o nome de “estética da recepção”, um estudo que se dedica aos efeitos que o texto provoca no leitor e como esse leitor tem participação na construção de sentido da obra. A estética da recepção surgiu a partir das considerações teóricas realizadas por Hans Robert Jauss em 1967. Jauss, em *A história da literatura como provocação à teoria literária* (1994), afirma que o saber prévio do leitor é que vai determinar a recepção. O texto dialoga com as experiências que o leitor possui. Sendo assim, a obra deve suscitar expectativas, despertar lembranças e “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão” (JAUSS, 1994, p.28). Para Jauss, as grandes obras são aquelas que conseguem provocar o leitor de todas as épocas, permitindo novas leituras em cada momento histórico. O fato de o leitor ser capaz, através da literatura, de visualizar aspectos de sua vida cotidiana de modo diferenciado é justamente o que provoca a experiência estética, pois “a função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativas de sua vida prática”. (JAUSS, 1994, p.50). A contribuição da literatura na vida social se dá justamente quando, por meio da representação, oferece ao leitor a chance de encontrar possíveis soluções para lidar com os problemas do seu dia a dia e transformar sua maneira de pensar e agir sobre o mundo.

Com base na teoria de Jauss da estética da recepção, Wolfgang Iser elabora a “teoria do efeito” que, como o próprio nome diz, analisa os efeitos que a obra literária provoca no leitor por meio da leitura. Iser acredita que a experiência da leitura de textos literários é uma forma de elevar a consciência do leitor, realçando o papel deste na investigação dos significados do texto. Para ele, a literatura se realiza na leitura, ou seja, no diálogo entre o texto e o leitor:

O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a

estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados (ISER, 1996, p.75).

O texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica (ISER, 1996, p.123).

A teoria do efeito proposta por Iser enxerga a leitura como um processo de comunicação, um diálogo de vozes que se entrecruzam no ato da leitura: a do autor, do texto e do leitor. O leitor, nesse processo, torna-se atuante, pois, ao interagir com a estrutura do texto literário, além de sofrer seus efeitos, age sobre eles. Tanto a Teoria do Efeito como a Estética da Recepção trazem a figura do leitor como elemento participativo. Podemos dizer que ambas veem a literatura como uma forma de provocação, na medida em que conduzem o leitor à busca de novos sentidos, levando-o a uma visão mais ampla e crítica, tanto da obra literária, como de sua própria identidade.

Samoyault (2008) fala a respeito da recepção da intertextualidade. Segundo a autora, essa recepção apresenta já de início uma dificuldade: depende da memória e conhecimento do leitor, que nunca serão perfeitos, na medida em que cada um possui diferentes leituras e experiências:

O problema de toda esta memória da literatura, é assim, em compensação, a falibilidade daquela do leitor que, como uma peneira, parece furada de buracos. A intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele (o autor) provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber, cifrando de modo suficiente elementos para que um deslocamento apareça entre a cultura, a memória, a individualidade de um e as do outro. A identidade perfeita entre os dois seria impensável, daí o caráter variável e frequentemente subjetivo da recepção intertextual (SAMOYAULT, 2008, p.89-90).

A despeito da vontade do escritor, nem sempre o leitor irá apreender todos os significados do texto e chegar a perceber os intertextos que ali se encontram. Entretanto, a intertextualidade continua sendo uma forma de estimular o leitor a usar sua imaginação e adquirir novos conhecimentos através de outras leituras ou experiências pessoais, é por isso que muitas vezes quando lemos um texto em uma determinada época e depois o pegamos novamente tempos depois nossa compreensão será outra, pois nossas vivências serão outras e nossas leituras também. Tais textos possibilitam ao leitor várias leituras sem nunca esgotar os seus sentidos.

A intertextualidade proporciona uma dupla escolha para o leitor: cada referência intertextual identificada por ele pode levá-lo a prosseguir a leitura, entendendo-se assim que o fragmento faz parte da “sintagmática” do texto, ou fazê-lo buscar o texto primeiro, o texto-origem. Essa escolha de prosseguir na leitura ou interrompê-la para reler o texto do qual este se originou vai depender apenas do senso crítico, da bagagem cultural e da vontade do leitor. Conhecer o texto-fonte faz com que o leitor tenha a oportunidade de refletir melhor sobre a criação literária e o efeito de sentido da apropriação de um texto em outro. Podemos inferir a partir disso que a intertextualidade afeta indiscutivelmente a maneira de ler um texto, sua linearidade.

O leitor é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são frequentemente convocados juntos para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendada pelos escritores que superpõem vários estratos de textos e, portanto, vários níveis de leitura (SAMOYAULT, 2008, p.91).

A partir das contribuições teóricas e críticas a respeito da intertextualidade, buscamos desvendar um traço dos contos maravilhosos de Marina Colasanti através da construção de uma leitura textual que considera a referência de outros textos na escrita da autora como forma para o processamento do sentido das narrativas. A compreensão do sentido faz-se com a reflexão decorrente do convite que as narrativas de Colasanti propõem ao leitor ao recorrerem a textos diversos, principalmente aos mitos e aos contos de fada tradicionais, que vão formar o cenário de suas narrativas e a identidade de muitos de seus personagens.

2.2 A intertextualidade nos contos de Marina Colasanti

*Mas um conto é apenas um conto,
que eu conto, reconto
e transformo em outro conto
(COLASANTI, 2015, p.105).*

Nos contos de Colasanti, a intertextualidade se dá de forma implícita, mais precisamente na forma de alusão, pois não encontramos citações que mostrem a quais

textos a autora fez referência. Devido à natureza curta dos contos, podemos dizer que Marina fez uso do recurso da intertextualidade de modo que isso lhe permitiria dispensar tantos detalhes de uma história que já faz parte do conhecimento geral da maioria das pessoas, como é o caso dos contos de fadas e dos mitos. Além disso, a autora reconhece a importância dessas histórias para a cultura de um povo, e o resgate destas através da intertextualidade constitui uma forma de perpetuar essas histórias no imaginário popular.

Fica evidente que Marina, ao escrever seus contos, espera que o seu leitor seja capaz de fazer a associação entre um texto e outro. Caso o leitor não consiga estabelecer a conexão entre o texto e o seu intertexto, a leitura não será prejudicada, entretanto grande parte do sentido da narrativa é perdido. Geralmente, Colasanti retoma histórias populares, que fazem parte da cultura geral como uma forma de resgate dessas histórias, fazendo com que o leitor se depare com elas sob um novo ponto de vista, mais crítico. Em seus contos, Marina vai explorar o mundo interior dos personagens; para ela, mais importante até do que os acontecimentos da história é mostrar o que se passa na mente desses personagens, como se sentem e como lidam com esses sentimentos. É aí que seus contos ganham um novo sentido, pois aproximam tais personagens (aparentemente tão distantes) do nosso cotidiano ao mostrar o lado humano de cada um.

Além do conhecimento do texto-fonte, necessário se faz também considerar que a retomada de texto(s) em outro(s) texto(s) propicia a construção de novos sentidos, uma vez que são inseridos em uma outra situação de comunicação com outras configurações e objetivos (KOCH; ELIAS, 2008, p. 85).

Os mitos aparecem nos contos de Marina como fontes de intertexto. Podemos dizer que o mito (assim como os contos de fada tradicionais) é uma narrativa de tradição oral, geralmente de caráter fantástico, protagonizada por seres (homens, deuses, criaturas sobrenaturais) que encarnam, simbolicamente, as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana. É comum os mitos narrarem e explicarem a origem de fenômenos naturais. Por vezes, os mitos contam a origem de algum costume de determinado povo. Para que possamos definir o que é o mito, precisamos nos remeter à sua origem, ou seja, às suas primeiras significações. Segundo Mircea Eliade:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição (ELIADE, 1972, p. 11).

Os mitos descrevem acontecimentos que dizem respeito ao ser humano; relatam não apenas a origem das coisas, como também os acontecimentos primordiais que determinaram a condição do homem no mundo e o tornaram aquilo que ele é hoje. Para Eliade, “conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas” (ELIADE, 1972, p.18), conhecendo essa origem, o homem pode aprender mais sobre si mesmo.

Essa literatura é povoada de imagens que apelam ao maravilhoso a fim de despertar os sentidos para o entendimento do mundo. As imagens funcionam como símbolos, transmitindo mensagens.

No interior da consciência humana, independentemente da diversidade dos costumes e culturas, residem as mesmas imagens intemporais. Tais imagens, guardadas no inconsciente, surgem, então, como a grande chave para o conhecimento do ser humano. Afinal, apesar dos avanços da ciência, a alma humana permanece como o maior dos enigmas.

Mais precisamente pelo fato desse processo ser inconsciente é que o homem pensou em tudo, menos na alma, para explicar o mito. Ele simplesmente ignorava que a alma contém todas as imagens das quais surgiram os mitos, e que nosso inconsciente é um sujeito atuante e padecente, cujo drama o homem primitivo encontra analogicamente em todos os fenômenos grandes e pequenos da natureza (JUNG, 2002, p.18).

O psiquiatra Carl Gustav Jung, em seu livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2002), percebeu que diversas imagens e símbolos se repetiam em diferentes culturas com um sentido muito próximo; é então que ele propõe a existência de um inconsciente coletivo, onde repousam as imagens arquetípicas, ou seja, imagens universais, que habitam o imaginário de todos os povos independente do lugar e do tempo. Todas as culturas desenvolveram narrativas míticas e, em todas elas, há imagens que se repetem. De acordo com Jung, os arquétipos, como elementos estruturais formadores que se firmam no inconsciente, dão origem tanto às fantasias individuais quanto às mitologias de um povo. O mito de Édipo é um bom exemplo de arquétipo,

pois se trata de uma situação arquetípica que lida com o relacionamento do filho com seus pais. Jung também comenta a presença de arquétipos nos contos de fada:

Outra forma bem conhecida de expressão dos arquétipos é encontrada no mito e no conto de fada. Aqui também, no entanto, se trata de formas cunhadas de um modo específico e transmitidas através de longos períodos de tempo (JUNG, 2002, p.17).

Mielietinsky em *A poética do mito*, afirma que “a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia” (1987, p.329). Segundo ele, o conto maravilhoso é “ao mesmo tempo uma forma de conservação e uma forma de superação da mitologia” (1987, p.329).

O mito representa metaforicamente situações humanas que geram algum tipo de conflito existencial. É no campo da literatura que o mito vai encontrar abrigo, e é aí que terá continuidade. Marina Colasanti revisita os mitos, às vezes aproximando-se e às vezes distanciando-se deles, buscando neles uma reflexão de acordo com a consciência moderna. A autora convida o leitor a se aprofundar nas questões existenciais vividas pelos personagens, explorando a fundo o conflito interior vivido por tais personagens. O mito atua na tentativa de responder questões complexas da vida, proporcionando uma forma alternativa de reflexão sobre o homem e o mundo.

Marina faz uso de temas universais encontrados nos mitos, que estão presentes na história da civilização. O leitor, a princípio, sente-se desorientado, pois são deixadas lacunas no texto e não há explicações ou justificativas para os acontecimentos. Entretanto, os mitos atuam preenchendo essas lacunas, já que os temas são universais e os personagens são conhecidos das histórias mitológicas. Entretanto, só será possível preencher essas lacunas se o leitor tiver um bom conhecimento de mundo, como ter tido acesso às histórias mitológicas.

Assim como os símbolos, os mitos estão carregados de imagens arquetípicas que, como já foi dito anteriormente, são produtos do inconsciente coletivo humano. Por exemplo, um mito recorrente em todos os povos é o do “herói”, aquela figura que reúne os atributos necessários para superar de forma excepcional um determinado problema.

A referência que Marina faz à mitologia pode ser considerada um recurso de intertextualidade, pois, ainda que de forma implícita, podemos perceber o arquétipo de diversos personagens mitológicos em seus contos, alguns aparecem até de forma

explícita, como sereias, unicórnios. Sobre essa relação entre mito e intertextualidade, Samoyault diz que:

A reescritura do mito não é, pois, simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana. (SAMOYAULT, 2008, p.117).

Nem estudo da influência nem simples identificação do hipotexto, a análise do mito pode tornar-se estudo intertextual completo na medida em que o interesse consiste em situar circulações de sentido, transporte de temas e de figuras. Não basta à atualização adaptar uma história a um novo contexto, ela se carrega das significações anteriores ao mesmo tempo que da significação presente. (SAMOYAULT, 2008, p.118).

Marina, ao recuperar os mitos, as lendas e histórias populares, não faz uma mera repetição ou reescritura, ela cria um história completamente nova, atribuindo ao texto novos significados, novas questões, novos pontos de vista, mas não deixa também de manter viva na memória do leitor essas histórias que fazem parte da herança cultural da humanidade.

A simbologia é um aspecto muito presente na obra da autora. Sobre a existência de símbolos em seus contos, a própria autora afirma: “Existem todos os símbolos que se puderem encontrar, talvez alguns tão discretamente colocados que ninguém chegue a ver.”(1992, p. 72). Em praticamente todos os contos colasantianos as personagens não possuem nomes próprios, atuam como representantes de um determinado papel social (princesa, cozinheira, tecelã, pescadora, guerreiro, rei), o que reforça sua condição simbólica.

Jung argumenta que o amplo uso dos símbolos demonstra que não existe somente o inconsciente pessoal, postulado por Freud, mas também um inconsciente coletivo, aquele que, por meio de seus arquétipos, constrói uma cadeia de símbolos amplamente utilizada pelo homem de modo geral.

É justamente com isso que Marina vai trabalhar em seus contos: o inconsciente coletivo. Jung chegou a essa teoria a partir dos estudos dos símbolos presentes em diversas culturas, concluindo que eles eram muito similares uns aos outros; independentemente da cultura. Com essa descoberta, Jung comprovou que o homem não é um sujeito isolado, ele atenta para o fato de que não se deve desconsiderar a

individualidade humana, mas o homem também deve ser visto como um ser coletivo que faz parte de um todo profundamente inter-relacionado, mesmo que inconscientemente.

Jung explica que há, dentro da cultura humana, dois tipos de símbolos: os naturais e os culturais. Os primeiros seriam os símbolos naturais do próprio inconsciente coletivo humano, dispostos em todas as imagens arquetípicas essenciais. Já os da segunda categoria são aqueles usados para fins geralmente artísticos e, quase sempre, utilizados dentro das religiões (a cruz, por exemplo).

Os contos de Colasanti estão repletos de símbolos, alguns perceptíveis já nos títulos dos contos como: “Doze reis e a moça no labirinto do vento”. Imagens como o número doze, o labirinto, o vento povoam a mente de todos os indivíduos com um sentido muito próximo. Ainda que não se consultasse um dicionário de símbolos, se perguntássemos a alguém que imagens lhe vêm à cabeça ao pensar no labirinto, por exemplo, muitos responderiam que se trata de um desafio; o labirinto guarda alguma coisa valiosa em seu interior e cabe a alguém desvendar seu caminho para alcançar o prêmio. Também seria comum a referência ao labirinto mitológico, lar do Minotauro. Pode ainda simbolizar os impasses que encontramos ao longo da vida, além de representar o caminho do homem para o interior de si mesmo. Não só os contos de Marina estão cheios de símbolos como estes não são meras imagens sem importância, na verdade são imprescindíveis para a compreensão dos seus contos:

O deserto, por exemplo, [...] é um elemento simbólico poderoso, é um mar de outra consistência, é o império do sol, é a solidão do ser, é a grande travessia. Os elementos dos contos de fadas são símbolos universais que pertencem a todas as culturas (COLASANTI, 1997, p.128).

3. Os contos maravilhosos de Marina Colasanti

3.1 Tecendo e destecendo

O ato de fiar, tecer e costurar aparece com frequência na obra de Marina, sendo relacionado, principalmente, a uma atividade feminina: “desde a Idade média, o *ato de fiar* (com fuso ou roca) foi sempre associado à mulher, isto é, foi estreitamente vinculado ao *feminino* (poder tecer o abrigo dos corpos e principalmente o de tecer novas vidas)” (COELHO, 1987, p.69. Grifos da autora). Iremos nos aprofundar nesse tema ao analisar mais detidamente os seguintes contos da autora: “Fio após fio”, “A moça tecelã” e “A mulher ramada”.

Em “Fio após fio”, conto presente no livro *Uma ideia toda azul*, somos apresentados a duas fadas irmãs. Nemésia e Gloxínia bordavam lado a lado, entretanto, Gloxínia parecia nunca estar satisfeita com seu bordado, então toda noite acabava desmanchando tudo o que havia feito durante o dia. Nemésia, por sua vez, segura de seu talento, bordava cada dia mais. De tanto desmanchar o bordado, Gloxínia acaba por ferir os dedos e manchar de sangue o manto branco que bordava. Enquanto isso, Nemésia avançava em seu bordado.

De repente Gloxínia percebe que desmanchou tantas vezes seu bordado que sua linha estava se esgotando e ela não havia avançado “um raminho sequer”. A fada se dá conta de que Nemésia terminará o manto primeiro e ela não terá direito a nada, pois sua busca incessante pela perfeição havia colocado tudo a perder. Gloxínia, num ato de desespero, tem então uma ideia terrível: usando seu último fio de linha borda sobre o manto “letra por letra, a palavra mágica” e transforma Nemésia em uma aranha.

Com a irmã transformada em aranha, Gloxínia sempre teria a linha de que precisasse. Quando Nemésia tece sua primeira linha, Gloxínia fica encantada, o fio era perfeito e, “pela primeira vez Gloxínia seguiu sem desmanchar” o bordado.

Com o passar do tempo, Gloxínia se esqueceu da irmã, só queria saber de bordar cada dia mais até que o manto estivesse pronto. Usando os fios da teia de Nemésia,

Gloxínia bordava, até que um dia terminou o trabalho de anos: “percebeu num sorriso que nada mais havia para bordar” (2013, p.44).

Feliz, Gloxínia se arruma e coloca o manto para ir desfilar na corte, certa de que surpreenderia a todos com a beleza de seu trabalho. Entretanto, ao procurar a porta para sair do quarto, Gloxínia não a encontra, pois esta fora escondida por Nemésia: “Ao redor de Gloxínia, as teias de Nemésia. Teia encostada em outra teia, que Gloxínia rasgava sem chegar a lugar algum, somente a outras e mais teias” (2013, p.44).

Nemésia não para por aí, suas teias chegam “ao redor da corte, ao redor das salas, ao redor do castelo e dos jardins”, pacientemente Nemésia vai tecendo, “esquecida da corte, esquecida da irmã para sempre prisioneira do seu casulo de prata”.

