

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA**

MARÍLIA DA SILVA FREITAS

**O FEMININO E O POÉTICO NAS NARRATIVAS DE MARINA
COLASANTI**

UBERLÂNDIA

2014

MARÍLIA DA SILVA FREITAS

O FEMININO E O POÉTICO NAS NARRATIVAS DE MARINA COLASANTI

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro

UBERLÂNDIA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

F866f Freitas, Marília da Silva, 1988-
2014 O feminino e o poético nas narrativas de Marina Colasanti / Marília da
 Silva Freitas. -- 2014.
 121 f. : il.

Orientador: Ivan Marcos Ribeiro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica - Teses.
3. Colasanti, Marina, 1937- - Crítica e interpretação - Teses. I. Ribeiro,
Ivan Marcos. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-
Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

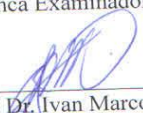
MARÍLIA DA SILVA FREITAS

O FEMININO E O POÉTICO NAS NARRATIVAS DE MARINA COLASANTI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 10 de março de 2014.

Banca Examinadora:


Orientador: Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro (UFU)


Prof.ª Dr.ª Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (UFU)


Prof.ª Dr.ª Cláudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP)

Dedico esta dissertação à memória de minha avó Dirce, por todos os seus ensinamentos. Ao amor de meus pais Luiz e Márcia e pelo incentivo aos estudos, à minha querida irmã Mariane, pela amizade sincera, apoio e motivação. Dedico-a, também, ao meu companheiro Marcelo, por ter me ajudado e acompanhado de perto a construção deste trabalho, por suas palavras de motivação e carinho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me guiar e proteger em todas as circunstâncias de minha vida e pela realização e conclusão deste trabalho.

Ao meu orientador Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, por sua dedicação em me orientar, por contribuir, com seus ensinamentos, para a construção desta dissertação, como também para a minha formação como mestre.

À querida professora Dr.^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, por me mostrar o “caminho das letras” e me apresentar a literatura de Marina Colasanti.

À Prof.^a Dr.^a Cláudia Maria Ceneviva Nigro por sua participação na banca e pela disponibilidade na leitura desta dissertação.

À todos os meus professores do curso de Mestrado em Teoria Literária, em especial à Prof.^a Dr.^a Marisa Martins Gama-Khalil, por contribuir com seus ensinamentos para a construção deste texto.

Ao meu companheiro Marcelo, por me ajudar a realizar este trabalho, que esteve sempre presente em cada uma de suas etapas, por me apoiar, incentivar e também, contribuir com seus ensinamentos.

Agradeço também, à minha amiga e principalmente incentivadora Carol, que desde a graduação me aconselha e me apoia em tudo que eu preciso. Por estar sempre pronta a me ajudar e principalmente por sua amizade.

À minha querida irmã Mariane, pois esteve sempre disposta a me ouvir e aconselhar, nos momentos de elaboração da dissertação, como em todo o processo do mestrado.

Agradeço em especial ao meu pai, por ser a base de minha sustentação, e estar por perto em tudo que eu precisar e à minha mãe, por me incentivar nos estudos, e principalmente ter me mostrado a literatura.

Que o texto não acabe quando lhe ponho um ponto, mas continue se abrindo em círculos concêntricos no imaginário do leitor, criando interrogações. Em relação a mim mesma, espero avançar. Que o texto consiga me contar coisas que não sei, que me pegue desprevenida. E que a palavra se torne cada vez mais precisa, até vibrar ao olhar para,

como um cristal, emitir sua nota.

(COLASANTI, 2011)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo estudar as narrativas de Marina Colasanti, com enfoque nos contos “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”, publicados no livro *Com certeza tenho amor* (2009). A partir das análises dos textos, feitas através de pesquisa bibliográfica e comparativa, foi possível elencar aspectos que os caracterizam como pertencentes a uma literatura que se faz feminina e feminista sem excluir a beleza poética da sua forma de escrita. Assim, fez-se necessário estudar a formação literária da autora e a sua constituição como escritora feminina e feminista, como também, analisar os contos escolhidos, e compará-los a outros, da mesma autora, a fim de justificar a formação do gênero, a relevância das fadas e do maravilhoso para a composição das personagens, e da presença do mítico e do simbólico na construção da narrativa. Com isso, foi possível verificar que os contos, mesmo sendo narrativas curtas, possuem grande significação, com uma narrativa que se faz poética e feminina, tornando a sua literatura capaz de refletir sobre aspectos da realidade, como a representação da mulher na sociedade.

Palavras-chave: Literatura feminina. Contos de fadas. Mitos. Teoria literária. Marina Colasanti.

RÉSUMÉ

Le présent travail a le but d'étudier les récits de Marina Colasanti, avec emphase dans les contes "Quem me deu foi a manhã" et "São os cabelos das mulheres", publié dans l'ouvrage *Com certeza tenho amor* (2009). À partir d'analyses de textes, fait par des recherches bibliographiques et comparatives, a été possible spécifier d'aspects qui les caractérisent comme appartenantes à une littérature qui se fait féminine et féministe sans exclure la beauté poétique de sa forme d'écrite. Cependant, si fait nécessaire étudier la formation littéraire d'auteur et sa constitution comme écrivaine féminine et féministe, comme aussi analyser les contes choisis et les comparer a d'autres, de cette même auteur, afin de justifier la formation du genre, la pertinence des fées et le merveilleux, pour la composition des personnages, et la présence du mythique et symbolique dans la construction du récit. Ainsi, c'est possible vérifier que les contes, même étant de courtes récits, avoir une grande signification sémantique, avec un récit qui fait poétique et féminine, faisant sa littérature capable de réfléchir sur les aspects de la réalité comme la représentation de femme dans la société.

Mots clés: Littérature féminine. Contes de fées. Mythes. Théorie littéraire. Marina Colasanti.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Ilustração do conto “São os cabelos das mulheres”	21
Figura 2- Ilustração do conto “Quem me deu foi a manhã”	21
Figura 4- Fada.....	54
Figura 5- Serpente – Ilustração do conto “São os cabelos das mulheres”	71
Figura 6- Ouroboros.	76
Figura 3- Moça – Ilustração do conto “Quem me deu foi a manhã”	94

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
INTRODUÇÃO:.....	14
DA MULTIPLICIDADE ESTILÍSTICA À UNIFICAÇÃO SEMÂNTICA.....	14
Uma perspectiva sónica em “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”	21
1. EXPLICITANDO O POÉTICO: A LITERATURA QUE EMANA DOS CONTOS.....	31
1.1. Aspectos teóricos e literários.....	31
1.1.1. A instabilidade do gênero dentro de uma mesma categoria narrativa	34
1.1.2. A oralidade em “Quem me deu foi a manhã”	36
1.1.3. Formalismo, recepção e significação.....	37
1.1.4. O conceito de pós-modernismo nos contos	41
1.2. O gênero em questão: o conto e suas teses.....	42
2. OS CONTOS DE FADAS: A IMPORTÂNCIA DAS FADAS PARA A CONSTITUIÇÃO DAS NARRATIVAS.....	48
2.1. As fadas e o maravilhoso nos contos	54
3. MARINA COLASANTI, NARRADORA-POETA: UMA VIAGEM POR MITOS E SÍMBOLOS.....	63
3.1. Os símbolos no conto “São os cabelos das mulheres”	67
3.2. A simbologia presente em “Quem me deu foi a manhã”.....	73
4. FEMININO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS TEXTOS DE MARINA COLASANTI E A BUSCA POR UMA AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA.	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A TESSITURA DOS SENTIDOS EM MARINA COLASANTI	95
REFERÊNCIAS	99
ANEXO A - São os cabelos das mulheres	102
ANEXO B - Quem me deu foi a manhã.....	105
ANEXO C - Menina de vermelho a caminho da lua	108
ANEXO D - É a alma, não é?	115
ANEXO E - Uma história de amor	118
ANEXO F - O Tigre.....	119
ANEXO G - Sete anos e mais sete	120

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Parece — e talvez seja — pretensioso, mas a minha meta, para leitores de qualquer idade, é fazer literatura. Acredito, firmemente, que a literatura seja, em si, formadora. (COLASANTI, 2011)

Os textos literários são capazes de proporcionar aos seus leitores, conhecimento e reflexão a respeito da realidade em que vivem. Através deles, é possível identificar, de forma artística, os conflitos existentes na humanidade, sejam eles sociais ou individuais, representados nas mais variadas formas de escritas literárias que fazem parte da história do homem desde o início dos tempos.

Assim, esta dissertação tem, de um modo geral, o objetivo de analisar determinados textos literários, com o intuito de identificar em suas características a influência exercida na realidade social do ser, através da representação narrativa, como também destacar os elementos que o constitui como um texto literário.

Os contos “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”, da escritora Marina Colasanti, foram os escolhidos para a análise, pois retratam de forma poética os conflitos sociais das mulheres, representados através da composição literária de seus textos, sendo que, para tal estudo será destacado a importância da literatura feminina, da teoria literária que abrange a sua forma de escrita, envolvendo os contos de fadas, assim como a representação simbólica presente nas narrativas.

Deste modo, o presente texto irá se organizar, primeiramente, a partir de uma introdução que abordará os aspectos estilísticos da autora, sua biografia e bibliografia, com ênfase na sua forma de escrita dos contos e a relação que possuem com os temas que serão abordados ao longo da dissertação.