Em “Fio após fio”, podemos estabelecer inconscientemente a relação entre as duas irmãs e o sentimento de inveja e competição entre elas, que se evidencia logo no início do conto:

Longo era o manto de seda branca que as **duas** fadas floresciam e que **uma** haveria de usar (COLASANTI, 1998, p.42. Grifos nossos).

As duas bordavam cada uma um manto, mas apenas uma poderia usá-lo, sugerindo aí uma competição entre as irmãs, provavelmente quem terminasse o manto primeiro ou que fizesse o trabalho mais bonito poderia vesti-lo para se exibir na corte.

O conto apresenta também o sentimento de obsessão; o perfeccionismo exagerado de Gloxínia que foi ficando tão sem controle a ponto de transformar a própria irmã em uma aranha apenas para satisfazer o seu capricho.

Esse manto, dentre todas as cores, a autora escolheu que fosse branco, pois o branco “é a cor da pureza (...) mostra que nada foi realizado ainda” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.143). Ou seja, o manto branco simboliza a pureza não só do trabalho a ser realizado pelas irmãs como a pureza inicial de cada uma, quando ambas apenas teciam lado a lado, como boas irmãs. O branco marca o início do trabalho, o marco zero, aquilo que ainda não foi tocado, iniciado, que permanece puro, limpo. Esse branco é maculado quando Gloxínia se fere ao desmanchar seu bordado: “Feriam-se os dedos de Gloxínia de tanto desmanchar. Sujava-se o pano” (2013, p.42). Apesar de não aparecer escrito no conto, subentende-se que o tecido foi manchado com o sangue de Gloxínia. O sangue, ligado à cor vermelha, aparece no conto como símbolo de mácula, de corrupção, de imperfeição. Podemos dizer que o manto manchado de sangue era uma

prévia do que estava por vir, marca o início da corrupção do ser. O bordado, tão intrínseco às irmãs, acaba por se tornar uma representação da essência de cada uma; enquanto o de Nemésia permanecia branco, puro, o de Gloxínia recebia uma nódoa vermelha.

O branco é a cor essencial da sabedoria, vinda das origens e vocação do devenir do homem; o vermelho é a cor do ser, mesclado às obscuridades do mundo e prisioneiro de seus entraves (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.144).

Percebe-se que, no conto, o ato de tecer está diretamente relacionado ao ato de criar, de dar vida, como se evidencia no seguinte trecho: “Nemésia ainda teve tempo de terminar o ponto e libertar mais uma rosa” (2013, p.42). A palavra “libertar” sugere que Nemésia tinha o poder de dar vida àquilo que bordava. Também ocorre uma assimilação da palavra “bordar” com a palavra “brotar”: “Os dedos de Nemésia, tranquilos, **brotavam** o manto branco” (2013, p.42).

O clímax do conto se apresenta no momento em que Gloxínia percebe que sua linha estava no fim enquanto sua irmã terminava o bordado. É então que Gloxínia apela para seus poderes de fada e borda “a palavra mágica” que transforma a irmã em uma aranha. Tal palavra não é revelada no conto, permanecendo como um mistério que a autora deixa por conta da imaginação do leitor.

Não é a toa que Nemésia fora transformada em uma aranha, já que serviria aos propósitos de Gloxínia, por poder produzir fios indefinidamente para que esta bordasse. A aranha foi o animal escolhido também por representar as tecelãs, mulheres que têm como sua profissão o ato de tecer, assim como as fadas do conto. O tear é utilizado como uma metáfora da construção do destino. De acordo com o *Dicionário de símbolos*, a aranha é vista em algumas culturas como um ser divino, aquela que tece o fio da vida: “Tecelã da realidade, ela é, portanto, senhora do destino, o que explica sua função divinatória, tão amplamente atestada ao largo do mundo” (2012, p.71).

O conto “Fio após fio” faz alusão ao mito de Aracne, uma jovem mortal que possuía um talento imenso na arte de tecer, tanto que chamou a atenção da deusa Atena (mestra e patrona da arte da tecelagem) e esta se sentiu desafiada pela audaciosa mortal, que ousava se comparar a uma deusa. Para encerrar a questão sobre quem era, de fato, a melhor tecelã, Atena propõe uma competição entre as duas. Assim, ambas dispuseram-se a tecer. Atena teceu vários episódios que representavam a vitória dos deuses sobre os

mortais que ousaram os desafiar; em resposta a isso, Aracne bordou os amores dos deuses por mortais. O povo, que serviria de juiz, escolhe o trabalho de Aracne como o mais belo. Sentindo-se ultrajada, Atena transforma a jovem Aracne em uma aranha, para que esta continuasse a fiar eternamente.

Assim, Gloxínia se assemelha à deusa Atena, uma vez que, também movida pelo sentimento de inveja, transforma a irmã em aranha, já Nemésia se assemelha à Aracne, pois ambas viam o tear como uma paixão e não como uma obsessão. O fato de terem sido transformadas em aranha não as impediu de exercer sua amada profissão, ao contrário, só amplificou o seu talento.

Esse conto tem uma particularidade interessante: está entre os poucos contos de Marina em que as personagens possuem nomes próprios. Geralmente as personagens não recebem nomes e são denominadas pelo que representam na narrativa: jovem, rei, príncipe, moça, princesa, fada, tecelã, guerreiro etc. A autora faz um trocadilho com o nome da personagem “Nemésia” e o da deusa “Nêmesis” que, na mitologia grega, é a deusa que personifica a vingança, aquela que pune o crime, assim como faz Nemésia ao final do conto, punindo a irmã por tê-la transformado em aranha, prendendo-a em sua teia para sempre.

Gloxínia e Nemésia eram tão dedicadas aos seus bordados que não perceberam, até que fosse tarde demais, seu aprisionamento. Nemésia está totalmente concentrada em seu manto enquanto Gloxínia arma sua armadilha contra a irmã. Se esta estivesse mais atenta a sua volta, talvez não tivesse sofrido o destino que a irmã lhe traçou. Da mesma forma Gloxínea, que fica tão encantada com o próprio trabalho que se esquece do mundo, se concentrando apenas em bordar, esquece até do que fez a irmã, enquanto esta também prepara, sem que Gloxínia se dê conta, a sua vingança, que se realiza ao final do conto, aprisionando Gloxínia em seu “casulo de prata”. A prisão do criador pela criação é um ponto que se repete na obra colasantiana. A dedicação cega ao trabalho, muitas vezes, impede que se perceba a situação de aprisionamento.

É através do ato de tecer que as irmãs vão construindo o destino uma da outra, uma vez que Gloxínia interfere na vida da irmã aprisionando-a na forma de aranha, e Nemésia, por sua vez, também aprisiona Gloxínia em sua teia, impedindo-a de cumprir com seu objetivo, que era poder se exhibir com o manto na corte. A traição por parte da irmã transforma para sempre a personalidade de Nemésia, que era descrita como

confiante, tranquila e até fraternal, uma vez que seu bordado refletia aquilo que sentia: “Nemésia, gestos seguros, desenhava flores e folhas de um jardim em que todas as pétalas eram **irmãs**” (2013, p.42. Grifo nosso). Percebemos, nas entrelinhas, o sentimento de amor fraterno por parte de Nemésia, mas, após a traição de Gloxínia, Nemésia se torna fria e vingativa: “esquecida da irmã para sempre prisioneira do seu casulo de prata” (2013, p.44).

Este conto provoca uma reflexão muito evidente sobre os sentimentos de inveja e obsessão. Afinal, se as irmãs tivessem trabalhado juntas, ambas conseguiriam alcançar o resultado que desejavam, mas optaram por seguir pelo caminho da inveja e da vingança.

Podemos dizer que esse conto teve um final um tanto inesperado, porém justo, apesar de não poder ser classificado como “feliz”, já que nenhuma das irmãs alcançou seu objetivo. A narrativa mostra uma outra face das fadas, diferente da fada boazinha que aparece em muitos contos tradicionais. Ou seja, a fada de Marina se aproxima do ser humano, com suas virtudes e falhas, assim como os personagens míticos. Afinal, ninguém é completamente bom nem completamente mau.

Marina trabalha muito em seus contos a rivalidade entre irmãos, como se pode ver não só em “Fio após fio” como nos contos “Onde os oceanos se encontram” e “Um desejo e dois irmãos”, sendo o primeiro e o último motivados pela inveja e o segundo por uma disputa amorosa.

Dando continuidade ao tema, trazemos agora um dos contos mais famosos de Marina: “A moça tecelã”, presente no livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1999). Nesse conto, assim como no anterior, o tear aparece como uma metáfora de construção do tecido da vida:

O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação (...). Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para tear ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.872).

O conto se inicia com a imagem de uma moça que, sentada em seu tear, vai tecendo todo o mundo a sua volta: a noite, o dia, as horas, o sol, a chuva, a comida e tudo o mais que desejasse. Nada lhe dava mais prazer do que tecer: “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (1999, p.12).

Com o passar do tempo, a moça começou a se sentir sozinha e pensou como seria bom ter alguém para lhe fazer companhia. É então que ela tem a ideia de tecer para si mesma um marido.

Assim que este chega, “entrando na sua vida”, a moça logo sente uma imensa alegria, pensa até mesmo em tecer para eles filhos que aumentariam ainda mais sua felicidade.

E assim ela foi feliz, por um tempo.

Uma vez tendo descoberto o poder mágico de criação do tear da esposa, o marido ordena a ela a confecção de inúmeros bens, como uma casa, depois um palácio inteiro, cavalos, carruagens etc. Ele leva a moça para a torre mais alta do castelo e a aprisiona lá, junto de seu tear, para que continue a trabalhar incessante e incansavelmente para satisfazê-lo. Cansada de tanto satisfazer os caprichos do marido, a moça se lembra do tempo em que vivia sozinha, só ela e seu tear, e pensa como seria bom voltar a ficar sozinha. Ela então espera o anoitecer e vai silenciosamente destecendo tudo o que havia tecido para o marido. Quando este se dá conta do que está acontecendo, nada mais pode fazer:

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, 1999, p.14).

A moça volta então à sua vida tranquila de antes, sem ninguém para lhe dar ordens, feliz consigo mesma.

O conto em questão não faz apresentação da situação inicial e dos personagens, pelo contrário, nada ficamos sabendo da fisionomia dessa moça, o conto já se inicia com um verbo de ação: “Acordava”. Nem mesmo a descrição psicológica das personagens é feita. Isso acontece propositalmente para que o leitor possa fazer suas próprias inferências e construa em sua mente o perfil das personagens.

Percebemos, logo no início do conto, que a moça trabalhava em harmonia com a natureza, era um trabalho em conjunto, o sol aparecia e ela logo sentava-se ao tear para bordar os primeiros fios do dia. Essa ligação direta com a natureza fica evidente pelo uso da sinestesia na primeira frase do conto:

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

Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte (COLASANTI, 1999, p.10. Grifo nosso).

Até determinado ponto da narrativa, não podemos ter certeza de que a moça tinha, de fato, algum poder mágico, pois ela poderia estar bordando a paisagem que acabava de ver. É só no quarto parágrafo que podemos comprovar haver alguma coisa mágica acontecendo entre a moça e o tear, pois através de seus bordados consegue alterar o clima:

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela (COLASANTI, 1999, p.10).

Se analisarmos até esse ponto, poderíamos dizer que há uma ligação mágica entre a moça e a natureza, como se ela, através do tear, controlasse os fenômenos naturais como o dia, a noite, o sol, a chuva, mas ainda não podemos dizer que ela era capaz de produzir vida através do tear. Isso só vai se confirmar no seguinte trecho:

Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comida. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete (COLASANTI, 1999, p.10).

A partir desse trecho, podemos dizer que, de fato, a moça era capaz de dar vida a tudo o que tecia. Ela tinha o poder de controlar e criar sua própria vida, os dias e as noites tinham a duração que ela determinava, podia fazer chover, ventar, podia fazer tudo o que quisesse, entretanto, a moça era humilde e tecia as coisas à medida que ia sentindo necessidade, não lhe interessava, por exemplo, viver com luxo. O simples ato de tecer era o que lhe bastava para ser feliz: “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (1999, p.12).

Apesar de não ficar evidente no conto a passagem de tempo, podemos imaginar que a moça inicia seu trabalho ainda bem jovem, por isso o uso da palavra “moça” no lugar de “mulher”. A moça do conto é uma jovem que, como em outros contos de Marina, está passando por um momento de transição, de entrada na vida adulta.

Podemos inferir isso a partir dos desejos dessa moça que, a princípio, não demonstra nenhuma preocupação em ter companhia, apenas tecia o que era necessário para sua sobrevivência, pois o que lhe dava alegria mesmo era o tear. Em determinada passagem do texto, podemos ver que surge uma nova necessidade na moça, a necessidade de companhia, e não é qualquer uma, mas a de um marido:

Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado (COLASANTI, 1999, p.12).

A partir do momento em que teve essa ideia, a necessidade foi crescendo dentro dela, tanto que não conseguiu nem esperar mais um dia para se sentar em seu tear e começar a fazer para si um marido. Podemos observar, através do texto, que a moça, ainda muito jovem, demonstra sua falta de experiência no que se refere ao contato com os homens:

Não esperou o dia seguinte. **Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida**, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado (1999, p.12. Grifos nossos).

Marina narra a chegada do marido de uma forma bem sugestiva. Evidencia através das ações do “moço” que este era um mal educado, pois nem espera que a moça abra a porta, simplesmente sai entrando. O uso dos verbos “meteu” e “foi entrando” sugere que este invadiu o espaço da moça, não só o físico (a casa) como o interior (a vida da moça), ele toma a vida da moça para si, como se tivesse todo o direito de fazer isso simplesmente por ser seu marido:

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** na sua vida (1999, p.12. Grifos nossos).

A moça, já cega de paixão, não vê as falhas do marido, só consegue pensar em como será feliz, agora que tem uma companhia. A linguagem utilizada no parágrafo transcrito a seguir evidencia que a moça já entrara por completo na vida adulta, iniciando sua vida sexual: “Aquela noite, deitada contra o ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade” (1999, p.12). Nota-se que,

logo após essa, cena os personagens não são mais referidos como “moça” e “moço” e sim como “homem” e “mulher”: “Mas se o **homem** havia pensado em filhos, logo os esqueceu”; “– Uma casa melhor é necessária – disse para a **mulher**” (1999, p.12. Grifos nossos).

Durante um tempo, enquanto durou a paixão, ela foi feliz. Mas assim que o marido descobriu o poder do tear, passou a exigir que a esposa tecesse tudo o que ele quisesse, se revelando egoísta e interesseiro. O marido do conto é a personificação do machismo.

Inicialmente, a moça atende aos pedidos do marido sem questionar, dando desculpas a si mesma para justificar as exigências dele: “– Uma casa melhor é necessária – disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois” (1999, p.12). A moça deixa-se levar pelo amor que sentia pelo marido e começa a realizar todos os seus mais absurdos caprichos. Percebemos, então, uma crítica ao sentimento de ganância, de ambição desmedida, já que o marido nunca se contentava com o que tinha, sempre queria mais e mais.

O marido passa a se tornar o antagonista da história, pois transforma a mulher da condição de esposa à condição de sua escrava. Isso se torna evidente pela escolha verbal da autora através dos verbos impositivos: “exigiu”, “ordenou”, “advertiu”, além de frases exclamativas, como “– Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!” (199, p.13). O homem chega até mesmo ao ponto de trancá-la num quarto, do qual ela não poderia sair até que fizesse tudo o que ele pedia. Ele não demonstrava sentir amor por ela, só se preocupava com o tear mágico e com os novos pedidos que faria.

A moça não tinha mais controle da própria vida nem sobre o meio em que vivia, não conseguia mais fazer as coisas que lhe davam prazer, estava perdendo sua identidade. “Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços” (1999, p.13. Grifos nossos). O polissíndeto “e” reforça a ideia do cansaço somado à falta de tempo da tecelã. O tear, que sempre fora sua fonte de alegria, agora lhe causava tristeza, já que ela precisava trabalhar ininterruptamente, dia e noite. A tristeza da moça fica evidente no jogo de palavras utilizado pela autora ao colocar lado a lado as palavras “tecer” e “entristecer”, estabelecendo uma relação de causa e efeito entre as duas:

A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. **Tecia** e

entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira (COLASANTI, 1999, p.13. Grifos nossos).

A partir daí, surge na moça um novo desejo, o de voltar a ser sozinha, Ela começa a lembrar de como era boa a sua vida simples de antes, quando não tinha um marido. Se observarmos atentamente a estrutura do texto, veremos que uma mesma sentença se repete, na primeira vez quando a moça manifesta o desejo de ter um marido e, na segunda, quando ela manifesta a vontade de ficar sozinha novamente, esta sentença se repete para demarcar no conto o início de um novo acontecimento decisivo:

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

Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado (COLASANTI, 1999, p.12. Grifos nossos).

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

E, tecendo, ela própria trouxe o tempo em que a tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo (COLASANTI, 1999, p.13. Grifos nossos).

A moça se dá conta de que o homem nada havia acrescentado em sua vida, muito pelo contrário, transformou-a em sua prisioneira, não compartilhava do mesmo sonho de ter filhos e uma vida simples, apenas lhe interessava os bens materiais que ela poderia lhe proporcionar. A moça decide então tomar sua vida de volta e começa a desfazer tudo aquilo que o marido havia lhe pedido, todos os luxos que ele havia ordenado que tecesse, até que finalmente destece o próprio marido:

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, 1999, p.14).

É perceptível, no decorrer do conto, a mudança de ritmo na narrativa, pois antes de o marido surgir o ritmo era leve, tranquilo, de calma, a moça fazia tudo a seu tempo, sem pressa, ao passo que, depois da chegada do marido, a narrativa passa a ser mais acelerada. Um recurso utilizado por Marina para evidenciar esse imediatismo é o uso do discurso direto em oposição ao discurso indireto. Sendo o segundo mais

detalhado, mais profundo, e o primeiro preza mais pela rapidez. Tanto que o discurso direto só é inserido na narrativa durante as falas do marido, nunca para narrar as falas da moça, o que reflete a personalidade de cada um. Percebemos também esse ritmo acelerado na narrativa pelo uso de palavras do mesmo campo semântico de “pressa”. Essa afirmativa se confirma nas seguintes passagens:

Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida (1999, p.12).