Em seguida, se inicia o primeiro capítulo, que se constituirá de uma análise das narrativas através das teorias literárias tradicionais e especificamente do gênero conto. Busca-se analisar nesta seção a relação de conceitos teóricos como os de instabilidade dos gêneros, oralidade, formalismo, recepção e significação, pós-modernismo e características de formação dos contos, com as narrativas de Marina Colasanti, exemplificada pelos contos escolhidos, a fim de mostrar a sua composição literária e a sua importância para a interpretação de tal gênero acima mencionado.

O segundo capítulo terá como principal tema os contos de fadas, pois foram destacadas características nos contos escolhidos para a análise, como também em grande parte de sua obra. Sendo assim, torna-se necessário relatar a importância das fadas e do

maravilhoso na constituição das narrativas, pois contribuem para o enfoque poético e feminino que permeia toda a dissertação.

O terceiro capítulo tratará da representação mítica e simbólica presente nos contos, considerando que a análise dos símbolos será fundamental para a compreensão e a formação poética dos textos, enfatizando a relevância dos mesmos para a composição dos enredos e a contribuição para a pluralidade de sentidos dos textos.

O quarto capítulo retomará o tema do feminino, com a finalidade de destacar a escrita feminina da autora, bem como, a constituição ao mesmo tempo feminina e feminista das narrativas. Tais conceitos serão explicitados através de teorias acerca da literatura feminina elaboradas por estudiosas como Lúcia Castelo Branco, Elaine Showalter, entre outras.

Com isso, esta dissertação objetiva mostrar o quanto as narrativas de Marina Colasanti, através de uma escrita peculiar e, ao mesmo tempo, poética, relatam o feminino e seus conflitos sociais, através de personagens carregadas de simbologia, enfatizando o papel da literatura como capaz de representar a realidade, que, neste caso, pode-se apreendê-la na luta das mulheres para a sua aceitação e visibilidade na sociedade.

INTRODUÇÃO: DA MULTIPLICIDADE ESTILÍSTICA À UNIFICAÇÃO SEMÂNTICA

O que, sim, posso te dizer, é que não escrevo voltada para um momento, um modismo, um alvo da moda. Os meus temas não são, em si, passageiros. (COLASANTI, 2007)

A literatura contemporânea é marcada pela diversidade de estilos que caracterizam as criações atuais. Nela, a retomada de formas clássicas de escrita como o conto, o romance medieval, as narrativas fabulares entre outras, mescladas com a criatividade dos autores contemporâneos, formam os variados textos, considerados obras de artes que cativam os leitores da atualidade, pois conseguem ser ao mesmo tempo inovadores e surpreendentes.

Um exemplo desta literatura contemporânea pode ser verificado nas obras da escritora Marina Colasanti, cujo teor mescla formas ancestrais de escrita com a narrativa contemporânea, como o conto e com o mito em uma escritura sintética e poética, tendo como resultado, pequenas narrativas com enredos de elaboração complexa.

Considera-se importante, antes de adentrar no universo narrativo da escritora, tecer algumas considerações sobre a biografia da autora, cujo nascimento se deu na cidade de Asmara na África em 1937. Ainda na infância, foi para a Itália, país de origem de seus pais, onde permaneceu até os onze anos de idade, quando embarcou para o Brasil, em 1948, onde vive até hoje. Na década de cinquenta, estudou na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e a sua carreira profissional começou na área de comunicação, trabalhando como editora e redatora de jornais, além de, posteriormente, escrever crônicas. Foi também ilustradora e apresentadora de programas de televisão.

Porém, a sua carreira como escritora se iniciou no ano de 1968 com a publicação do livro *Eu sozinha* e desde então produziu muitas obras, contando hoje com mais de cinquenta publicações.

Tais publicações se destacam por atingir públicos variados que vão desde o infanto-juvenil com as obras *Zoológico* (1975), *Uma idéia toda azul* (1979), *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* (1982), *Ofélia a ovelha* (1989) até o público adulto, tendo como destaque as coletâneas de artigos: *A nova mulher* (1980) e *Mulher daqui pra frente* (1981), o livro de ensaios *E por falar em amor* (1984), *Aqui entre nós* (1988), *Intimidade Pública* (1990), *De mulheres sobre tudo* (1995), entre outros. Seu primeiro livro de poesias, intitulado *Cada bicho seu capricho*, foi lançado em 1992. Ademais, reúne em várias

coletâneas contos, crônicas e ensaios no livro de memórias *Minha guerra allheia*, publicado em 2010. A sua mais recente publicação foi a obra denominada *Como alimentar serpentes* de 2013.