– Uma casa melhor é necessária – disse para a mulher. (...) Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e **pressa** para a casa acontecer (1999, p.12. Grifo nosso).

– Para que ter casa, se podemos ter um palácio? – perguntou. Sem querer resposta, **imediatamente** ordenou que fosse de pedra com arremates em prata (1999, p.12. Grifo nosso).

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas (1999, p.13).

[...] ela não tinha tempo para chamar o sol (1999, p.13).

[...] ela não tinha tempo para arrematar o dia (1999, p.13).

[...] **sem parar** batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira (1999, p.13. Grifos nossos).

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido (1999, p.13. Grifos nossos).

A única vez em que a moça abandona seu ritmo calmo por vontade própria é quando esta vai desfazer-se do marido: “Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido” (1999, p.13-14). A calma é reestabelecida ao final do conto, quando a moça não está mais sob a pressão imposta pelo marido. Assim, o conto se encerra com a repetição da situação inicial, a volta da antiga vida tranquila da moça, marcada por uma descrição muito semelhante à do primeiro parágrafo:

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte (COLASANTI, 1999, p.10).

Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte (COLASANTI, 1999, p.14).

Percebemos, ao final do conto, uma inversão dos valores presentes nos contos tradicionais, que apresentavam o casamento como solução de todos os problemas. O final feliz do conto reside justamente no rompimento do casamento, uma vez que a moça não estava feliz. O casamento era uma prisão, da qual ela tratou de se libertar. Ela descobre que tem o poder de fazer o seu próprio destino e que pode ser feliz sozinha. A capacidade de estar só representa a independência do sujeito no mundo. Com base nisso, podemos dizer que o tempo em que ela ficou prisioneira foi o tempo necessário para o seu processo de amadurecimento pessoal.

O mundo tecido na primeira parte do texto é a representação do mundo ideal, o mundo do início da criação, um mundo tranquilo e harmônico. Para voltar a esse mundo ideal, a moça teve que cortar o fio que deu vida ao marido. Nesse ponto da narrativa, instaura-se o diálogo com o mito das Irmãs Parcas (ou Moiras), que tinham como função tecer o fio da vida dos homens, determinar a extensão dessa vida e cortar o fio da vida quando esta chegava ao fim. De acordo com o *Dicionário de mitologia greco-romana*:

Cloto, a fiandeira, tecia o fio da vida de todos os homens, desde o nascimento; Láquesis, a fixadora, determinava-lhe o tamanho e enrolava o fio, estabelecendo a qualidade de vida que cabia a cada um; Átropos, a irremovível, cortava-o, quando a vida que representava chegava ao fim (1973, p.143).

A moça tecelã do conto de Maria seria a união das três parcas, já que ela mesma teceu o fio que deu vida ao marido, ela determinou o quanto este viveria e foi ela também quem cortou os fios que o fizeram deixar de existir. Há aqui uma sutil diferença, pois ao cortar o fio que deu vida ao marido ela não causa necessariamente a sua morte, ele apenas deixa de existir e não de viver. Apagar a existência de alguém tem um peso ainda mais significativo.

O conto também faz alusão ao mito de Adão e Eva, mas este se dá ao contrário, já que, no mito original, a mulher é criada a partir da costela do homem e, no conto de Marina, o homem é quem é gerado a partir das mãos da mulher, do seu trabalho.

Há ainda a retomada da figura mítica de Penélope, esposa de Ulisses, símbolo de fidelidade, que esperou pelo marido durante 20 anos, nos quais ela engana seus

pretendentes com o argumento de que se casaria com um deles quando terminasse de tecer uma mortalha que daria ao pai de Ulisses. Astuciosa, Penélope tecia de dia e destecia à noite, evitando um casamento indesejado. Apesar da semelhança entre Penélope e a tecelã do conto, as suas intenções eram opostas, visto que Penélope destecia para manter seu casamento com Ulisses enquanto a moça tecelã destece para se desfazer do marido.

Apesar do universo em que está inserida, de castelos e teares mágicos, a moça do conto tem uma personalidade que sugere a de uma mulher mais atual: era independente e não aceitou se submeter ao marido. Quando percebeu que estava sendo aprisionada por ele, não pensou duas vezes e logo se desfez dele. Por algum tempo, ela até acreditou que precisasse de um marido para ser feliz, pois achava que ele seria um companheiro, mas quando percebeu que ele não passava de um carcereiro preferiu a tranquilidade da solidão. Podemos recuperar inclusive o ditado popular que diz: “Antes só do que mal acompanhada”.

Não há dúvidas de que o conto trabalha a questão da emancipação da mulher. A representação histórica do papel da mulher na sociedade sempre exigiu à mulher que deveria casar-se, ser submissa ao marido, realizar as tarefas domésticas sem reclamar e aceitar todo tipo de abusos calada. Seria de se esperar que, com o passar do tempo, situações desse tipo não acontecessem mais; no entanto, em pleno século XXI ainda temos casos de abuso e violência contra a mulher, isso sem falar na discriminação de gêneros. Muitas mulheres não têm coragem de se separar dos maridos, geralmente por medo do próprio marido ou do julgamento da sociedade. A moça do conto é trancada pelo marido no quarto mais alto da torre mais alta, longe de todos, para que ninguém soubesse do seu poder, da mesma forma que muitas mulheres são enclausuradas dentro de casa a fim de que não sejam descobertas por outros olhares e se conservem apenas para os olhos do marido. Este é um dos exemplos que conferem aos contos de Marina essa “atemporalidade” que se faz tão atual.

A descrição que a autora faz do marido pode causar um pouco de estranhamento, afinal, como a história contém elementos que sugerem um universo medieval, com castelos, carruagens, era de se esperar que o marido se aproximasse da figura de um príncipe, com sua espada e sua armadura; no entanto, a descrição desse homem aproxima-o de uma figura mais atual, que no lugar do elmo característico usa um

“chapéu emplumado”, além de “barba” e “sapato engraxado”, como se verifica no trecho a seguir: “chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado” (COLASANTI, 1999, p.12).

A moça tecelã não apresenta um nome próprio, nem é descrita fisicamente, o que sugere que ela não está representando uma mulher em particular, mas uma categoria. Ela representa a mulher contemporânea, que toma as rédeas de sua própria vida, que luta pelos seus direitos e mostra que não precisa se submeter a homem nenhum. Esse conto foi escrito na década de 70, quando se fortalecia o movimento pelos direitos das mulheres. Marina Colasanti foi uma das defensoras da emancipação feminina, e isso se reflete diretamente em seus contos.

A presença do fio, do ato de tecer e bordar, costura as narrativas de Marina. Assim, podemos ver a sua presença em outros contos que, embora não sejam analisados neste trabalho, merecem ser mencionados, são eles: “Além do bastidor”, no qual uma menina passeia em seu próprio bordado e acaba presa dentro dele por sua irmã que corta a linha que servia de entrada e saída para esse mundo; “Um espinho de marfim”, no qual a princesa, por determinação do pai, aprisiona o seu amado unicórnio em uma rede costurada com os fios de seus cabelos; “Entre leão e unicórnio”, no qual a rainha costura de volta as patas do leão que guardava os seus sonhos; e “Uma ponte entre dois reinos”, no qual uma jovem tece uma ponte com os próprios cabelos.

Em “A mulher ramada”, não temos a presença do tecer propriamente dito, entretanto, se levarmos em conta o ato de tecer como uma metáfora para a criação do artista, podemos estabelecer uma ligação entre o ato de tecer e o ato de esculpir, de dar forma e vida a alguma coisa, como o jardineiro do conto. Também podemos fazer uma associação com o ato de escrita, uma vez que através da escrita o escritor dá vida ao texto, inclusive, a palavra “texto” tem a sua origem no latim, *textum*, que significa tecido.

O conto se inicia com a descrição de um jardim, retratado do ponto de vista de um jardineiro. Esse homem aparece como que mimetizado nesse jardim, como se fizesse parte dele.

Mas a 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 (COLASANTI, 1999, p.23).

Imerso na solidão de seus dias, o jardineiro resolve que precisa de uma companheira. Ele planta cuidadosamente dois pés de roseiras e passa a cuidar delas. Esperou pacientemente a brotação e “durante meses trabalhou conduzindo os ramos de forma a preencher o desenho que só ele sabia, podando os espigões teimosos que escapavam à harmonia exigida” (1999, p. 24). À medida que as duas mudas vão adquirindo a forma de um corpo feminino, o jardineiro passa a podá-las, esculpindo assim a sua mulher ideal, que ele chama de “Rosamulher”:

[...] aos poucos, entre suas mãos, o arbusto foi tomando feitiço, 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.

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, murmurou encantado:

– Bom dia, Rosamulher (COLASANTI, 1999, p.24).

A paixão do jardineiro por sua amada era tão grande que ele adocece de amor: “ardendo de amor e febre na cama, inutilmente chamou por sua amada.” (1999, p.26). Durante o tempo em que esteve ausente, Rosamulher floresceu livre, sem a tesoura do jardineiro para podá-la. Quando ele volta, sua amada estava tão diferente que quase não a reconheceu. Para a surpresa do jardineiro, Rosamulher estava ainda mais bela agora sem a sua interferência. Ele fica tão extasiado que só é capaz de contemplá-la. Ela não possuía mais as formas que ele lhe dera, mas ainda assim estava mais bela do que nunca. E o jardineiro a amou ainda mais:

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 nunca mais teria coragem de podá-la (COLASANTI, 1999, p.28).

O conto se encerra com o abraço apaixonado dos amantes. Rosamulher, agora Mulher-rosa, parece ganhar vida para envolver o amado, com que se mistura até que se tornam um só: “a mulher-rosa começou a brotar, lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes” (1999, p.28).

O conto propõe um confronto entre a força do homem e a força da natureza, representada pela Rosamulher, símbolo do feminino no conto. O ato de podar é visto como uma imposição do homem que tenta vencer a força da natureza ou, ainda, se impor sobre a mulher: “Nua, obedecia ao esforço do seu jardineiro que, temendo viesse a floração romper tanta beleza, cortava rente todos os botões” (1999, p.26).

Ao final do conto, temos o fim dessa disputa com a rendição do jardineiro que, ao vê-la toda florida, admite que a amada era ainda mais linda sem a sua interferência. Como o jardineiro soube aceitar Rosamulher tal como ela era, o amor pôde se concretizar, ou seja, pôde ser correspondido por Rosamulher. Há, inclusive, um trocadilho no título do conto “A mulher ramada”, já que podemos visualizar a palavra “amada” dentro da palavra “ramada”, sugerindo, desde o título, que essa mulher seria amada por alguém.

É importante notar que essa mulher, quando estava sob o domínio do jardineiro, apresenta o nome que ele lhe deu, “Rosamulher”, mas após libertar-se, ela passa a se denominar “mulher-rosa”. A mudança de nome traduz a mudança pela qual a mulher passou, antes prisioneira da vontade do jardineiro e agora dona de si mesma. Podemos até mesmo inferir que ela ganha vida ao final do conto, correspondendo ao gesto de amor do jardineiro, o que se pode verificar pelo uso do verbo “sentindo”, que caracteriza uma habilidade conferida ao ser humano e também pelo fato de que ela deixa a sua imobilidade para poder “envolver” o amado, abraçando-o de volta:

Então docemente a abraçou descansando a cabeça no seu ombro. E esperou.

E **sentindo sua espera** a mulher-rosa começou a brotar, lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes (COLASANTI, 1999, p.28. Grifos nossos).

O abraço dos amantes não só aproxima Rosamulher do humano, como aproxima o jardineiro do vegetal, numa união entre os dois, num gesto de entrega total ao companheiro(a). Ao envolvê-lo em um “casulo de flores e perfumes”, Rosamulher faz com que o jardineiro se torne imperceptível aos olhos dos outros, como se finalmente ele tivesse assumido a forma que acreditava ter no início do conto, no qual afirmava-se que ele “mimetizava-se” ao cenário do jardim.

Em diversas passagens o texto aproxima a roseira de uma mulher de verdade, construindo a imagem que se concretiza no final, quando essa “Rosamulher” ou

“mulher-rosa” parece ganhar vida. Podemos verificar essa afirmação não só pelos próprios nomes atribuídos à personagem como pelos seguintes fragmentos que misturam humano e vegetal: “pés de rosa”, “braços verdes”, “dedos engalhados”, “corpo da roseira”. As palavras “pés”, “braços”, “dedos” e “corpo” remetem ao humano, já as palavras “rosa”, “verdes”, “engalhados” e “roseira” fazem referência ao vegetal.

O conto “A mulher ramada” retoma o mito de Pigmaleão, o famoso escultor da ilha de Chipre que, desencantado com as mulheres do seu mundo, esculpe em marfim o seu ideal de mulher. Assim como o jardineiro, Pigmaleão fica tão encantado com sua criação que acaba se apaixonando por ela. Vendo a devoção que Pigmaleão tinha para com a estátua, Afrodite fica com pena e concede vida a sua amada, denominada Galateia, para que pudessem concretizar seu amor. Apesar das semelhanças evidentes, podemos citar três diferenças entre as histórias: Pigmaleão esculpe o seu ideal de mulher e de beleza no marfim, já o jardineiro, esculpe numa roseira, matéria viva do reino vegetal; diferentemente de Galateia, a mulher do conto de Marina não ficou sob o domínio masculino até o final, impondo a sua vontade sobre a do companheiro; outra diferença é que Rosamulher “ganha vida” através do amor que sentia pelo jardineiro e não por influência de terceiros, como no caso de Pigmaleão, que precisou da ajuda de Afrodite.

Também ocorre um diálogo entre o conto “A mulher ramada” e o conto “Verdadeira história de um amor ardente”, presente no livro *Contos de amor rasgados*, também de autoria de Marina Colasanti. Nesse conto, temos um homem que, também movido pela solidão, resolve criar uma companheira, mas esta é feita de cera. Assim como o jardineiro e Pigmalião o homem a esculpe segundo os seus padrões de beleza, e por um tempo diz amá-la intensamente. Porém seu amor esfria, tal qual uma vela apagada e ele resolve então se desfazer de sua criação:

[...] levantou-se, e tateando, com o mesmo isqueiro com que há pouco acendera o cigarro, inflamou a trança da mulher, iluminando o aposento. Arrastou-a então para mais perto de si, refastelou-se na poltrona. E, sereno, começou a ler à luz do seu passado amor, que queimava lentamente (COLASANTI, 1986, p.25).

A referência entre os contos mostra-se bastante evidente ao compararmos os seguintes trechos retirados dos dois contos:

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 passados dias, e passados meses, só não passado a dor, disse o jardineiro a si mesmo que já era tempo de ter uma companheira (COLASANTI, 1999, p.23).

Nunca tivera namorada, esposa, amante. Desde jovem, vivia só. Entretanto passado os anos, sentia-se como se mais só ficasse, adensando-se ao seu redor aquele mesmo silêncio que antes lhe parecera apenas repousante. E vindo por fim a tristeza instalar-se no seu cotidiano, decidiu providenciar uma companheira que, partilhando com ele o espaço, expulsasse a intrusa lamentosa (COLASANTI, 1986, p.24).

Tanto em “Verdadeira Estória de um Amor Ardente” como em “A Mulher Ramada”, os personagens masculinos tentam imprimir em suas amadas o formato de seus desejos, mas, somente no segundo, o homem consegue compreender e acolher “Rosamulher” tal como ela é. O jardineiro, diferente do marido da “moça tecelã” e do protagonista de “Verdadeira história de um amor ardente”, se permite vivenciar outro tipo de amor, um que não cerceia a liberdade do outro. Aqui, a mulher tem a possibilidade de fazer suas próprias escolhas, de seguir seu caminho e de vivenciar as mudanças e o amor em seu próprio tempo. Aceitar o outro tal como ele é, sem tentar subjugar-lo ou moldá-lo de acordo com nossa vontade, é a condição necessária para que o amor possa se desenvolver. Assim, o amor entre a Rosamulher e o jardineiro só sobrevive porque ele compreende que sua amada precisa ser livre para amá-lo.

Em “Verdadeira história de um amor ardente”, o homem molda a mulher para atender seus desejos, mas o sentimento que ele tem por sua criação está mais ligado ao desejo sexual do que ao amor propriamente dito, diferentemente do jardineiro, que pacientemente esperou que os brotos dessem flores e foi cuidadosamente esculpindo sua amada, demonstrando preocupação com a mulher, ainda que estivesse numa posição de dominador. Nos trechos a seguir podemos visualizar melhor os sentimentos de cada um deles:

Foi preciso esperar. Mas ele, que há tanto esperava, não tinha pressa. E quando os primeiros, tênues galhos despontavam, carinhosamente os podou, dispondo-se a esperar novamente, até que outra brotação se fizesse mais forte (COLASANTI, 1999, p.24).

Perdidamente a amou. O calor dos seus abraços tornando aquele corpo ainda mais macio, conferiam-lhe uma maleabilidade em que todo toque se imprimia, formando e deformando a amada no fluxo do seu prazer (COLASANTI, 1987, p.24).

Enquanto o jardineiro esculpia cuidadosamente sua amada, o protagonista de “Verdadeira história de um amor ardente” deformava a amada de acordo com a sua vontade, unicamente para satisfazê-lo, para dar-lhe prazer. O uso da palavra “deformava”, que apresenta um significado bastante pejorativo, revela que ele não se importava com a mulher, o que se confirma ao final do conto quando este, entediado e precisando de luz para ler um livro, resolve atear fogo na mulher, de modo que ela atenda mais uma vez suas necessidades.

O conto propõe uma reflexão que vale para todas as épocas, inclusive a atual, na qual as mulheres, para alcançar determinados padrões de beleza, submetem-se à cirurgias plásticas, alterando seu corpo para satisfazer uma necessidade que, muitas vezes, nem é dela. Ao criar a Rosamulher, que depois se torna mulher-rosa, Marina Colasanti propõe a concepção de que uma mulher natural, que não se deixa modificar para satisfazer o outro, é capaz de despertar o sentimento de amor daqueles que realmente valem à pena, que saibam valorizá-la assim como é, da mesma forma que o jardineiro do conto, que percebeu que, livre de sua interferência a sua amada era ainda mais interessante, o que despertou ainda mais o seu amor por ela.

3.2 Quem está atrás da máscara

Colasanti traz à tona discussões e questionamentos que dizem respeito ao ser humano. Através da visão da autora, o leitor é convidado a uma viagem ao interior da alma humana, de forma a poder espiar, vivenciar e refletir sobre o que há dentro de nós mesmos e sobre o nosso lugar no mundo. Selecionamos dois contos que trabalham diretamente com essa temática da formação da identidade, da busca incessante pelo autoconhecimento: “O rosto atrás do rosto” e “Um desejo e dois irmãos”, presentes no livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*.