No cenário nacional, a escritora tem tido destaque por suas diversas premiações. Ganhou pela primeira vez o Prêmio Jabuti em 1993 com o livro de contos *Entre a espada e a rosa* (1992), depois o Prêmio Jabuti de Poesia em 1994 pelo livro de poesias *Rota de Colisão* (1993), e o prêmio Jabuti Infantil ou Juvenil pela obra *Ana Z aonde vai você?*, voltando a ser premiada pela mesma instituição em 2010, novamente na categoria poesia por *Passageira em trânsito* e em 2011 com *Antes de virar gigante e outras histórias* como melhor livro juvenil. Ainda em 2011 ficou em terceiro lugar no Prêmio Portugal Telecom de Literatura pelas memórias retratadas em *Minha guerra alheia*, além de outras contemplações concedidas pela Fundação Nacional do livro Infantil e Juvenil da Câmara Brasileira do Livro, do Concurso Latinoamericano de Cuentos para Niños, organizado pela FUNCEC/UNICEF, da Associação Brasileira de Críticos de Arte e o Prêmio Norma-Fundalectura latino-americano.

Tais reconhecimentos são consequências de uma escritura que se destaca por retratar fatos do cotidiano, da fragilidade e força do feminino, da leveza e impacto de seus contos, que vão além das classificações de faixas etárias, pois são capazes de encantar e intrigar pessoas de diversas idades. Contudo, esta dissertação tem como objetivo destacar em alguns de seus textos, as belezas estéticas provocadas por uma narrativa poética, em uma forma mítica de narrar contos de fadas, assim como a simbologia utilizada para realçar o feminino e a feminilidade que expressa uma realidade voltada para a mulher e a sua representação na sociedade.

Uma das obras que retrata com evidência as características acima é *Com certeza tenho amor* (2009). Neste trabalho, que possui ilustrações da própria autora, estão reunidos onze minicontos, com características peculiares de tempo, espaço e narrador, além de apresentar características específicas dos contos de fadas, míticas, simbólicas e femininas, as quais parecem se sobressair nos contos “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”, objetos de análise mais profunda neste trabalho. Com base nesta obra, e especialmente nestes dois contos, é que se expandirão as discussões dos temas relevantes, mencionados acima, tendo como fundamentação teórica as análises crítico-literárias, que baseiam a construção e formação do gênero conto, da inserção de seus textos como pertencentes às características abordadas pela teoria literária, em seus diversos autores, a

inclusão e a utilização de símbolos e imagens míticas, como também a relevância das personagens femininas e a sua importância em cada um dos contos selecionados.

Faz-se necessário ressaltar que, mesmo tendo como foco principal os contos acima escolhidos, outras narrativas serão utilizadas na análise com o intuito de fazer comparações e explicitar características teóricas ou de estilo, pois ao se destacar um conceito, como o de narrador, será de extrema importância recorrer a outros textos da mesma autora, em que tal recurso foi utilizado de uma forma peculiar ou até mesmo se manifestou de maneira semelhante nas narrativas comparadas.

Em *Com certeza tenho amor*, a autora se utiliza de narrativas curtas, o que é marcante em seu estilo, com narradores sempre em terceira pessoa e oniscientes, proporcionando ao conto uma neutralidade, com a finalidade de enfatizar os personagens principais, como também um caráter atemporal, peculiar das histórias mitológicas. Porém, é relevante analisar que, em outros trabalhos, a escritora é capaz de surpreender, ao criar narradores “diferenciados”.

Uma narrativa com construção de narrador “peculiar”, por exemplo, está no conto “Menina de vermelho a caminho da Lua”, presente no livro *O leopardo é um animal delicado* (1998), em que é possível notar a maestria da autora, capaz de criar dois narradores para uma mesma história. Um que sabe dos acontecimentos, mas não quer narrá-los e o outro será “contratado” para narrar o que o primeiro se recusa:

Esta é uma história que não quero contar, uma pequena história sem fatos, espessa como um mês-truo, que não pretendo assumir. Tentei livrar-me dela, afundá-la e ao fastio que me causa. Não consegui. Desnecessária como é, ainda assim insiste em existir. Foi por isso que botei um assunto no jornal. Dizia: “Procura-se narrador. Exigem-se modéstia e prazer descritivo. Pagamento a combinar. Procurar... endereço... etcétera”. (COLASANTI, 1998, p.16).

No trecho citado acima, observa-se que o narrador inicial se queixa por não querer contar algo que persiste em ser contado e por isso ele resolve procurar um narrador que faça isso por ele. Também são perceptíveis as condições de criação de um autor, presente na narrativa que está “dentro de si” e nas formas de “extraí-la” para o papel. Contudo, este conto dito como “uma pequena história sem fatos”, vai se desenrolar em uma narrativa extensa, misturando o enredo a ser narrado, com os “conflitos” dos narradores, confirmando a capacidade da autora em se diversificar nos seus textos.