Em “O rosto atrás do rosto”, o conto se inicia com a apresentação de um guerreiro que se apossa de um reino e, após viver uma vida como nômade, decide que é a hora de se fixar em um lugar e casar. O guerreiro apresenta uma particularidade: ninguém nunca vira seu rosto, que permanecia sempre coberto por uma máscara de aço.

A princípio, o fato de usar uma máscara não gerava tanto estranhamento, pois as guerras e batalhas justificavam o uso da máscara e da armadura. Entretanto, passado o perigo, o guerreiro remove sua armadura, mas a máscara permanece.

O guerreiro manifesta a vontade de se casar e pede aos seus embaixadores que levem sua proposta de casamento aos reinos vizinhos e voltem com princesas “interessadas em governar com ele aquele reino” (1999, p.61). As princesas não seriam obrigadas a casar com ele, o poder de escolha cabia a elas, pois a palavra “proposta” sugere que o convite poderia ser recusado.

Vindas de diferentes lugares, muitas moças se apresentaram para casar com o guerreiro, mas assim que se deparavam com a máscara de aço saíam correndo, acreditando que estavam diante de um monstro. A postura das jovens é pautada na concepção da máscara como algo negativo, que esconde algum segredo aterrador, como se confirma no *Dicionário de símbolos*: “A máscara também exterioriza às vezes tendências demoníacas” (2012, p.596); “os homens mascarados representam a criação falha (anões, monstros, etc.)” (2012, p.596).

Quando o guerreiro já começava a entrar em desespero, surge, montada em um urso pardo, “a mais delicada das jovens” que “serenamente lhe sorri”, mostrando não se assustar com a máscara usada pelo guerreiro.

O guerreiro afirma à moça que ela poderá ter tudo que quiser, menos uma coisa: nunca poderá pedir para ver o rosto dele. A proibição é uma característica muito recorrente nos contos maravilhosos. Assim, identificamos no conto duas das “funções” descritas por Propp: a interdição, na qual ocorre uma ordem ou proibição e a transgressão, quando a interdição é desobedecida pela personagem, assim como ocorre com a rainha ao final do conto, que desobedece a proibição do marido de nunca ver seu rosto.

Como a moça aceita a condição, afirmando que não precisava ver o rosto dele desde que tivesse o seu coração, os dois se casam. Entretanto, passado um ano do casamento, a rainha começa a se entristecer por nunca poder ver o rosto do marido. Ela acaba implorando que ele tire sua máscara. Este, movido pelo amor que sentia, retira sua máscara de aço, mas por baixo dela havia outra, feita de bronze. O guerreiro novamente adverte a esposa: “– Se teu amor por mim ainda existe, nunca mais faça pedido como este” (1999, p.62).

Durante um tempo, a rainha parecia se conformar com a máscara do marido, entretanto passado mais um ano ela começa a adoecer de tanta melancolia, não suportava mais ficar sem conhecer o rosto do marido. Então, novamente implora que ele retire sua máscara, deixando-a ver seu rosto. O guerreiro tira a máscara de bronze, mas apenas para revelar por baixo desta uma outra máscara, feita de laca. Dessa vez é o guerreiro quem implora: “– Se de verdade amas minha vida – soluçou a voz abafada –, não queiras nunca mais saber meu rosto” (1999, p.64).

Durante mais um ano se esforçou a rainha “para amar o brilho de sangue com que luzia a máscara do marido. Durante um ano forçou-se a crer que esse era o seu destino, e sempre o seria” (1999, p.64). Passado esse tempo, a rainha não mais aguentou e decidiu que veria o rosto do marido de qualquer maneira. Dessa vez, ela não pediria, iria por conta própria tirar a máscara do marido.

Ela espera anoitecer e, enquanto o marido dormia, retira sua máscara e ilumina seu rosto com uma vela para poder enxergar; mas o que ela vê causa o mais absoluto horror, levando ao desfecho trágico do conto:

Súbito, seu grito rasga o sono do guerreiro. E ela ferida de espanto cambaleia, deixa cair a vela sobre as sedas da cama, e foge, foge por portas e corredores, desce louca as escadas, ouvindo atrás de si o cantar do fogo que se espalha (COLASANTI, 1999, p.64).

O suspense da narrativa é mantido até as últimas linhas do conto, quando é finalmente revelado que, por baixo de todas as máscaras, não havia rosto algum, “só um escuro vazio contornado de cabelos” (1999, p.64). O final do conto, digno das maiores tragédias gregas, se encerra com o fogo consumindo o castelo e o próprio guerreiro.

Percebemos, no conto “O rosto atrás do rosto”, uma alusão ao mito de Eros e Psiqué, segundo o qual a jovem mortal Psiqué era tão bela que o povo comparava sua beleza à de Afrodite (deusa do amor e da beleza), o que deixou a deusa furiosa. Afrodite pede a seu filho Eros (ou Cupido), o deus do amor, que acerte Psiqué com uma de suas flechas, fazendo-a se apaixonar pela criatura mais horrível que existisse, entretanto, Eros fica fascinado com a beleza de Psiqué e acaba se apaixonando. Com o próprio deus do amor apaixonado por ela, Psiqué não conseguia se interessar por ninguém, já que Eros não flechava o coração da moça por medo de perdê-la. O pai de Psiqué, preocupado com a filha que nunca se interessava por ninguém, resolve consultar o

oráculo de Apolo e este lhe diz que o destino de Psiqué era se casar com um monstro e que o pai teria que deixá-la no alto de um penhasco para que a criatura viesse buscá-la. Mesmo sem gostar do que o oráculo disse, o pai de Psiqué obedece a ele. Na verdade, o oráculo havia dito isso a mando de Eros. Quando Psiqué se encontra sozinha na montanha, o vento (que, na verdade, era o deus Zéfiro) a leva até um castelo magnífico nas nuvens, onde é recepcionada por uma voz etérea que a cumprimenta (a voz pertencia a Eros disfarçado). Somente à noite Eros aparecia no quarto de Psiqué para ficar com ela, mas não lhe permitia ver seu rosto (temendo que a mãe descobrisse que ele não havia cumprido a determinação que ela havia lhe dado) e, no início, Psiqué está tão encantada com a descoberta desse amor que não se importa em não ver o rosto do marido.

O tempo passa e Psiqué começa a sentir saudade de suas irmãs, que haviam casado antes dela. A jovem pede então que o marido traga suas irmãs para visitá-la. No início, Eros não gosta da ideia e adverte a esposa sobre a inveja das irmãs, mas no fim acaba permitindo que elas se encontrem. As duas irmãs mostraram-se, a princípio, com pena do triste destino de Psiqué, no entanto vendo-a feliz, num palácio muito maior e mais luxuoso que o delas, acabaram ficando com inveja. Quando elas descobrem que Psiqué nunca havia visto o rosto do marido, convencem a irmã de que ela se casou com um monstro e que mais cedo ou mais tarde a criatura iria devorá-la. As irmãs sugerem então que Psiqué tente ver o rosto do marido durante a noite, enquanto ele dormisse. Psiqué resistiu ao conselho das irmãs o máximo que pôde, mas a curiosidade da jovem acabou sendo forte demais.

Durante a noite, quando percebeu que o marido já havia adormecido, Psiqué iluminou o rosto dele com a chama de uma lamparina e, quando se preparava para matar a suposta fera monstruosa, se vê diante do belo rosto de Eros. Fascinada com tamanha beleza, Psiqué acaba se distraindo e deixa cair uma gota de óleo quente no ombro do marido, que acorda furioso, pois percebe que havia sido traído, Psiqué havia quebrado a promessa de nunca ver seu rosto. Para ele o amor estava desfeito, uma vez que não existe amor sem confiança. Eros vai embora e abandona Psiqué sozinha.

Psiqué pensa em como fará para reconquistar o amor perdido de Eros. Ela resolve ir falar com Afrodite, mãe de Eros, para que ela a ajudasse a recuperar seu amor. Afrodite diz à jovem que a ajudará se ela passar em uma prova: a deusa pega uma

grande quantidade de trigo, milho, papoula e muitos outros grãos e mistura. Depois diz a Psiqué que ela tem até o fim do dia para separar tudo aquilo. O objetivo de Afrodite era que Psiqué nunca conseguisse realizar o desafio, mas quando a jovem está quase desistindo centenas de formigas resolveram ajudá-la e fazem todo o trabalho.

Furiosa por Psiqué ter vencido o desafio, Afrodite lança outro ainda mais difícil: a jovem deveria lhe trazer a lã do velocino de ouro. Mais uma vez, Psique recebe ajuda e consegue vencer o desafio. Afrodite lança um terceiro desafio: pegar água da nascente do Rio Estige, o que seria impossível já que a nascente do rio ficava no alto de um penhasco muito íngreme. Psiqué é ajudada mais uma vez e consegue realizar a tarefa.

O desafio final de Afrodite é que Psiqué entre no reino dos mortos para pedir um pouco da beleza de Perséfone. Psiqué até consegue guardar a beleza de Perséfone em uma caixa para entregar a Afrodite, mas não resiste à tentação de ficar ainda mais bela para Eros e abre a caixa, liberando um sono profundo que a faz cair adormecida.

Eros, que ainda estava apaixonado por Psiqué, pede ajuda a Zeus. Este reúne a assembleia dos deuses (que incluía Afrodite) e anuncia que Eros e Psiqué iriam se casar no Olimpo e ela se tornaria uma deusa. Afrodite acaba aceitando porque, percebendo que a nora iria viver no Olimpo e não mais na Terra, as pessoas voltariam a considerá-la a mais bela de todas.

Como podemos observar pela paráfrase das histórias, as duas apresentam enredo bastante semelhante: ambas as moças são casadas com um homem que não lhes permite ver seu rosto, ambas são vencidas pela curiosidade e resolvem, de modo parecido, desvendar o segredo do marido: ambas agem à noite, enquanto o marido está dormindo. Psique usa uma lamparina e a rainha uma vela, ambas causam algum tipo de ferimento no marido. A diferença principal entre uma e outra é que Psiqué se arrepende do que fez e tenta recuperar o amor de Eros, enquanto a rainha do conto de Colasanti não. Psiqué consegue se redimir e recuperar o amor de Eros, mas a rainha do conto, horrorizada com a descoberta que fez, abandona o marido, deixando-o morrer nas chamas que ela mesma causou.

No conto de Marina Colasanti, ocorre repetidamente a presença do número três, recorrente também em diversos contos maravilhosos tradicionais e nos mitos, assim como nas religiões (representa, por exemplo, na religião cristã a sagrada trindade: Pai,

Filho e Espírito santo). O *Dicionário de símbolos* cita várias ocorrências do número três, que mostram a sua relevância desde o início dos tempos:

Para os cristãos é a perfeição da unidade divina: Deus é um em três pessoas (2012, p.899);

O tempo é triplo: passado, presente, futuro (2012, p.899);

Os senhores do universo também são três irmãos: Zeus, o Céu e a Terra; Posêidon, os Oceanos; Hades, os infernos (2012, p.899);

[...] há vários relatos em que o número três aparece ligado à realização de um fato de caráter mágico e psíquico (2012, p.901);

O três é, ainda, a manifestação, o revelador (2012, p.901);

Por fim, o três equivale à rivalidade superada; exprime um mistério de ultrapassagem, de síntese, de reunião, de união, de resolução (2012, p.901).

Geralmente a ocorrência do número três nos contos representa o percurso que o herói/ heroína tem de passar para obter aquilo que almeja. Psiqué vence três provas impostas por Afrodite, a rainha do conto pede três vezes para ver o rosto do marido e resiste por três anos, até que resolve agir por conta própria. Esse conto, assim como outros, também trabalha a imagem da mulher como aquela que vai tomar suas próprias decisões. É a mulher quem desencadeia a ação do conto: “Então uma noite **decidiu**. Acesa uma vela, **avançou** em direção ao sono do guerreiro. Pedir, nunca mais” (1999, p.64. Grifos nossos).

Percebemos uma certa semelhança entre a rainha do conto, Psiqué e a moça do conto “A moça tecelã” analisado no subcapítulo anterior: todas elas escolhem o cair da noite para agirem, a rainha do conto e Psiqué esperam que os maridos adormeçam para desvendar seus rostos e a moça tecelã também espera a noite para destecer o marido, enquanto ele ainda estava na cama.

No entanto, o guerreiro do conto mostra-se bem diferente do marido apresentado no conto “A moça tecelã”. Enquanto o marido se apresentava como egoísta, machista, ganancioso e interesseiro, o guerreiro se apresenta de forma bem distinta, o que vemos logo no início do conto quando ele revela a intenção de procurar uma esposa interessada em governar o reino junto com ele: “desejando casar, o guerreiro enviou seus embaixadores a países vizinhos, que levassem sua proposta e trouxessem princesas

interessadas em governar com ele aquele reino” (1999, p.61). Dessa forma, o leitor vai elaborando o perfil psicológico do guerreiro, ao analisar suas atitudes no texto.

Marina deixa no ar a dúvida ao compararmos as duas protagonistas (a rainha do conto e Psiqué): seriam elas tão diferentes uma da outra? Se Psiqué, ao invés de encontrar o belíssimo rosto de Eros, se deparasse com o vazio, com um homem sem rosto, o que teria feito? Continuaría amando Eros ou o teria abandonado como fez a rainha do conto? O sentimento de repudiar o diferente, o desconhecido, seria inerente ao ser humano?

Podemos associar a imagem de um rosto que se esconde atrás de várias máscaras à busca individual de cada um por uma identidade, como se vivêssemos a experimentar várias máscaras na busca de nosso próprio rosto. Novamente a simbologia do número três se faz presente, uma vez que ele também “indica simultaneamente a identidade única de um ser e a sua multiplicidade interna” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.902). A grande questão do conto é que o guerreiro parecia estar satisfeito com suas máscaras, com o fato de ter várias identidades ou não ter nenhuma definida. Para ele, as máscaras eram sua mais imprescindível armadura, tanto que ele "despe as armaduras" e "pendura as armas", mas a máscara permanece. Entretanto, essa visão se choca com outra questão: a curiosidade humana. O ser humano é curioso por natureza e não se conforma com o indefinido, precisa reconhecer tanto sua própria identidade como a do outro e mais: precisa se reconhecer no outro. Pensando na constituição da nossa subjetividade enquanto espelho do outro, o desconhecimento da identidade do outro gera um desconforto insuportável, pois equivale à ausência da própria identidade. A partir daí, podemos levantar diversas questões: o ser humano é feito de máscaras? Há, realmente, um rosto definido por detrás de tantas máscaras? Se houver, estaria o homem preparado para desvendar esse rosto?

"– Não preciso do seu rosto, se tiver seu coração – respondeu a moça" (1999, p. 62). Podemos concluir por essa afirmação e pelo desfecho do conto que nem mesmo o amor conseguiu vencer a curiosidade. Marina Colasanti surpreende ao produzir não um, mas três clímax na narrativa, pois a cada vez que o guerreiro retira a máscara há a expectativa de descobrir seu segredo, até o clímax final, quando não só a personagem é pega de surpresa como o leitor também, já que se esperava ou que o personagem tivesse um rosto monstruoso ou que tivesse um rosto belíssimo (como no caso de Eros), mas a

afirmação de que não havia, por detrás de todas as máscaras, rosto algum, causa desconforto até mesmo para o leitor, que tem sua expectativa quebrada. Assim, a autora leva o leitor para dentro do texto, fazendo com que ele se depare com seus próprios medos e preconceitos. Além disso, o choque diante do estranho, do vazio no rosto do guerreiro, provoca o reconhecimento do vazio existente em nós, incitando a uma busca por algo que preencha esse vazio. A expressão “ferida de espanto” (p.64) reforça esse choque diante do desconhecido, daquilo que não parece natural, atribuindo ao substantivo “espanto” a capacidade de causar ferimento, dor.

Assim, podemos dizer que o conto se constrói com o objetivo de trazer para o leitor uma reflexão que será estabelecida em seu inconsciente, pois, segundo a própria autora, ao escrever contos maravilhosos, ela é apenas uma mediadora, cabendo ao leitor chegar a suas próprias conclusões e fazer reflexões acerca do mesmo. Se o conto foi capaz de atingir o inconsciente do leitor, então a narrativa atingiu o seu objetivo.

Marina lança mão de imagens elaboradas através do uso de metáforas para caracterizar seus personagens, além do uso da simbologia. Muitas moças aparecem no castelo do guerreiro, suas diversas origens são percebidas pelas diferentes formas de locomoção que possuíam. A moça escolhida pelo guerreiro não é uma moça qualquer, é aquela que reúne as qualidades de uma rainha: delicada e forte ao mesmo tempo. Enquanto as outras chegavam montadas em carruagens ou carregadas por escravos, a escolhida veio sozinha, montada em urso pardo, um animal extremamente feroz, fazendo com que ela se destacasse das outras. Segundo o *Dicionário de símbolos*, o urso é “o símbolo da classe guerreira” (2012, p.924), o que sugere que o guerreiro a escolhe por reconhecimento, acreditando que ela seria semelhante a ele, também uma guerreira.

O guerreiro é descrito como tendo a “fisionomia trancada”, motivo que levou a rainha a tentar desvendar seu rosto, buscando no rosto do marido a resposta para suas dúvidas. O jogo de palavras em “fisionomia trancada” revela uma duplicidade de sentido, já que ter a fisionomia trancada se refere àquele que não deixa suas emoções transparecerem e, no conto, significava também ter o rosto trancado por detrás de uma máscara. Cada vez que retirava uma máscara, a seguinte era feita de um material menos resistente (aço, bronze e, por último, laca), o que sugere que as máscaras eram aquilo que lhe dava alguma proteção, não só contra o perigo físico mas emocional, pois impediam, por exemplo, que a esposa o visse chorar, demonstrar medo ou fraqueza. A

gradação no material das máscaras sugere também a fragilidade do interior da alma humana. Segundo o *Dicionário de símbolos*:

O símbolo da máscara se presta a cenas dramáticas em contos, peças, filmes, em que a pessoa se identifica a tal ponto com o seu personagem, com a sua máscara, que não consegue mais se desfazer dela, que não é mais capaz de retirá-la; (...) Concebe-se também que a psicanálise tenha por objetivo arrancar as máscaras de uma pessoa, para colocá-la na presença de sua realidade profunda (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.598).

A medida que o guerreiro ia retirando as máscaras a pedido da esposa, podemos notar que ele vai ficando cada vez mais triste, já que para ele o fato da esposa insistir em ver seu rosto implicava em uma falta de confiança e de amor da parte dela. Na primeira vez que a rainha pede que ele retire a máscara, o verbo “murmurar” revela sua decepção com a esposa e, na segunda vez, o emprego do verbo “soluçar” mostra a profunda tristeza que ele sentia:

– Porque te amo, faço o que me pedes – disse o guerreiro. Mas tirada a máscara de aço, viu a rainha com espanto que por baixo dessa não havia um rosto, senão outra máscara, de bronze, por trás da qual ouviu o guerreiro **murmurar**: – Se teu amor por mim ainda existe, nunca mais faça pedido como este (1999, p.62. Grifo nosso).

– Se de verdade amas minha vida – **soluçou** a voz abafada –, não queiras nunca mais saber meu rosto (1999, p.64. Grifo nosso).

Dessa forma, podemos dizer que a pretensão da rainha (arquetipo de Psiqué) no conto era justamente retirar as máscaras do guerreiro, obrigando-o a entrar em contato com o seu Eu interior, sua essência. Ou seja, ela assume o papel normalmente destinado à psicanálise, de fazer com que o sujeito chegue à sua essência, se depare com o seu Eu interior (inclusive o termo “psicanálise” vem do nome “Psiqué”, que significa “alma”, essência do ser).

É possível estabelecer também um diálogo entre o conto de Marina Colasanti e o conto “A bela e a fera”, um tradicional conto de fadas de origem francesa. No conto, temos a presença de uma jovem que, para poupar a vida do pai, aceita viver num castelo com uma fera e acaba se apaixonando por ela. Nesse conto, assim como no conto “O rosto atrás do rosto”, temos o elemento do estranho, representado pela fera, que também

tinha sua verdadeira identidade ocultada, mas por meio de um feitiço. Na história, o amor de bela consegue superar o estranhamento causado pela figura da fera e ela é recompensada com a transformação da fera em um belo príncipe. Já no conto de Marina, a rainha não suportou o contato com o estranho, configurando, assim, um final trágico ao conto.

A análise do conto de Marina Colasanti vinculado à história de Eros e Psiqué afirma a ideia de “identificação”, pois o conto caracteriza-se pela busca da identidade, tema comum entre os contos da autora. Os caminhos escolhidos para o encontro de si mesmo variam em diversas formas, mas todas com o mesmo objetivo, já que representam identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas.

Psiqué representa o ser em construção, pois possui características humanas e virtudes de deusa. Representa o indivíduo comum que passa por caminhos cheios de obstáculos na busca incessante pelo autoconhecimento. A presença do arquétipo de Psiqué dentro de cada um é irrefutável, uma vez que todos fazemos escolhas, baseados naquilo que acreditamos, estando certos ou não, com o objetivo de buscar uma possível felicidade que só pode ser atingida através do reconhecimento de si mesmo.

No conto “Um desejo e dois irmãos”, que pertence ao livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, temos novamente como tema a relação de inveja que se estabelece entre irmãos, protagonistas do conto. Esse conto também traz a temática do duplo ligado à busca pelo autoconhecimento e ao processo de formação da personalidade do ser humano.

A narrativa se inicia com a descrição física e psicológica dos protagonistas: “Dois príncipes, um louro e um moreno” (1999, p.49), um de olhos azuis e outro de olhos verdes. Dois irmãos “diferentes nos gostos e nos sorrisos” (1999, p.49), mas ambos tinham o mesmo desejo: ser o outro.

Uma coisa porém tinham em comum: cada um deles queria ser o outro. Nos jogos, nas poses, diante do espelho, tudo o que um queria era aquilo que o outro tinha. E de alma sempre cravada nesse desejo insatisfeito, esqueciam-se de olhar para si, de serem felizes (COLASANTI, 1999, p.49).

Para tentar cessar a disputa entre os irmãos, o pai resolve dividir o seu reino e presentear cada filho com uma metade: o primeiro recebe do pai o reino dos céus e um cavalo alado, o segundo recebe o reino do mar e um cavalo marinho. Entretanto, o

primeiro irmão só pensa em possuir aquilo que o pai deu ao segundo, e o segundo, por sua vez, só pensa em tomar aquilo que o pai deu ao primeiro.

Os príncipes, insatisfeitos com o presente que deveria colocar fim à disputa entre eles, resolvem fazer uma competição: aquele que atingisse primeiro a linha do horizonte venceria a prova e dominaria os dois reinos.

No final do conto, quando o narrador anuncia o vencedor, uma grande surpresa envolve o leitor: quem conquista o reino não é nem o primeiro nem o segundo príncipe. É um terceiro, intermediário, resultado da fusão dos dois primeiros em uma só pessoa, ou seja, o duplo.

Podemos entender as figuras dos dois príncipes como participantes de um mesmo ritual de autoconhecimento, dentro do nível narrativo, tendo como base o modelo dos contos maravilhosos descritos por Vladímir Propp: há um personagem (geralmente o herói) que precisa passar por provas e superar obstáculos para resolver o conflito e se tornar merecedor do prêmio no final, geralmente casar e/ou assumir um reino. O conto já começa com uma situação inicial de desequilíbrio: um irmão quer ser o outro, quer estar no lugar do outro. O pai resolve dividir o reino, acreditando pôr fim ao conflito que envolve os dois filhos. O problema, que poderia ter se resolvido mediante a ação do pai de presentear cada filho com um reino, só faz piorar a situação, até que um desafio é proposto: aquele que chegasse primeiro à linha do horizonte seria o senhor de todo o reino. Temos aqui elementos dos arquétipos primitivos de que a morte de um dos irmãos garantiria a soberania do outro, representada, nesse caso, pela união dos reinos herdados, que se encontravam divididos entre os dois irmãos.

No entanto, Marina Colasanti rompe com esses arquétipos por meio da interferência da linha do horizonte, elemento sobrenatural que aparece personificado na estrutura do conto: “a linha do horizonte teve pena. E devagar, sem deixar-se perceber, foi chegando perto” (1999, p.52). Sem a intervenção desta, o desafio jamais teria sido concluído e os dois príncipes ficariam na disputa eternamente. Essa intervenção praticamente divina foi necessária para que os príncipes se fundissem e se tornassem um só ser, consciente da sua identidade.

Podemos observar, já no início da narrativa, a manifestação da vontade de um irmão em ser o outro: “uma coisa (...) tinham em comum: cada um deles queria ser o outro” (1999, p.49). Esse desejo obcecado pela imagem do outro e por tudo que esse

outro possui ou faz permite que ambos os irmãos se esqueçam “de olhar para si, de serem felizes” (1999, p.49). Logo, podemos dizer que a fixação, a obsessão na figura do outro anulava a felicidade dos dois irmãos.

Diversas passagens do conto de Marina exemplificam a questão do olhar para o outro como se esse outro fosse melhor, como se o sentido para vencer e para realizar-se estivesse no irmão e em seus bens, e não em si próprio. Essa ideia é sustentada pelo desejo dos dois irmãos de conquistar aquilo que é do outro, como se só aquilo que o outro tem pudesse trazer-lhes a felicidade. Vários fragmentos comprovam esse posicionamento, a exemplo do trecho que descreve o momento da ânsia dos irmãos em não se contentar com o seu próprio reino e tentar alcançar o do outro:

O de cima sentiu calor, e desejou ter o mar para si, certo de que nada o faria mais feliz do que mergulhar no seu frescor.

O de baixo sentiu frio, e quis possuir o céu, certo de que nada o faria mais feliz do que voar na sua mornança (COLASANTI, 1999, p. 50).

Com base nos fragmentos descritos acima, podemos dizer que o sentido da existência de um está no outro, ou seja, no duplo. É por isso que o fascínio de ambos os príncipes é assegurado pelas atitudes do outro e pela vontade de ser o outro, e não eles mesmos. Em outras palavras, a construção da identidade dos irmãos é assegurada pelo confronto com o duplo, pela relação com o outro. Cada um se sentia incompleto, como se o outro fosse a metade que faltasse em si mesmo.

Ao longo de quase todo o conto, os irmãos sofrem de um certo mal-estar por não conseguirem encontrar a felicidade naquilo que são e que possuem. Eles vivem as angústias de não possuírem aquilo que é do outro – o reino do céu e do mar. Porém, essa angústia tem fim quando ambos são envolvidos “num mesmo abraço”, integrando um único ser.

Essa rivalidade com o outro causa uma sensação de vazio, de incompletude que ameaça a estabilidade dos irmãos, numa repulsa constante de estranhamento entre eles. Ao mesmo tempo, cria um desejo irresistível de um ser o outro, de possuir aquilo que é do outro, neste caso, o reino. Logo no início do conto ambos acreditam que tudo do outro é melhor e possuir os bens do outro é satisfazer a si próprio, é garantir sentido e prazer à vida. Isso ocorre porque os príncipes estão enfrentando a sua própria personalidade. Eles representam a imagem duplicada, ou seja, o duplo, a fragmentação

de si mesmo, o que se comprova no final do conto, quando os irmãos se fundem e nos períodos onde ocorre paralelismo, tais como:

Do ar, o príncipe das nuvens olhou através do seu reflexo, procurando a figura do irmão nas profundezas.

Da água, o jovem senhor das vagas quebrou com seu olhar a lâmina da superfície procurando a silhueta do irmão.

O de cima sentiu calor, e desejou ter o mar para si, certo de que nada o faria mais feliz do que mergulhar no seu frescor.

O de baixo sentiu frio, e quis possuir o céu, certo de que nada o faria mais feliz do que voar na sua mornança. (1999, p.49-50).

Encontramos também nestes fragmentos estruturas paralelas, marcadas por relações sinonímicas e antitéticas como:

Do ar, o **príncipe** das nuvens **olhou** através do seu reflexo, **procurando a figura** do irmão nas profundezas.

Da água, o **jovem senhor** das vagas **quebrou com seu olhar** a lâmina da superfície **procurando a silhueta** do irmão (COLASANTI, 1999, p.50. Grifos nossos).

Nos trechos citados acima, verificamos três pares de estruturas paralelas sinonímicas: 1) olhou / quebrou com seu olhar; 2) procurando a figura do irmão / procurando a silhueta do irmão; 3) príncipe / jovem senhor. As palavras “figura” e “silhueta” apresentam equivalência semântica, pois referem-se à imagem do outro refletida, tal como num espelho. Verificamos também três pares de estruturas antitéticas: 1) ar / água; 2) nuvens / vagas; 3) profundezas / superfície. Pela dinâmica do olhar ou da quebra do olhar e pelo movimento na direção um do outro, percebe-se a intensidade do desejo de cada um dos príncipes de querer ser o outro.

Podemos observar, por meio do paralelismo, uma correspondência de sentido entre os espaços do ar e da água, elementos caracterizadores de cada príncipe. Esses espaços, ainda que se oponham na sua dimensão vertical (alto e baixo), apresentam semelhanças, uma vez que constituem reflexo um do outro. Além disso, ambos os espaços formam a estrutura paradoxal do duplo: ser, ao mesmo tempo, uma coisa e outra, o que explica o uso das estruturas paralelas antitéticas que se complementam:

O de cima **sentiu** calor, e **desejou ter** o mar para si, **certo de que nada o faria mais feliz do que** mergulhar no seu frescor.

O de baixo **sentiu** frio, e **quis possuir** o céu, **certo de que nada o faria mais feliz do que** voar na sua mornança (1999, p. 50. Grifos nossos).

Como podemos visualizar no fragmento, cada parágrafo se refere a um dos príncipes e apresenta as seguintes estruturas sinonímicas: 1) sentiu / senti; 2) desejou ter / quis possuir; 3) certo de que nada o faria mais feliz do que / certo de que nada o faria mais feliz do que. Dos três pares de estruturas paralelas, o primeiro e terceiro são idênticos e o segundo apresenta duas estruturas paralelas sinônimas, pois “desejou ter” equivale a “quis possuir”. Quanto às estruturas antitéticas temos: 1) o de cima / o de baixo; 2) calor / frio; 3) céu / mar; 4) mergulhar / voar; 5) mornança / frescor. Os elementos “o de cima”, “frio”, “céu”, “voar” e “mornança” fazem parte do campo semântico “do alto”, referente ao príncipe louro, enquanto os outros, “o de baixo”, “frio”, “mar”, “mergulhar” e “frescor” pertencem ao campo semântico “do baixo”, referente ao príncipe moreno. Antes da irrupção do desejo, figurado pelas expressões “desejou ter” e “quis possuir”, encontramos a insatisfação de cada um dos príncipes, demonstrada na reiteração do verbo “sentir”, anteposto às sensações térmicas de calor e de frio. O desejo de cada um é sentir aquilo que o outro rejeita: um quer sentir o frio, visto como frescor, enquanto o outro deseja o calor, entendido como mornança. Para cada um, a sensação térmica proveniente do espaço em que ocupam (o de cima / o de baixo) não lhes agrada, pois os príncipes desejam somente o que é do outro, acreditando ser melhor do que aquilo que possuem.

Como pudemos verificar até até o momento, em seus contos, Marina foge aos paradigmas do senso comum e propõe novas leituras de aspectos míticos e arquetípicos fundamentais do ser humano. Torna-se importante, dessa forma, compreender qual a relação simbólica existente entre os elementos da natureza e o conto. Cada reino apresenta uma significação relevante para a compreensão do conto. O mar, segundo o *Dicionário de símbolos*, é o símbolo da dinâmica da vida: “Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.592). Logo, podemos afirmar que a água foi o elemento responsável pela transformação do ser:

E as asas brancas do cavalo alado, pesadas de sal, entregaram-se à água, a crina branca roçando já o pescoço do hipocampo. Desfez-se a carruagem de nuvens na crista da última onda. Onda que inchou, rolou, envolvendo os irmãos num mesmo abraço. (COLASANTI, 1999, p.53).

Com base no fragmento citado acima, podemos concluir que foi o mergulho nas águas que levou à união dos irmãos, constituindo um único príncipe, fazendo nascer nos irmãos a integridade da alma que estava partida. As ondas também apresentam um valor simbólico fundamental para o conto: “O mergulho nas ondas indica uma ruptura com a vida habitual: mudança radical nas ideias, nas atitudes, no comportamento, na existência” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.658).

É nesse cenário tão simbólico, por meio do mar e das ondas, que uma grande transformação se configura no conto: a aceitação do duplo, a união e o reconhecimento das duas metades. Percebemos no texto que a água é fonte de vida e de purificação, por isso é o elemento central do batismo, nas tradições religiosas, tal como propõe o *Dicionário de símbolos*:

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.15).

Segundo o *Dicionário de símbolos*, “o olhar é como o mar, mutante e vibrante, reflexo ao mesmo tempo das profundezas submarinas e do céu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.653). A partir dessa afirmação, podemos concluir que os olhos do príncipe, que se tornam castanhos no final do conto, refletem o presente dado pelo pai, o céu (azul) e o mar (verde) misturados, já que as cores azul e verde quando misturadas resultam no marrom (castanho).

Representando essa relação oposta entre céu e mar, temos, também, outra figura primordial no conto: o cavalo, presente dado pelo pai juntamente com os reinos.

De tudo o que tinha, deu o céu para seu filho louro, que governasse junto ao sol brilhante como seus cabelos. E entregou-lhe pelas rédeas um cavalo alado. Ao moreno coube o verde mar, reflexo de seus

olhos. E um cavalo-marinho (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.49).

Conforme afirma o *Dicionário de Símbolos*, o cavalo, suporte de disputa dos irmãos, é universal porque está ligado aos dois polos do universo. Além disso, ele é geralmente associado às majestades: “o cavalo é o símbolo da majestade” (2012, p.211).

[...] vê-se que o cavalo constitui um dos arquétipos fundamentais dentre os que a humanidade inscreveu em sua memória. Seu simbolismo estende-se aos dois polos (alto e baixo) do Cosmo, e por isso é realmente universal. No mundo de baixo, o octoniano, vimos efetivamente que o cavalo parece como um avatar ou um amigo dos três elementos constituintes desse mundo – fogo, terra, água – e de seu luminar, a Lua. Mas nós o vimos também no mundo de cima, o uraniano, associado a seus três elementos constituintes – ar, fogo e água – (sendo esses dois últimos compreendidos, desta vez, em sua acepção celeste), e ao seu luminar, o Sol. No frontão do Partenon, são cavalos que puxam tanto o carro do Sol como o da Lua. O cavalo passa com igual desenvoltura da noite ao dia, da morte à vida, da paixão à ação. Religa, portanto, os opostos numa manifestação contínua (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.211).

Os cavalos dos dois irmãos, assim como o objeto purificador do ser – a água – foram os responsáveis por unir os opostos, ou seja, os dois príncipes numa perfeita harmonia. Assim como o mar não existiria sem o céu, sem um irmão a existência do outro seria impossível, já que estes são complementares.

O mar, símbolo das conquistas e do poderio naval, pode ser lido, na sua dimensão simbólica, como síntese das grandes transformações, movimento eterno de nascimento e renascimento. São as ondas do mar que incham e envolvem os dois príncipes num mesmo abraço, “juntando para sempre aquilo que era tão separado” (COLASANTI, 1999, p.53).

No caso do conto analisado, o duplo é figurativizado por meio da existência dos irmãos. Nesse sentido, podemos estabelecer o diálogo dos irmãos do conto com vários irmãos presentes na literatura como, por exemplo, a história bíblica de Caim e Abel, na qual Caim, por inveja do irmão cuja oferenda havia sido preferida por Deus, mata o próprio irmão e por isso é condenado a vagar eternamente pela terra dos homens. Além de Caim e Abel, podemos citar Esaú e Jacó, personagens bíblicos que também eram irmãos e rivais; serviram, inclusive, de inspiração para o livro de mesmo nome do escritor Machado de Assis, no qual os irmãos Pedro e Paulo disputavam o amor da

mesma mulher. A mesma temática de rivalidade entre irmãos pode ser verificada no recente romance *Dois irmãos* (2000), do escritor amazonense Milton Hatoum.

Na narrativa analisada, apesar de haver a disputa entre os irmãos pela conquista do reino, é a união desses opostos que vai perpetuar a vida, na forma de um príncipe único, completo, merecedor do reino do céu e do mar:

Desfez-se a carruagem de nuvens na crista da última onda. Onda que inchou, rolou, envolvendo os irmãos num mesmo abraço, jogando um corpo contra o outro, juntando para sempre aquilo que era tão separado. Desliza a onda sobre a areia, depositando o vencedor. Na branca praia do horizonte, onde tudo se encontra, avança agora um único príncipe, dono do céu e do mar. De olhos e cabelos castanhos, feliz, enfim. (1999, p.53).