Outra forma utilizada na narrativa, também bastante comum em seus contos, é o

discurso indireto livre, ou seja, narrador em terceira pessoa, mesclado a monólogos interiores da personagem principal com inserções de diálogos. O conto “É a alma, não é?”, também presente em *O leopardo é um animal delicado*, é um claro exemplo deste narrador no estilo mais atual da literatura, pois ao narrar o conto, a sua fala se mistura com os pensamentos da personagem, exigindo do leitor mais percepção em sua leitura e diferenciando a narrativa das demais consideradas tradicionais, ou escritas em “linha reta”.

No âmbar. Preso no âmbar como uma libélula – não exagera, Marta – está bem, não dá mesmo para tanto, preso no âmbar como um inseto, uma mosca. É isso, preso no âmbar como uma mosca. (...) Uma mosca presa no âmbar, isso é o meu casamento. Pois não tinha o marido, de manhã à mesa do café, abertas as folhas entre os dois, relatado com espanto a notícia do jornal? (COLASANTI, 1998, p. 7).

Observa-se no trecho acima, a reflexão de Marta acerca de seu casamento. A personagem compara a sua vida conjugal a um inseto preso no âmbar, pois o marido se tornara indiferente ao relacionamento. Esta passagem mostra claramente a inserção do monólogo interior no texto.

O narrador em primeira pessoa também está presente em algumas de suas histórias, como por exemplo, em “uma história de amor” e “O tigre”, ambas presentes na coletânea *Um espinho de Marfim e outras histórias* (1999). As personagens desses dois contos são femininas e abordam fatos acontecidos em seus relacionamentos; a primeira relata como o marido engordava ao mesmo tempo a ela e às martas que lhe serviriam de estola, e a segunda retrata a relação que tinha com um tigre, até ser comida por ele.

Mesmo sendo possível encontrar outras formas de narrador em seus contos, a que mais se destaca, porém, é a utilização do narrador em terceira pessoa, onisciente e neutro, como mencionado anteriormente. A maior parte de seus textos não possui um referencial narrativo determinado, inicia-se com verbos em terceira pessoa e são destacadas, na maioria das vezes, as personagens femininas.

Assim, após ressaltadas as características de narradores presentes nos textos de Marina Colasanti, é possível analisar a obra *Com certeza tenho amor*, à luz das teorias de Walter Benjamin sobre o narrador.

Segundo Benjamin, existem dois tipos de narrador, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, que, ao se “interpenetrarem”, são responsáveis pelos verdadeiros tipos de narração, os quais ganharam larga contribuição no período medieval, pois os migrantes compartilhavam suas histórias com os residentes e assim a arte de narrar

adquiriria aprimoramento:

O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres na arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para a casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 1994, p. 199).

Na citação de Benjamin acima, é possível observar como a arte de narrar adquiriria tal aprimoramento. Através da convivência entre mestres e aprendizes, as narrativas iam se interpenetrando, pois o mestre repassava as histórias aos seus aprendizes, aperfeiçoando, desta forma, a arte de narrar que migrava com os camponeses e marujos.

Para Benjamin a narrativa consiste nesta troca de experiências, pois quanto mais experiente é o seu narrador, mais a história ganha densidade e se aproxima da oralidade. A troca de experiências, o repasse da história de um narrador para outro, que também a passa adiante, faz com que o texto adquira consistência e não se perca no tempo. Assim, percebe-se que na atualidade há uma tentativa de reproduzir o narrador benjaminiano em algumas histórias fazendo com que a narrativa adquira oralidade.

Dessa forma, é possível inferir um aspecto atemporal nas narrativas de *Com certeza tenho amor*, pois o narrador dos contos que ali estão inseridos não se identifica, e por isso tanto pode ser alguém que ouviu a história em algum lugar de suas passagens ou que presenciou os fatos ocorridos, por ser habitante do local em que se passam as histórias. Isto faz com que o enredo se aproxime das narrativas orais, que, conforme Benjamin, são as mais “verdadeiras”; como exemplo destaca-se o início do conto “Quem me deu foi a manhã”: “Foi uma moça lavar suas anáguas no rio. Espuma de rendas, espuma de águas” (COLASANTI, 2009, p. 61), em que o uso do verbo na terceira pessoa do singular associado ao tempo pretérito perfeito contribui para a oralidade da narrativa.

Tal recurso verbal é recorrente em todo o enredo deste conto, inclusive no final da narrativa: “ninguém viu quando, antes de se afastar, recebeu ao redor do tornozelo uma joia fria como vidro e brilhante como prata.” (COLASANTI, 2009, p. 61), constatando-se assim a característica benjaminiana de um narrador que está passando uma experiência ao recontar a história e, ao mesmo tempo, oralizando-a.

Conforme as narrativas vão se aproximando da oralidade, elas vão adquirindo características próprias e se tornando quase “artesanais”, enfatizando assim, os ensinamentos presentes em seu conteúdo.

Contudo, somente o fator da experiência pode tornar esta narrativa “verdadeira”, segundo as teorias de Benjamin, pois, para ele, só é possível narrar algo através das experiências que se teve. Assim, para Benjamin, a falta dessas trocas de experiências, pode causar a extinção da arte de narrar:

[...] é a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 1994, p.197-198).

Assim, percebe-se no excerto citado, que a extinção da arte de narrar está na falta de experiência das pessoas, fazendo com que haja dificuldade em proceder a uma narrativa, que antes era intrínseca ao homem, devido à facilidade em trocar experiências.

Com relação aos contos de Marina Colasanti, o narrador é elemento relevante na composição desse gênero literário como um todo, pois será a partir dele que se poderá inferir o caráter atemporal que se liga ao mítico, como também uma forma de dar ênfase aos personagens principais de cada narração, além de confirmar o estilo da autora em suas pequenas narrativas.

Conforme se observa, há nos contos de Marina Colasanti aspectos de linguagem, tais como o uso da concisão, o narrador onisciente e neutro, que dão caráter sofisticado ao gênero, fazendo-os adquirir uma poeticidade, que juntamente com o resgate do mito e dos contos de fada, faz com que suas obras se destaquem das demais, o que será constatado nas análises estabelecidas em “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”, tendo como referência as características gerais de todos os seus textos.

Desta forma, é possível perceber que nos contos de *Com certeza tenho amor* existe uma forma peculiar de escrita em que a autora consegue inserir elementos poéticos através de uma linguagem metaforizada, dando à narrativa em forma de prosa uma característica semelhante à dos contos de fada, ao fabular, ao feérico e ao mítico, contribuindo para o caráter “mágico”, ao mesmo tempo simples de todas as histórias presentes nessa obra.

Com a mistura de elementos poéticos em um texto em forma de prosa, Marina

Colasanti adquire um estilo próprio de narrar, pois na maioria de seus contos os elementos poéticos acentuam a concisão e enfatizam a beleza das personagens principais, como também do espaço e do tempo das narrativas.

Ressalte-se também que a direção da narrativa, através das metáforas presentes e das lacunas que levam o leitor a refletir e tirar as suas próprias conclusões, indica que todo o trabalho literário pressupõe uma leitura representativa também das peculiaridades e patrimônios sensíveis daquele que usufrui da obra.

Assim, os aspectos narrativos, como o narrador em terceira pessoa, a construção peculiar das personagens, como também o estilo da autora ao escrever “contos poéticos”, por mais que pareça variado aos seus leitores e analistas, para ela se constitui em algo unificado, como ela mesma afirma:

[...] O que eu quero dizer é que aquilo que eu fiz continua em sintonia comigo. O início é gêmeo, no sentido da mesma genética, do “quase final”. Porque com 71 anos eu posso dizer “quase final”. Tudo sai da mesma matriz e é visível isso. Gosto que seja assim porque é um atestado de sinceridade, que nenhuma crítica, que nenhuma análise poderia me dar melhor. É essa genética mantida que me diz da sinceridade do meu trabalho – isso para mim é muito importante. E, além do mais, como faço um trabalho aparentemente fragmentado, porque me divido em muitos gêneros, a coesão é muito importante para mim. Eu só estou fazendo um trabalho fragmentado para os outros, para mim estou fazendo um trabalho só. (MELLO, 2009).

Marina Colasanti explicita acima, que apesar de sua obra parecer variada aos olhos dos outros, existe uma coesão que unifica todos os seus textos, ou seja, tudo o que ela produz se manifesta de variadas formas, que se unificam por partirem de uma mesma matriz.

Dentro desta “unificação”, portanto, se destacam a feminilidade, a simbologia mítica e a narrativa poética que são inerentes ao estilo da autora, que mesmo apresentando várias formas de construção de narrativas, possui consonância e sustentabilidade ao se analisar e comparar os seus textos, o que pode ser confirmado em seus aspectos teóricos, tratados por diversos estudiosos da teoria literária e filosófica, tais como Mikail Bakhtin, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Julio Cortázar, Elódia Xavier, Lúcia Castelo Branco, Ruth Silviano Brandão, Lúcia Osana Zolin, Elaine Showalter, Nelly Richard, René Wellek, Austin Warren, Robert Scholes, Robert Kellogg, Hans Robert Jauss, David Harvey, Ricardo Piglia, Wilhelm Dilthey, Nelly Novaes Coelho, Bruno Bettelheim, Junto de Souza Brandão, Carl Gustav Jung, Northrop Frye, dentre outros estudiosos

importantes que serão mencionados neste trabalho, enfatizados pelos dois contos acima escolhidos.