Dessa forma, o outro é necessário para a integridade do Eu, ou seja, dos dois irmãos. Sem o outro, perde-se a identidade, perde-se a essência do ser. É preciso jogar “um corpo contra o outro” e juntar “para sempre aquilo que era tão separado” para, enfim, atingir a felicidade, a completude e o sentido da vida.

No caso do conto de Marina Colasanti, os irmãos encontram-se inicialmente separados não para enaltecer a rivalidade entre ambos, mas para representar o ser na busca de autoconhecimento, na construção da sua personalidade ainda em formação. A harmonia dos opostos é que garante a felicidade e a completude do ser.

Assim, a realização e a configuração da identidade dos príncipes ocorrem pela fusão de ambos, pela unicidade do ser, que não tem mais olhos azuis nem verdes, nem é loiro ou moreno, mas de olhos e cabelos castanhos: “Desliza a onda sobre a areia, depositando o vencedor. Na branca praia do horizonte, onde tudo se encontra, avança agora um único príncipe, dono do céu e do mar. De olhos e cabelos castanhos, feliz enfim” (COLASANTI, 1999, p.53).

O castanho representa a fusão das duas cores e a confirmação de que a composição da identidade dos irmãos é assegurada pela presença do outro, ou seja, do seu duplo. Portanto, o ato heroico do conto em questão consiste justamente em admitir que a felicidade do ser está em aceitar o seu duplo e em reconhecer que ele faz parte da configuração da identidade do ser. Ou seja, anular o duplo é o mesmo que anular a própria vida e a própria identidade. Aquele que disputa contra a própria personalidade está fadado ao fracasso.

No conto “Um desejo e dois irmãos”, a problemática da identidade pessoal, da busca do Eu é associada ao reconhecimento e a aceitação do duplo. O ser em harmonia com a sua essência é representado na imagem fundida dos irmãos, que na verdade são uma única pessoa que se encontrava dividida, separada de sua outra metade.

O duplo traz à tona a questão da identidade do ser, uma vez que só conseguiríamos conhecer plenamente nosso interior caso nos deparássemos com nossa réplica. Da mesma forma, os dois irmãos só conseguem conhecer a si mesmos quando seu duplo se manifesta na presença do outro, nos desejos do outro que, ao mesmo tempo, é o seu próprio desejo.

É também por esse motivo que o poder dos irmãos de conquistarem todo o reino está ligado com a figuração do duplo. Se no final do conto um irmão tivesse matado o outro para conquistar o prêmio (como na história de Caim e Abel), a felicidade não seria assegurada, pois matar o duplo significa matar a si mesmo. Isso explica por que a felicidade dos irmãos só é alcançada quando ocorre a fusão entre eles, ou seja, quando ambos reconhecem que são duas metades que formam a identidade do mesmo ser.

No conto “Um desejo e dois irmãos”, assim como em muitos contos de Marina, as personagens estão em confronto com a realidade a sua volta e buscam ultrapassar os limites do conhecimento de si mesmas por meio das fragmentações de sua identidade, assim como o guerreiro do conto que analisamos anteriormente, com suas várias máscaras, cada uma representando uma faceta do mesmo ser.

Levantar a questão do duplo e da identidade nos contos de Marina Colasanti é importante, porque a existência do homem, de modo geral, é confirmada pelo reconhecimento e aceitação do duplo, que forma a identidade do ser. Estudar a temática do duplo e compreender como ela se manifesta na literatura e, neste caso, no conto de Marina Colasanti, levam o leitor a uma reflexão profunda sobre a sua própria identidade e sobre a busca do autoconhecimento que vai garantir a integridade do ser.

3.3 A eterna busca pelo amor

Entre encontros e desencontros, Marina Colasanti convida o leitor a percorrer os caminhos que levam à descoberta do amor. A busca pela própria identidade e a busca

pelo amor são as engrenagens que movem o ser humano. Sobre essa temática, analisaremos os contos: “Sete anos e mais sete”, “Entre as folhas do verde O”, presentes no livro *Uma ideia toda azul*, “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, presente no livro homônimo e “Entre a espada e a rosa”, também presente em livro homônimo.

O conto “Sete anos e mais sete” foi o primeiro conto do gênero do maravilhoso escrito por Marina. Ela o fez baseando-se no conto popular “A bela adormecida”, dos Irmãos Grimm. Em seu recente livro intitulado *Marina Colasanti: Mais de 100 Histórias Maravilhosas*, a autora revela, no posfácio do livro, que realmente havia feito esse conto tentando reescrever a história original, mas acabou por criar um novo conto. Apesar de a autora confirmar tal diálogo entre os textos, esse diálogo se estabelece de forma implícita, ainda que pareça tão evidente, pois seria necessário que a citação à fonte estivesse no próprio texto e não fora dele.

Já em casa, escolho reescrever um conto clássico trocando a ordem (...) sento de alma leve diante da minha Olivetti 22 e começo a reescrever A bela adormecida. (...) O conto ganha o título de 7 anos e mais 7 (COLASANTI, 2015, p.420-421).

Em “Sete anos e mais sete”, temos, assim como no conto original, a figura do rei, da princesa (que também é filha única, tal como no conto original), do príncipe e a figura da fada madrinha. Inclusive, é o único conto da autora a começar com o típico “Era uma vez” e terminar com “foram muito felizes para o resto da vida”, característicos dos contos de fada tradicionais. Entretanto, as semelhanças não vão muito além disso, já que no conto original o rei era a favor do casamento da filha, pois o beijo do príncipe acabaria com a maldição do sono imposta à princesa. No conto de Marina, o rei se mostra contra o casamento da filha, pois ele não aprovava o príncipe por quem a ela havia se apaixonado. É o próprio pai quem pede a fada para infligir sobre a filha a maldição do sono eterno, na tentativa de mantê-la só para ele e evitar a união do casal. A fada no conto não age conforme os interesses da jovem, como era de se esperar, e sim do pai. Ao descrever a fada, o narrador utiliza a expressão “madrinha da princesa” como aposto de “fada”, tornando a passagem mais elucidativa, como se a fada fosse, de fato, a madrinha da menina.

As palavras utilizadas pela autora para descrever o príncipe o aproximam mais de um jovem dos dias atuais do que de um príncipe medieval, mostrando uma típica relação de pai e filha em que o pai é superprotetor:

O pai, que não tinha outra para gostar, achou logo que o príncipe não servia. Mandou investigar e descobriu que o rapaz não tinha acabado os estudos, não tinha posição, e o reino dele era pobre. Era bonzinho, disseram, mas enfim, não era nenhum marido ideal para uma filha de quem o pai gosta mais do que de qualquer outra (COLASANTI, 2013, p.52).

O conto relata o período de transição da filha de menina à mulher, quando o pai deixa de ser a única referência masculina, como mostra o trecho a seguir:

A princesa também gostava muito do pai, mais do que de qualquer outro, até o dia em que chegou o príncipe. Aí ela gostou do príncipe mais do que de qualquer outro (COLASANTI, 2013, p.52).

É comum que muitos pais se sintam deixados de lado quando a filha cresce e acabam se tornando superprotetores, querendo poupá-la de todas as dificuldades e perigos do mundo (o mesmo acontece no conto “Como um colar”, presente no livro *Entre a espada e a rosa*). Por esse motivo, ocorre o gesto simbólico do rei de fazer com que a filha adormeça, como se, de algum modo, pudesse preservá-la naquela forma, sempre menina. Nos sonhos, ele pensava que ela estaria segura e nunca se afastaria dele. Vladímir Propp fala, em *Raízes históricas do conto maravilhoso* (2002), sobre a relação de hostilidade e mesmo rivalidade que se estabelece algumas vezes entre o pai da noiva e o noivo:

Por um lado, tenta-se atrair um pretendente, procura-se para a noiva o melhor noivo possível; por outro lado, o noivo é temido, não é desejado, tentam matá-lo, ameaçam-no de morte, manifestam-lhe uma hostilidade expressa ou velada (PROPP, 2002, p. 378).

O símbolo que se destaca no conto é o do número sete, utilizado repetidamente ao longo dele, como podemos verificar nos seguintes trechos que mostram a atitude desesperada e exagerada do pai em esconder a filha:

Sete portas enormes escondiam a entrada pequena do enorme corredor. Cavaram sete fossos ao redor do castelo. Plantaram sete trepadeiras nos sete cantos do castelo. E puseram sete guardas (COLASANTI, 2013, p.52-53).

O número sete também aparece como marcador da passagem de tempo na história: “Sete anos se passaram e mais sete” (2013, p.53). Esse número vem sempre carregado de bastante significação. Sete é o número de dias da semana, o número de cores do arco-íris, a Bíblia menciona sete virtudes e sete pecados capitais. O número sete é o “símbolo da vida eterna. Simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica. (...) O sete indica o sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.826). Ou seja, representa o fim de um ciclo e o começo de um novo. De acordo com a Bíblia, Deus criou o mundo em seis dias e descansou no sétimo, fazendo dele um dia santo. O sétimo dia não é um dia de descanso, mas sim o dia de coroamento da criação, é o dia em que o ciclo se encerra em sua perfeição, assim como a princesa do conto, que encerra um ciclo em sua vida, na qual vivia sob o domínio do pai e depois passa a controlar seu próprio destino, ainda que na forma de um sonho.

[...] o sete é um símbolo de perfeição e de unidade [...] como o sete é a soma de 4, símbolo da feminilidade, com 3, símbolo da masculinidade, ele representa a perfeição humana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.830).

Portanto, o número sete representa não só o final de um ciclo e o início de outro como a união entre o homem e a mulher. No conto, tanto a jovem quanto o príncipe estão rodeados pelo número sete, representando a união entre eles.

A tentativa do pai de separar os dois apaixonados é frustrada, já que nos sonhos os dois podem agir livremente, sem se preocupar com as proibições do pai da jovem. É no sonho que o final feliz acontece, uma vez que no mundo “real” a princesa não tinha controle sobre a própria vida. Nos seus sonhos, a princesa podia viver com o seu amado e escolher junto a ele o melhor momento para casar.

Até o dia em que ambos sonharam que era chegada a hora de casar, e sonharam com um casamento cheio de festa e de música e de danças. E sonharam que tiveram muitos filhos e que foram muito felizes para o resto da vida (COLASANTI, 2013, p.55).

Este é o conto no qual Marina mais se aproxima dos contos de fada tradicionais, entretanto, as mudanças no enredo servem a um propósito: refletir sobre a relação

muitas vezes exagerada e castradora dos pais que, por receio de deixar os filhos crescerem, acabam interferindo na felicidade deles.

Analisando os contos de Colasanti escolhidos para este estudo, percebemos que o amor não se apresenta de forma linear nos textos da autora, deslizando entre encontros e desencontros. “Entre as folhas do verde O” vai tratar justamente da temática do desencontro amoroso.

O conto se inicia com um príncipe que acorda para um dia de caçada. O soar das trombetas anuncia que a caçada se inicia, e todos os habitas da floresta, ouvindo o som e sabendo o que ele significa, se escondem o mais rápido que podem, “só a moça não se escondeu” (2013, p.36). Ela pacientemente debruça-se sobre o regato para beber água.

Nesse momento o príncipe a vê: “metade mulher, metade corça” (2013, p.36). Ela era tão linda que o príncipe fica dividido entre seus dois instintos, o de amar a mulher e o de matar a corça. Com medo de que ela fugisse, atira uma flecha na pata da corça-mulher fazendo-a cair.

O príncipe a leva para seu palácio, e lá ele chama um médico para tratar do ferimento. Logo em seguida ele a coloca num quarto a portas fechadas. Embora os dois se amassem, a corça-mulher não sabia falar a língua dos homens e o príncipe não sabia falar a língua dos animais. Por isso, passavam oras se olhando, apenas pensando nas coisas que gostariam de dizer um ao outro.

O príncipe pensava em como a amava e que nunca queria perdê-la, que a cobriria com todos os luxos e que chamaria um feiticeiro para torná-la “toda mulher”. A corça pensava em como o amava e que nunca queria se afastar dele, que o ensinaria a gostar da natureza e que “pediria a rainha das corças para dar-lhe quatro patas ágeis e um belo pelo castanho” (2013, p.37).

Eles continuavam se encontrando, mas nunca conseguiam dizer ao outro o que sentiam. O príncipe continuava a mantê-la trancada, até que um dia a corça-mulher deixa cair uma lágrima e o príncipe acredita que ela está triste por não ser “toda mulher” e manda chamar um feiticeiro para transformá-la.

Quando a corça acorda já não é mais corça, agora possui “duas pernas só e compridas, um corpo branco” (2013, p.40). Finalmente, sob a forma que o príncipe tanto desejou, ele cobre a moça de roupas e joias e contrata mestres de dança para ensiná-la a dançar. Entretanto, mesmo sob a forma humana, a moça continuava sem o

poder da palavra e sem a vontade de ser mulher: “Só não tinha a palavra. E o desejo de ser mulher” (2013, p.40).

Assim que aprende a andar a moça vai em direção à floresta para se encontrar com a rainha das corças. O conto se encerra com a corça-mulher deixando de ser mulher para se tornar toda corça:

O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, só corça, não mais mulher. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio (COLASANTI, 2013, p.40).

Colasanti, na epígrafe do conto, já anuncia o desencontro amoroso, próprio do amor cortês. No amor cortês, não há a consumação do amor, os amantes se amam no sofrimento, entre encontros e desencontros, provocando eles mesmos obstáculos para a não-concretização desse amor, tal como acontece no conto. A epígrafe do conto revela uma referência intertextual explícita, uma vez que se constitui citação direta de uma canção popular da Idade Média, com referência a essa citação no próprio texto. É inspirada nessa citação que Marina monta sua narrativa:

Na primeira corça que disparou, errou.
E na segunda corça acertou.
E beijou.
E a terceira fugiu no
coração de um jovem.
Ela está entre as folhas do verde O.

Canção popular da Idade Média
(COLASANTI, 2013, p.36).

O contraste entre as vidas dos personagens principais contribui para o conflito dramático, no qual as diferenças entre os dois acabam por vencer do amor, sem eles sequer terem falado um ao outro. O conto aborda o problema cotidiano das relações atuais, em que as pessoas tendem a se comunicar cada vez menos e a agir sem pensar no próximo. Um pensa saber o que o outro deseja. Na verdade, cada um projeta seu desejo no outro. A falta de diálogo e de reciprocidade são os geradores de conflitos. Nos parágrafos nono e décimo, por meio de estruturas paralelísticas, o narrador mostra que a vontade dos personagens de dizer ao outro que se amavam e que queriam se casar contrasta com a vida que um idealizava para o outro:

Ele queria dizer que a amava tanto, que queria casar com ela e tê-la para sempre no castelo, que a cobriria de roupas e joias, que chamaria o melhor feiticeiro do reino para fazê-la virar toda mulher.

Ela queria dizer que o amava tanto, que queria casar com ele e levá-lo para a floresta, que lhe ensinaria a gostar dos pássaros e das flores e que pediria à rainha das corças para dar-lhe quatro patas ágeis e um belo pelo castanho (COLASANTI, 2013, p.37).

O príncipe queria tê-la em seu mundo apenas como mulher (e não como corça) e dar-lhe riquezas materiais (joias e roupas); enquanto ela queria trazê-lo para seu mundo, atribuir a ele patas e pelo e ensiná-lo a gostar mais da natureza. Ao querer “tê-la para sempre no castelo” e cobri-la de vestes e joias, deduz-se o sentimento de posse por parte dele nos verbos “ter” e “cobrir”. Esses parágrafos representam os dois mundos opostos no texto: o do castelo, representado pelo príncipe, com todos os seus luxos e coisas materiais, e o da floresta, representada pela corça, com as coisas simples da natureza.

Pelas atitudes da corça-mulher já no início da narrativa, podemos afirmar que os sentimentos dela pelo príncipe já existiam antes do início da história, antes que ele sequer a tivesse visto, o que fica evidente no seu gesto de deixar-se capturar por ele:

Na floresta também ouviram a trompa e o alarido. Todos souberam que eles vinham. E cada um se escondeu como pôde.

Só a moça não se escondeu. Acordou com o som da tropa, e estava debruçada no regato quando os caçadores chegaram (COLASANTI, 2013, p.36).

Percebe-se no conto, a ocorrência de um paradoxo, um impasse, já que nenhum dos dois era capaz de ceder e abrir mão daquilo que queria: “Mas a corça-mulher só **falava** a língua da floresta e o príncipe só sabia **ouvir** a língua do palácio” (2013, p.37. Grifos nossos). A língua é apresentada como obstáculo para a realização do amor.

A mulher ele queria **amar**. A corça ele queria **matar** (2013, p.36. Grifos nossos);

Mas a corça-mulher só **falava** a língua da **floresta** e o príncipe só sabia **ouvir** a língua do **palácio** (2013, p.37. Grifos nossos);

Então ficavam horas se **olhando calados**, com **tanta coisa para dizer** (2013, p.37. Grifos nossos);

Ele queria dizer que a amava tanto, que queria casar com ela e tê-la para sempre no **castelo**, que a cobriria de **roupas e joias** (2013, p.37. Grifos nossos);

Ela queria dizer que o amava tanto, que queria casar com ele e levá-lo para a **floresta**, que lhe ensinaria a gostar dos **pássaros e das flores** (2013, p.37. Grifos nossos);

Mas o príncipe tinha a **chave** da porta. E ela não tinha o **segredo** da palavra (2013, p.37. Grifos nossos).

O uso de antíteses reforça o conflito vivido pelos personagens. Assim, podemos perceber algumas estruturas antitéticas que reforçam a ideia de que os personagens viviam em mundos distintos e inconciliáveis: 1) amar / matar; 2) falar / ouvir; 3) olhando calados / tanta coisa para dizer; 4) castelo / floresta; 5) roupas e joias / pássaros e flores; 6) chave / segredo. As palavras “chave” e “segredo” se opõe no sentido de que a chave é um objeto normalmente associado ao desvelamento de um segredo, de algo que está escondido. “roupas e joias” e “pássaros e flores” se opõe por serem os objetos que representam o mundo de cada personagem. Essa seleção lexical traduz dois mundos diferentes, e sugere a dificuldade que existe em nossa sociedade de se misturarem pessoas provenientes de camadas sociais diferentes.