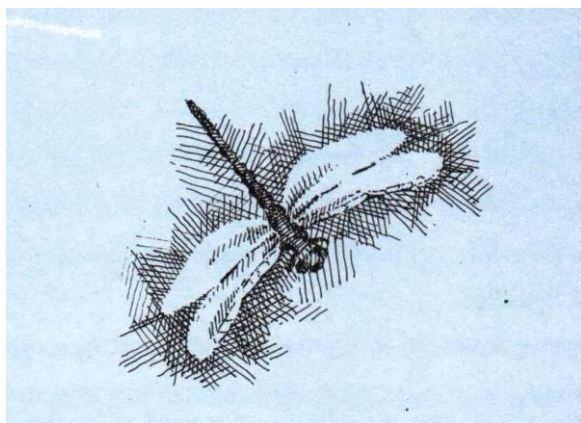
Uma perspectiva sónica em “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”

Figura 1- Ilustração do conto “São os cabelos das mulheres”



Fonte: COLASANTI (2009).

Figura 2- Ilustração do conto “Quem me deu foi a manhã”



Fonte: COLASANTI (2009)

Tomando como base a frase de Bakhtin: “Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra” (BAKHTIN, 1995, p.32), pode-se fazer um levantamento dos principais aspectos constituintes em “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”, pois como se sabe, as narrativas em contos são sucintas, nos remetem a um fato principal com um acontecimento marcante, com a finalidade de causar algum “efeito” ao leitor.

Os signos são utilizados nessas narrativas para retratar a realidade, porém refletindo outra, com a finalidade de passar ao leitor algo diferente de seu cotidiano, mas sem se

afastar totalmente dele, ou seja, os signos proporcionam ao leitor a construção e a reinvenção dos significados existentes nas narrativas, levando em conta toda a influência da ideologia presente em cada um e, ao mesmo tempo, permitindo-lhe criar, imaginativamente, novos e inesperados signos que simbolizam e reconstroem um percurso também imaginativo, frutificando em várias leituras e interpretações.

Os contos a serem analisados propiciam que o leitor faça suas próprias leituras e percorra por um “universo paralelo” a seu modo, tirando suas próprias conclusões e aprendizagens. Porém, a forma como a autora os constrói, nos faz pensar nos conceitos de mito e contos de fada em uma literatura contemporânea.

Pode-se comparar tais contos, apresentando o conceito de mito, se pensarmos em sua função de contar algo em um tempo passado, associado a “poderes”, ou acontecimentos “mágicos”, com ênfase em um personagem ou um fato, levando o leitor a adquirir algum conhecimento, tanto em seu cotidiano, ou mesmo dentro da história.

Nesses contos, o conceito de mito é fundamental para se compreender o tempo em que as histórias são contadas, pois quando se lê um mito, há a saída do tempo atual em direção a outro tempo que tem suas próprias características e que não se pode remetê-lo ou associá-lo a nenhum outro tempo.

O mito conta uma história sagrada; ele retrata um acontecimento o corrido 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, 2010, p.11).

Se considerarmos o mito como uma narrativa que evidencia os modelos de conduta humana, ele servirá, nesses contos, como base para caracterizar a conduta das mulheres, que são as personagens influentes, conduzindo os leitores a refletirem a respeito de sua própria existência. Também poderá se observar a construção de imagens significantes para a composição do enredo da narrativa, reforçando um caráter de certa forma fabular, fazendo com que a análise simbólica seja fundamental nas narrativas.

Elementos como água, serpentes, fogo, entre outros, adquirem importância nos contos, dando profundidade aos textos e retomando conceitos arquetípicos tratados por Jung em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2008), abordando também a simbologia de tais signos que pode ser observada nos textos de Bachelard e Durand, por exemplo,

conforme se verá adiante.

Outro aspecto a se observar nos dois contos, como também em toda a obra, é a linguagem poética contida em tais narrativas em forma de prosa, enfatizando os traços femininos presentes nas personagens. Essa poeticidade se apresenta, principalmente, através do uso de metáforas, tanto na voz do narrador, quanto na voz das personagens, como também na maneira concisa de narrar, enfatizando sempre um acontecimento, através do recorte de um fato, o que pode ser observado no início do conto “Quem me deu foi a manhã”:

Foi uma moça lavar suas anáguas no rio. Espumas de rendas, espumas de águas.

Depois deitou-se sobre a grama para secar. E da grama uma salamandra levantou a cabeça e perguntou:

– Que rendas são essas que você lava com tanto capricho?

– São as rendas que farfalham nos meus tornozelos – respondeu a moça.

– Eu também quero ouvir esse farfalhar – disse a salamandra. E antes mesmo que a moça vestisse a primeira anágua, enroscou-se no seu tornozelo.