O conto fala diretamente com a questão do amor próprio em oposição ao amor pelo outro, o amor romântico. Apesar de não falarem a mesma língua, se amavam, mas o amor que sentiam um pelo outro não conseguiu ser maior do que o seu amor próprio, pois nenhum dos dois amantes quis abdicar da vida que tinham antes. Nem a corça queria viver no palácio sob a forma humana nem o príncipe queria viver na floresta.

Não há como passar indiferente à mensagem desse conto, que leva o leitor a refletir sobre si mesmo e seus relacionamentos. Será possível encontrar a felicidade se sacrificando pelo ser amado e deixando de lado a sua personalidade, a sua vontade? Será que vale à pena trair a si mesmo em nome de um amor? São estas algumas das questões levantadas pelo conto.

A resposta para essas perguntas é pessoal e cabe a cada um refletir sobre o que pensa ser melhor, entretanto, a opinião da autora fica subentendida pela atitude da corça: “O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, só corça, não mais mulher. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio” (2013, p.40). A protagonista, fiel a sua natureza, não se deixa controlar por ninguém, nem mesmo pelo seu grande amor. O final do conto sugere que a corça ainda amava o príncipe, mas sua atitude de virar toda corça revela que ela não se sujeita a mudar pelo ser amado, este deve aceitá-la e amá-la

do jeito que ela é e não do jeito que o agrada mais. Como o príncipe não pôde aceitar essa condição o amor não pôde se concretizar, diferentemente do amor vivido pelo jardineiro de “A mulher ramada”, que amou sua Rosamulher ainda mais na forma que ela assumiu sem a sua interferência. O príncipe mostrava desprezo pela forma animal da corça-mulher: “A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar” (2013, p.36). Ele não a via como sua semelhante, por isso pede a intervenção de um feiticeiro para transformá-la, mudá-la para a forma que ele desejava que ela tivesse. A corça também mostra que, apesar de amá-lo, gostaria que ele fosse como ela: “pediria à rainha das corças para dar-lhe quatro patas ágeis e um belo pelo castanho” (2013, p.37). Podemos dizer que, nos contos de Marina, a liberdade e a aceitação do outro são elementos fundamentais para a concretização do amor.

A respeito da intertextualidade presente nesse conto, podemos afirmar que ele faz alusão à história da “Pequena sereia”, de Hans Christian Andersen, na qual uma jovem sereia sonha em conhecer o mundo dos humanos e uma noite resgata de um naufrágio um belo príncipe humano e acaba se apaixonando por ele. Para que pudesse encontrá-lo no mundo dos humanos, ela recorre à ajuda de uma feiticeira para que esta lhe desse duas pernas. A feiticeira concede o pedido da sereia, mas pede em troca sua voz e adverte à jovem que, caso não conquistasse o amor do príncipe e ele se casasse com outra, ela não poderia manter a forma humana nem voltar a ser sereia, viraria espuma do mar. A sereia aceita o acordo mesmo assim e sofre de dores terríveis ao caminhar pela primeira vez em duas pernas, assim como a corça no conto, que mal se equilibrava em cima das pernas. A diferença fundamental entre os dois contos é que, no conto da Pequena sereia, ela deseja mudar para agradar ao ser amado e é ela quem faz essa escolha, já no conto de Marina, a corça-mulher era feliz do jeito que estava e não desejava ser “toda mulher”, ou seja, não desejava mudar para agradar ninguém a não ser ela mesma, no entanto, a mudança foi imposta a ela pelo príncipe, que desejava que ela fosse “toda-mulher”. Ainda que o desfecho não seja um típico final feliz, já que os amantes terminam separados, o conto termina com a noção definida de que não há como atingir a felicidade traindo sua essência. Afinal, o verdadeiro amor é aquele que respeita as diferenças e ama o outro da maneira que este realmente é.

Ainda que de maneiras inusitadas, Marina Colasanti também abre caminho em seus contos para o encontro amoroso. Veremos, no conto “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, uma nova possibilidade para a concretização desse sentimento.

"Trezentos e sessenta e cinco quinas bem aparadas tem o labirinto de fícus no meio do jardim" (1999, p.82). Assim se inicia o conto, bastante carregado de imagens simbólicas. Ao buscarmos o significado dos símbolos que permeiam o conto, constatamos que o ano (representado pelo número de quinas do labirinto) “simboliza a medida de um processo cíclico completo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.62); já o labirinto tem como objetivo proteger aquilo que está em seu centro. O labirinto também pode simbolizar os impasses que encontramos ao longo da vida, além de representar o caminho do homem para o interior de si mesmo. Segundo o *Dicionário de símbolos*, o labirinto é:

Símbolo de um sistema de defesa, o labirinto anuncia a presença de alguma coisa preciosa ou sagrada. (...) só permite o acesso àqueles que conhecem os planos, aos iniciados (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.530-531).

O fícus, planta de que é formado o labirinto no conto, representa a vida, seu crescimento, proliferação, geração e regeneração. O número doze aparece no conto fazendo referência ao ano, já que cada rei representava um mês do ano. Sendo assim, o décimo segundo rei, que representa o último mês do ano, marca o final de um ciclo, o final de uma etapa na vida da princesa que passa de moça à mulher.

No conto “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, uma moça percorre o labirinto desafiando seus pretendentes. Doze reis postados em nichos de azulejos azuis aguardam para casar com ela, diz-lhe o pai, “quando chegar a hora”. Mas essa “hora” é a moça quem determina. Um dia, quando seu desejo desperta, ela diz: “– Este ano, meu pai, sem falta vou casar” (1999, p.82). O pai da princesa, que aparece geralmente como uma figura controladora e autoritária, nesse conto quase não tem voz, tendo apenas uma fala logo no início e depois não tem mais participação na narrativa, mostrando que quem controla a sua vida é a própria princesa, que deixa de ser aquela figura passiva dos contos tradicionais e assume as rédeas da sua vida.

Para fazer sua escolha entre tantos pretendentes, ela impõe desafios a todos os reis quando descem de seus nichos. “Caso com aquele que souber me alcançar” (1999,

p. 83), ela “grita” para o primeiro e corre para o labirinto. “Caso com aquele que seguir meu rastro” (1999, p.83), “desafia” o segundo. E ambos fracassam nessa caçada, assim como os quatro subsequentes. Ao sétimo, ela “atira”: “caso com aquele que cortar meu caminho” (1999, p.84). E este também não obtém sucesso, assim como o oitavo e o nono. “Caso com aquele que caçar a minha fuga” (1999, p.85). “Provoca” o décimo, que também é derrotado. E assim o próximo depois dele também fracassa. Por fim, ela diz ao último rei: “com o homem que desvendar meu labirinto, só com esse eu casarei” (1999, p.85). Mas esse rei não a persegue pelos corredores. Com a força de sua espada, “corta e desbasta” (1999, p.85), desfazendo o labirinto, até que só restam “folhas espalhadas. E a moça. Que livre no gramado lhe sorri” (1999, p.86).

Em “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, Marina Colasanti nos apresenta um jogo de sedução que se move no labirinto do vento. A moça desafia seus pretendentes a entrar nesse jogo enganoso, que, com exceção do último, não conseguem cumprir suas exigências. A moça os provoca e ri do fracasso de cada um. Zomba daqueles que se perdem pelos corredores. Eles não conseguem desvendá-lo, porque esse é um jogo enganador e dissimulado. Eles ficam perdidos e presos nesse labirinto, que aparece no conto como uma metáfora do coração da moça. Desvendar esse labirinto é desvendar a própria moça.

A moça “desafia”, “grita”, “provoca”, dizendo que casa com aquele que a “alcançar” ou que “seguir seu rastro” ou que “cortar seu caminho” ou que “caçar sua fuga”. A moça os captura numa rede de palavras e de olhares, leva-os a percorrer seu labirinto. E eles se perdem, não encontram a moça e voltam a ser reis de mármore porque não conseguem desvendar o seu segredo. Ela se mostra tão satisfeita em ver os pretendentes derrotados que podemos questionar até mesmo se ela realmente queria se casar. De acordo com Propp, a imposição de tarefas serve para selecionar o candidato ideal. No conto, essas tarefas são propostas também para que a moça ganhe tempo, pois o texto sugere a passagem do tempo entre a tentativa de um pretendente e outro. São doze os reis que disputam a mão da moça, cada um representando um mês. Tal afirmação é confirmada nos seguintes trechos, logo após o primeiro rei ser derrotado:

Do outro lado do labirinto a moça sai sozinha.

Um mês se passa na calma do jardim. À espera de que o chamado venha tirá-lo da sua imobilidade, olha o segundo rei para a moça, enamorado. (1999, p.83);

Lá fora, sozinha, sorri a moça.
Passado um mês ao terceiro cabe a sorte. (1999, p.84);

Seis meses se foram. E seis reis. (1999, p.84);

O ano está prestes a acabar. Só dois reis faltem agora. E dois meses.
(1999, p.85).

O primeiro trecho destacado também corrobora a ideia de que o labirinto é, na verdade, uma manifestação dos sentimentos da princesa, pois a “calma do jardim” se refere ao que ela estava sentindo no momento. Ela afirma ao último pretendente, este descrito como “último rei de bela barba”: “— Com o homem que desvendar meu labirinto, só com esse eu casarei — diz ela procurando-lhe o olhar. E devagar some entre muros verdes” (1999, p.85). Esse trecho evidencia a ideia de que o labirinto tem uma ligação direta com a princesa. Também podemos inferir, pela descrição do narrador, que a princesa tem preferência por este pretendente em particular, ela age como se estivesse ludibriando os outros candidatos justamente porque já tinha escolhido o seu preferido, razão para todos os outros fracassarem no desafio. Este último é o único rei que possui uma descrição física positiva e, quando chega a sua vez, a moça parece fazer um movimento diferente, já que este é o único que ela “procura com o olhar”, denunciando sua preferência.

A moça do conto desafia e convida cada um de seus pretendentes ao labirinto, zomba daqueles que fracassam, indiferente ao sofrimento deles. Aquele que conseguir alcançá-la estará a salvo, porque a ela não parece faltar nada, ela se mostra autossuficiente, poderosa e conhecedora de todos os caminhos. Se a alcançarem, os reis acreditam que encontrarão a saída daquele labirinto e serão recompensados com um bom casamento.

Misteriosa e sedutora, a moça do conto de Colasanti lança desafios aos reis. “Indiferente” às dificuldades que os pretendentes enfrentam, ela se faz desejar. Eles a seguem pelos corredores e fracassam em sua busca, subjugados e presos na teia de sua sedução. Os pretendentes apelam para o artifício dos “auxiliares mágicos”, conforme proposto por Propp em *Raízes históricas do conto maravilhoso*: “Na sequencia dos acontecimentos o herói desempenha um papel passivo. Ou o auxiliar mágico faz tudo em seu lugar, ou ele age graças ao recurso mágico (...) o auxiliar é a expressão de sua força e de seus talentos” (PROPP, 2002, p.195).

O primeiro rei, com seus pés calçados de ferro, não consegue alcançar a moça que, tão ágil, percorre o labirinto, uma vez que conhece o caminho. O segundo, mesmo acompanhado de seu cão, não consegue aguçá-los o suficiente para seguir o rastro da moça: “em vão atira o rei seus sentidos, em vão tenta ele próprio adivinhar perfumes que nunca pôde sentir” (COLASANTI, 1999, p.83-84). A moça, mais uma vez, sorri sozinha do outro lado do labirinto. Os outros quatro reis depois desse também fracassam. O sétimo pretendente gasta todas as suas flechas, mas não consegue cortar o caminho da moça, porque o vento as leva para longe do seu destino. O oitavo e o nono reis também não encontram sucesso em sua busca. O décimo, quando solta o falcão que traz consigo, esperando que ele o ajude a caçar a moça, também fracassa, porque o animal é atraído pela luminosidade do céu e segue livre, enquanto o rei fica abandonado no labirinto. Nota-se que nenhum dos reis obteve qualquer ajuda para desvendar o labirinto da moça. Eles são atraídos para uma espécie de armadilha, uma vez que a moça os atrai, mas não pretende, de fato, se deixar vencer, não abre reais possibilidades para o encontro. Por fim, onze reis entram no labirinto da princesa e se perdem nele, voltando a se transformar em estátuas de mármore. Observamos que Marina faz um trocadilho na frase “devolvendo ao mármore o que do mármore havia sido tomado”, referindo-se à frase bíblica “Do pó viemos e ao pó retornaremos”.

Apenas com o último rei é diferente, inclusive no desafio que lhe é lançado: “Com o homem que desvendar meu labirinto, só com esse eu casarei – diz ela procurando-lhe o olhar” (COLASANTI, 1999, p.85). Na procura do olhar do outro, a moça deixa transparecer seu desejo. E é justamente esse pretendente quem desvenda seu labirinto. No encontro entre a moça e o último rei, entrevê-se uma cena de intimidade entre os amantes, quando ela se permite olhar e é olhada. A moça procura o olhar do rei no momento em que o desafia, convidando-o a desvendar seu labirinto. O rei, por sua vez, desfaz, com a força de sua espada, os corredores que os separam. Desfeito o obstáculo que havia entre eles, dá-se o encontro amoroso. A intimidade começa no desejo de conhecer o outro e permitir-se conhecer por ele. Com a intimidade, não há necessidade de esconder-se do outro ou fingir para ele. Essa intimidade no conto se revela com o olhar dos amantes.

A moça percorre o labirinto como se estivesse também se preparando para um rito de passagem; uma moça que se prepara para se tornar mulher e casar. Talvez por

isso a espada seja o elemento mais adequado para esse momento de iniciação. A espada representa a masculinidade e é também um elemento fálico (um símbolo do desejo inconsciente) que introduz a moça na vida adulta, que a transforma numa mulher, pronta para casar. Com sua espada, o rei desfaz o labirinto da moça, desvendando seus segredos. Diante das folhas espalhadas do labirinto desfeito, a “nova” moça – a mulher – livre, não despreza o rei, ela apenas lhe sorri, em sinal de aceitação. Ela enfim sabe que encontrou o parceiro certo, pois foi o único capaz de chegar ao interior do labirinto e do seu coração. Quando o labirinto se desfaz, abre caminho para o encontro dos amantes. O jogo de sedução, de aproximação e esquiva se desfaz para dar lugar aos olhares que finalmente se encontram, ao sentimento amoroso que pode enfim se concretizar.

Apesar de não haver a imagem do tecer e destecer no conto, a princesa de “Dose reis e a moça do labirinto do vento” nos remete ao arquétipo de Penélope, esposa de Ulisses. Quando Ulisses é chamado para lutar na guerra de Tróia, fica ausente de casa durante vinte anos. Durante esse tempo Penélope não teve qualquer notícia sua, nem se estaria vivo ou morto, no entanto, preferia acreditar que ele estava vivo e que voltaria para ela. Com o marido ausente por tanto tempo, o pai de Penélope sugere que a filha se case novamente. Penélope, fiel ao marido, se recusa, dizendo que esperaria a sua volta, mas diante da insistência do pai, e para não desagradá-lo, ela resolve aceitar a corte dos pretendentes, com a condição de que o novo casamento só acontecesse depois que ela terminasse de tecer uma mortalha para Laerte, pai de Ulisses. Assim, durante o dia, aos olhos de todos, Penélope tecia, e à noite, secretamente, desmanchava todo o trabalho. Tudo para adiar o casamento indesejado o máximo possível, na esperança de que Ulisses retornasse.

Da mesma forma que Penélope ludibriava seus pretendentes para esperar a volta de Ulisses, a moça do conto parece atrair os pretendentes para um desafio que eles não sairiam vencedores, permitindo a vitória apenas daquele que ela já havia escolhido para ser o seu marido, tal como afirma no início do conto: “– Este ano, meu pai, sem falta vou casar” (1999, p.82) e o final do conto leva-nos a crer que isso realmente acontece, mas só no final do ano, com o décimo segundo rei.

A imagem do labirinto nos remete à história do Minotauro, uma criatura com a cabeça de um touro sobre o corpo de um homem que habitava o centro do Labirinto de

Creta (ilha da Grécia). Quando Teseu é mandado a Creta como sacrifício ao Minotauro que habitava o labirinto construído por Dédalo, ele resolve enfrentar o monstro, mas o labirinto era tão bem projetado que quem se aventurasse por ele não conseguiria mais sair de lá e ainda seria devorado pelo Minotauro. Teseu vai então ao renomado Oráculo de Delfos para descobrir se sairia vitorioso. O Oráculo lhe diz que para vencer o desafio do labirinto ele deveria ser ajudado pelo amor. Ariadne, a filha do rei Minos, apaixonada por Teseu, intervêm e ajuda Teseu com um plano: dá a ele uma espada e um fio de lã, para que pudesse achar o caminho de volta; ele seguraria uma das pontas e ela a outra. Com a ajuda de Ariadne, Teseu saiu vitorioso e partiu de volta à sua terra com Ariadne, onde os dois se casam.

No conto de Marina, o Minotauro é representado pelo vento, que aparece personificado; ele não é apenas um fenômeno da natureza; é o próprio monstro do labirinto, que transforma todos os pretendentes (indesejados pela moça) em mármore, agindo como um guardião feroz:

Por mais que a procure, só o vento parece esperá-lo nos cantos, abocanhando-lhe as pernas, esfriando aos poucos a couraça. E enquanto ela vai e volta sobre suas próprias pegadas, perdido entre quinas iguais e falsos corredores, o frio sobe no seu corpo, toma a pele e a carne, congela o sangue, devolvendo ao mármore o que do mármore havia sido tomado. Até paralisá-lo na antiga posição, estátua novamente (COLASANTI, 1999, p.83).

Passado um mês, ao terceiro cabe a sorte. Mas sorte não é, porque o vento a leva, deixando-o, como aos outros dois, prisioneiro no labirinto (COLASANTI, 1999, p.84).

Também podemos notar no conto de Colasanti algumas semelhanças com o conto "A bela adormecida", dos irmãos Grimm, como a figura do rei que deseja casar a filha, a figura da princesa, do labirinto feito de planta e do príncipe. Todavia, o comportamento da princesa do conto de Marina difere bastante da princesa do conto "A bela adormecida". Se nesta a heroína é passiva e submissa, no conto de Marina a mulher é quem faz o seu destino, quem toma as suas próprias decisões. É ela quem decide a hora de casar e com quem casar. Se em "A bela adormecida", há a aceitação passiva e já destinada, aqui não. A mulher não irá submeter-se ao primeiro pretendente que aparece ou que lhe é imposto, ela exercerá a sua autonomia na escolha. Imporá condições para a aceitação.

Percebemos no conto de Marina, a imobilidade do rei, que aguarda o poder decisório da moça, e, ao contrário de "A bela adormecida", parece ser o rei (pai da moça) quem "adormece", já que não possui mais nenhuma fala no conto depois que a princesa se declara pronta para casar. Inclusive, o primeiro pretendente se dirige ao pai da moça para pedir a mão dela, mas o pai já está fora da ação do conto, quem o domina agora é a moça.

Hora do primeiro rei que, desfeita a rigidez do mármore, desce do nicho em ferralhar de couraça. Brilha o aço do peito, cintila o cetro, enquanto ele avança e, majestoso, pede a filha do rei em casamento. Mas não é o pai que responde.
 – Caso com aquele que souber me alcançar – grita a moça, correndo para o labirinto. (1999, p.83)

Se no conto tradicional a princesa surge passiva à espera de seu pretendente, em Colasanti, surge como dona de seu próprio destino. Tem consciência de si e de seus atos. Não dorme à espera de seu príncipe e não aceita aquele que lhe é imposto, mas traça o seu próprio destino, desafia, averigua, seleciona. Em "A bela adormecida" a princesa é despertada para uma nova vida social pelo príncipe; enquanto que em "Doze reis e a moça no labirinto do vento", a mulher é quem desperta o rei, dita-lhe a hora, escolhe se o aceita ou não; é ela quem diz quando é a hora certa pra se casar.

No conto "Entre a espada e a rosa", presente no livro homônimo, encontramos novamente uma heroína que passa pelo ritual de transição de menina à mulher, vivendo o encontro com um par amoroso. Nesse conto, também encontramos a figura do pai controlador, que quer determinar quando a filha deve se casar e com quem.

Essa temática da mulher que se impõe é repetida ao longo dos contos, sendo o desenvolvimento que Marina dá às personagens femininas uma das maiores diferenças entre seus contos e os contos tradicionais. Nesse conto, por exemplo, é a princesa quem empreende uma viagem, e não o príncipe.

Marina atuou durante anos na política em defesa dos direitos da mulher e isso não podia deixar de transparecer nos seus contos. Nesse conto específico, o leitor já começa a ser surpreendido na primeira linha, pois o narrador interrompe a narrativa para questionar o leitor:

Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz "quero"?

A hora que o pai escolhe. Isso descobriu a Princesa na tarde em que o Rei mandou chamá-la e, sem rodeios, lhe disse que, tendo decidido fazer aliança com o povo das fronteiras do Norte, prometera dá-la em casamento ao seu chefe. Se era velho e feio, que importância tinha frente aos soldados que traria para o reino, às ovelhas que poria nos pastos e às moedas que despejaria nos cofres? Estivesse pronta, pois breve o noivo viria buscá-la (COLASANTI, 1992, p.23).

A jovem princesa, vendo-se pressionada pelo pai a aceitar um casamento que ela não desejava, implora ao seu corpo que providencie uma saída, um meio de fugir desse casamento. No dia seguinte, ela acorda e se depara com uma barba ruiva em seu rosto:

E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo ficou. E ao acordar de manhã, os olhos ainda ardendo de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. Com quanto medo correu ao espelho! Com quanto espanto viu cachos ruivos rodeando-lhe o queixo! Não podia acreditar, mas era verdade. Em seu rosto, uma barba havia crescido.

Passou os dedos lentamente entre os fios sedosos. E já estendia a mão procurando a tesoura, quando afinal compreendeu. Aquela era a sua resposta. Podia vir o noivo buscá-la. Podia vir com seus soldados, suas ovelhas e suas moedas. Mas, quando a visse, não mais a quereria. Nem ele nem qualquer outro escolhido pelo Rei (COLASANTI, 1992, p.23).

Ela consegue se desvencilhar do casamento, já que nenhum rei aceitaria uma esposa barbada, entretanto, o pai fica furioso e a expulsa do castelo. A princesa parte, levando apenas suas joias e um vestido “cor de sangue”. Pela primeira vez, ela encontra-se sozinha, diante de um mundo até então desconhecido, pois só conhecia o interior do castelo: “E, sem despedidas, atravessou a ponte levadiça, passando para o outro lado do fosso. Atrás ficava tudo o que havia sido seu, adiante estava aquilo que não conhecia” (1992, p.24). É nesse ponto que se inicia o ritual de passagem da jovem em uma mulher.

Apesar de trazer elementos dos contos tradicionais, como a princesa, o rei, o príncipe, o castelo, o conto mostra-se bastante inovador. Uma filha barbada para subverter a ordem do pai, que perde a oportunidade de negociar o casamento da filha, não é um fato comum nos contos de fadas tradicionais. Marina trabalha nesse conto com o preconceito sofrido por aqueles que não se encaixam nos padrões da sociedade. Como a princesa tinha barba, não lhe davam “serviços de mulher” e, como tinha corpo de

mulher, não lhe davam “serviços de homem”. Ela decide então vender suas joias para comprar uma espada, uma couraça e um elmo que tapava seu rosto.

Agora, debaixo da couraça, ninguém veria seu corpo, debaixo do elmo, ninguém veria sua barba. Montada a cavalo, espada em punho, não seria mais homem, nem mulher. Seria guerreiro (COLASANTI, 1992, p.24).

Ela compra também um cavalo e passa a guerrear em combates. Em sua jornada de iniciação, a princesa se mostra confusa em relação a sua sexualidade. Incapaz de tomar uma decisão, ela se refugia na armadura de guerreiro, não optando por um sexo ou outro, já que a armadura lhe possibilitava andar livremente sem ter que se preocupar com julgamentos alheios. Quando usava a armadura, não era mulher nem homem: era guerreiro.

Como nunca tirava sua armadura, logo despertava desconfianças e tinha de se mudar constantemente. Chegou, afinal, a um castelo cujo dono era um rei jovem, que lhe despertou o coração. Ambos se tornaram grandes amigos, mas sem que a princesa revelasse sua identidade. O rei, que começava a sentir por seu “amigo” um sentimento maior que amizade, exigiu que o seu companheiro de lutas lhe revelasse seu rosto no prazo de cinco dias. Tal como a rainha do conto “O rosto atrás do rosto”, o príncipe não suportava a ideia de se envolver com alguém cujo rosto fosse desconhecido.

Por fim, como nada disso acalmasse seu tormento, ordenou que viesse ter com ele. E, em voz áspera, lhe disse que há muito tempo tolerava ter a seu lado um cavaleiro de rosto sempre encoberto. Mas que não podia mais confiar em alguém que se escondia atrás do ferro. Tirasse o elmo, mostrasse o rosto. Ou teria cinco dias para deixar o castelo. (COLASANTI, 1992, p.25)

A princesa, a essa altura, também estava apaixonada pelo príncipe, tanto que à noite, em seu quarto, tirava a couraça, colocava seu vestido e sonhava com o príncipe.

Pois não podia saber que à noite, trancado o quarto, a princesa encostava seu escudo na parede, vestia o vestido de veludo vermelho, soltava os cabelos, e diante do seu reflexo no metal polido, suspirava longamente pensando nele. (1992, p.25)

A barba, que havia lhe salvado, se torna agora um problema, pois não podia se apresentar diante do príncipe daquele jeito. Então, mais uma vez, ela implora ao seu corpo que lhe dê uma solução e acorda no dia seguinte com rosas no lugar onde ficava a barba, essas rosas desabrocham e depois caem, revelando uma face rosada e lisa de mulher. Assim, transformada, a princesa coloca o seu vestido rubro e vai ao encontro do rei. Nessa passagem, temos diversas imagens simbólicas que representam a conclusão do rito de passagem da menina à mulher. Temos a barba que desaparece, mostrando que ela havia finalmente se decidido que esta era a hora de casar, que estava pronta. Temos também a imagem das rosas que crescem, murcham e caem, como uma metáfora da própria jovem em seu ritual de iniciação. O fato de as rosas murcharem para revelar o rosto da princesa marca o final desse ciclo e o início de uma nova etapa em sua vida:

Chorou todas as lágrimas que ainda tinha para chorar. Dobrada sobre si mesma, aos soluços, implorou ao seu corpo que lhe desse uma solução. Afinal, esgotada, adormeceu.

E na noite seu mente ordenou, e no escuro seu corpo brotou. E ao acordar de manhã, com os olhos inchados de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. Não ousou levar as mãos ao rosto. Com medo, quanto medo! Aproximou-se do escudo polido, procurou seu reflexo. E com espanto, quanto espanto! Viu que, sim, a barba havia desaparecido. Mas em seu lugar, rubras como os cachos, rosas lhe rodeavam o queixo (COLASANTI, 1992, p.25).

A presença do elemento masculino junto ao feminino caracteriza o arquétipo do andrógino:

O andrógino é muitas vezes representado como um ser duplo, possuindo a um só tempo os atributos dos dois sexos, ainda unidos mas a ponto de separar-se (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2012, p.52).

A literatura está repleta de personagens andróginos. Diadorim, personagem de *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, veste-se de homem para poder vingar a morte do seu pai, lutando ao lado de Riobaldo. Diadorim, assim como a jovem do conto, também desperta o sentimento de amor e de desejo em Riobaldo. Também podemos perceber uma alusão do conto de Marina à lendária personagem Joana D'Arc, que precisou vestir-se de homem para guerrear pela França e salvar o seu país.

O conto em análise pode ser dividido em três partes. Primeira: o desequilíbrio que a princesa sofre, a sua saída do palácio e a adesão ao arquétipo do andrógino (guerreiro). Segunda: sua performance enquanto guerreiro. Terceira: a admissão do arquétipo feminino.

O conto relata a trajetória da princesa em busca de sua autonomia enquanto ser humano. As experiências pelas quais a personagem passa ao longo do conto polemizam sobre o lugar da mulher e do homem na sociedade.

As rosas que tomam o lugar da barba murcham até se despetalar e revelar o rosto da princesa. Essa metamorfose pode ser entendida como a transição sofrida no rito de passagem menina-mulher: a menina ingênua, pura e pronta para o casamento que, ideologicamente, cumpria o papel da mulher de perpetuar a manutenção da família sob os domínios do homem, numa sociedade patriarcal torna-se uma nova mulher que diz não à submissão e escolhe o que vai fazer de sua vida. A princesa de Marina Colasanti não se abre para esse domínio ingenuamente, pelo contrário, ela se apresenta ao príncipe por decisão própria e consciente do processo doloroso em que tal decisão fora tomada; consciente da trajetória que teve de passar na busca da sua autonomia. As pétalas murcham e caem. Simbolicamente, a imagem da mulher-flor, delicada, a que aceita ser colhida e moldada se metamorfoseia para dar lugar a uma nova mulher, que já se encontra madura, pronta para assumir seu lugar como esposa e governar junto ao marido.

4. Considerações finais

Ao longo deste trabalho, levantamos diversas questões fundamentais para a compreensão dos contos maravilhosos de Marina Colasanti. Percorremos um caminho que nos levou a analisar um pouco mais detidamente o gênero do conto, sua origem, as tentativas de defini-lo sem que se transforme em um modelo estereotipado. Vimos que o conto está em constante evolução, dando origem a diversos subgêneros, como o miniconto, que vem cada vez mais ganhando espaço na literatura.

Seguimos estudando as acepções do termo *maravilhoso* (gênero que abriga temáticas por via do simbólico), sua relação com o gênero *fantástico* e o seu papel alegórico e fundamental nas narrativas colasantianas. Apresentamos o conto maravilhoso como escolha da autora para trabalhar as questões existenciais do ser humano como a busca pelo autoconhecimento. Vimos que é através do resgate das histórias tradicionais populares que Marina problematiza os dilemas vividos pelo homem em todas as épocas, inclusive a que vivemos hoje.

Sobre a relação dos contos maravilhosos de Marina Colasanti com os contos de fada tradicionais, pudemos observar que a autora embarca no universo do maravilhoso ao utilizar elementos feéricos em suas narrativas (tais como reis, fadas, príncipes, castelos, sereias, unicórnios) e por deixar indefinido o tempo e o espaço em que se passam suas histórias, embora pelos elementos mencionados anteriormente possamos inferir que estejam ambientados no período medieval. Marina, com raras exceções, prefere não nomear seus personagens, de modo a torná-los figuras universais e facilitar o processo de identificação do leitor com tais personagens.

Vimos que a autora resgata os contos tradicionais, uma vez que muitos deles fazem parte do inconsciente coletivo da humanidade, o que facilita a associação entre um texto e outro; além de se perpetuarem na memória coletiva. Através das análises dos contos, mostramos que a autora rompe com os modelos de contos tradicionais, principalmente pelo desenvolvimento psicológico de suas personagens, que quebram expectativas e paradigmas, levando o leitor a refletir sobre sua própria vida.

Uma marca incontestável da autora são suas personagens femininas, que representam o ideal de independência da mulher. Inseridas, propositalmente, em um ambiente e época nos quais a mulher não tinha muito espaço e era levada a se submeter

ao homem (representado na figura do pai ou do marido), as personagens de Marina nadam contra a maré e mostram que o meio não determina suas vidas. Marina Colasanti deixa claro que o preconceito sempre existiu e talvez sempre existirá, cabendo à mulher se impor a cada dia e não deixar que ninguém trace o seu destino. Este ponto é bastante frisado em seus contos: o poder de controlar o próprio destino, ainda que para isso seja preciso se desfazer do próprio marido, rebelar-se contra o pai ou abrir mão de uma paixão.

Sobre a questão da intertextualidade na obra da autora, vimos que ela resgata histórias presentes no inconsciente coletivo como os contos de fadas tradicionais, os mitos e as lendas populares através da alusão (intertextualidade implícita), já que não encontramos nos contos citações ou referências diretas aos intertextos, que aparecem de forma sutil, conforme esclarece a assertiva seguinte: “se dá quando um enunciado supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete tal ou tal de suas inflexões, que só são reconhecíveis para quem tem conhecimento do texto-fonte” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.123).

Isso nos trouxe ao debate sobre a importância do leitor para que os intertextos tenham o efeito esperado pelo autor. Em nossa breve discussão sobre a “estética da recepção”, vimos que a leitura é responsável por elevar a consciência do leitor, já que o texto só adquire novos significados mediante a investigação por parte do leitor. Dessa forma, um leitor experiente pode apreender melhor os múltiplos sentidos do texto, já um leitor que não apresenta um bom conhecimento de mundo (cultural e literário) tem sua compreensão do texto prejudicada. Por isso, podemos afirmar que os contos da autora apresentam níveis de leitura, que serão atingidos conforme a experiência cultural e pessoal do leitor.

Apresentamos o mito como uma das principais fontes de intertexto utilizadas pela autora, visto que os mitos e os arquétipos são retomados e ressignificados, a fim de promoverem uma reflexão no inconsciente do leitor.

Escolhemos para o *corpus* os contos da autora cujos temas fossem mais significativos, de modo que as suas análises sirvam como ponto de partida para a compreensão dos outros contos que não foram contemplados neste trabalho. Verificamos, ao fazer a análise dos mesmos, que o conhecimento dos mitos e símbolos é de suma importância para uma análise plena. Não que o desconhecimento destes

intertextos atrapalhe a leitura, que permanece fluida, entretanto, muito do sentido acaba se perdendo.

Iniciamos a análise dos contos com aqueles que de alguma forma tinham ligação com a tecelagem, compreendida nos contos como metáfora para a construção da vida, do destino e da própria arte de modo geral, podendo representar, inclusive, a função do escritor, ao dar vida ao texto. Em seguida, adentramos na temática da busca pela identidade, mostrando que o homem possui, em seu íntimo, um desejo latente de autoconhecimento. Por fim, exploramos a questão dos encontros e desencontros amorosos, analisando o amor como condição ou não para a felicidade. Nesses contos, pudemos observar que o amor que se mostra egoísta, que tenta aprisionar ou modificar o ser amado acaba por gerar a infelicidade de ambos.

Encerramos exaltando o inegável talento da autora, que promoveu uma verdadeira viagem ao interior do ser humano, explorando desde a sua superfície aos cantos mais sombrios de sua alma.

5. Referências bibliográficas

- ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. São Paulo: Scipione, 1991.
- ANDRADE, Marisa Soares de; SIMÕES, Maria Izabel. *Dicionário de mitologia greco-romana*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 38ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1969.
- _____. A literatura e a formação do homem. In: *Ciência e Cultura*. Vol.24 n° 9, setembro 1972.
- _____. A personagem do romance. In: _____ et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. *Panorama histórico da literatura infantil/ juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. São Paulo: Círculo do livro, 1986.
- _____. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. São Paulo: Global, 1999.
- _____. *Entre a espada e a rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.
- _____. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *Longe como o meu querer*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Marina Colasanti mais de 100 histórias maravilhosas*. São Paulo: Global, 2015.

_____. *Uma ideia toda azul*. São Paulo: Global, 2006.

_____. Entrevista disponível em:

<http://www.revelacaoonline.uniube.br/portfolio/0514col1.html>. Acesso em 20 de novembro de 2015.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Arcádia, 1979.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESCOBAR, Eliane Corrêa da cruz. *O fantástico na obra de Marina Colasanti*. Dissertação de Mestrado em Letras – Centro de ensino superior de Juiz de Fora (MG), 2010.

ESTEVES, Antônio; FIGUEIREDO, Eurídice. Realismo mágico e realismo maravilhoso. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GEBRA, Fernando de Moraes; FERRANTI, Tatiara. Marina Colasanti e os contos de fada na pós-modernidade. In: *Literatura em debate*. PPG Letras da URI de Frederico Westphalen, RS, v. 8, n. 14, p. 23-46, agosto 2014.

GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2011.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. *O conto alegórico. Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2012.

KOCH, Ingedore G, Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2008.

MIELIETINSKY, Eleazar Mosséievich. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- _____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Lisboa: Veja, 1983.
- ROCHA, Vanessa de Bello Lins da. *O conto contemporâneo de Marina Colasanti: Estilhaços do maravilhoso na viagem das “23 histórias”*. Dissertação de mestrado em Letras – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (SP), 2010.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Murilo Rubião*. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2011.
- TATAR, Maria. *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- VOLOBUEF, Karin. Uma leitura do fantástico: A invenção de Morel (A. B. Casares) e O processo (F. Kafka). In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 53, p. 109-123, junho 2000.
- ZILBERMANN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.