Era fria como vidro e brilhante como prata. Mas, com medo de ser mordida, a moça deixou-a estar e voltou para a aldeia. (COLASANTI, 2009, p.61).

Observa-se, acima, que o conto inicia-se com um narrador em terceira pessoa, introduzindo os diálogos entre a moça e a salamandra, dois personagens femininos, o que vai caracterizar toda a narrativa em torno desta moça, podendo se referir à semelhança estabelecida por Júlio Cortázar em que o conto é “secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”. (CORTÁZAR, 1974, p. 149). Assim, a poeticidade pode ser notada nas pequenas frases como “espuma de rendas, espumas de águas”, que dão um caráter mais visual ao texto, pois, de maneira concisa, nos faz imaginar as anáguas da moça dentro d’água enquanto eram lavadas.

A forma como a moça fala com a salamandra ao explicar que rendas eram aquelas, através do verbo farfalhar, torna ainda mais a sua fala poética, o que pode ser observado quando o narrador utiliza-se da antítese e personificação: “Era fria como vidro e brilhante como prata” (COLASANTI, 2009, p. 61) que resume a salamandra, valorizando o seu valor simbólico de um animal considerado pelos antigos como capaz de viver no fogo, ou ter o poder de apagar o fogo, por ser fria. O que também acontece com os cabelos no conto “São os cabelos das mulheres”, pois de acordo com a simbologia (CHEVALIER, 2005),

acreditava-se, na China, que cortar os cabelos fazia cessar a chuva.

Presentes em todo o conto, as metáforas são utilizadas principalmente para descrever com leveza, a beleza da moça e dos animais transformados em joias, além de dar mais visualidade ao texto, através do contraste feito com as cores e a natureza, numa mistura de sentidos e objetos que conferem significado aos acontecimentos. Em “ondular de ouro na água, ondular de azul entre os fios” (COLASANTI, 2009, p.62) servirá como descrição dos cabelos da moça, que são loiros, e também descrição da lavagem desses cabelos no rio de águas azuis.

Outro aspecto relevante é a importância que a salamandra tem neste conto. Como um símbolo da ressurreição, ela será o primeiro animal a seguir a moça e também o que permanecerá com ela até o final do conto, sendo a responsável pelos acontecimentos insólitos ali presentes como o seu surgimento das cinzas após ser queimada em uma fogueira, ou seja, o motivo literário.

Assim, mito e simbologia se unem para dar beleza e força literária às escrituras de Marina Colasanti como um todo. Nesta obra, principalmente, tais características estão mais enfatizadas, representadas pela concisão e poeticidade de linguagem, ou seja, poemas em forma de contos, que poderão ser constatados ao longo deste trabalho.

A linguagem poética faz com que o leitor seja mais sensível, despertando-lhe a curiosidade, exigindo-lhe uma leitura mais profunda, que vai além de uma interpretação superficial do texto, alcançando a sua essência. Dessa forma a linguagem poética em “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”, enfatiza os “mistérios” contidos no enredo associando-se ao caráter mítico, como se pode notar neste trecho de “São os cabelos das mulheres” em que se descreve o aparecimento das serpentes na aldeia:

Aquecia-se ao sol a antiga umidade guardada entre pedras e grotas. Vindas daquele calor, talvez, daqueles vapores abafados no escuro silêncio, longas serpentes negras começaram a deslizar para a luz. Os homens só se deram conta da temível presença quando os campos abaixo da aldeia já estavam invadidos. Com asco e horror as encontravam de repente enroscadas no cabo de uma enxada, no fundo de um cesto, ou brilhando entre os sulcos. Eram tantas. De nada adiantava caçá-las; cortadas ao meio ou degoladas por facão ou foice multiplicavam-se, cada parte adquirindo vida própria e afastando-se como se recém-saída do ovo. Quase não lhes bastassem os campos, começaram a deslizar em direção à aldeia. (...) E entre as achas de lenha, entre as talhas de azeite, entre os gravetos e as cinzas do fogão, entre os grãos nas despensas, por toda parte e em todo canto cobras ondulavam suas espirais. (COLASANTI, 2009, p.26)

Neste trecho pode-se observar que o mistério está presente na dúvida sobre o surgimento de tais serpentes, se direcionado a um local escuro, abafado e silencioso, o que faz aumentar ainda mais tal enigma. Há os acontecimentos sobrenaturais de ordem do fantástico quando se narra que as serpentes se multiplicavam ao serem cortadas ou degoladas, além das metáforas, como em “cobras ondulavam suas espirais” enfatizando a permanência destes animais.

Levando em consideração “que a história narrada pelo mito constitui um conhecimento de ordem esotérica, não apenas por ser secreto e transmitido no curso de uma iniciação, mas também porque esse conhecimento é acompanhado de um poder mágico-religioso” (ELIADE, 2010, p. 18), observa-se que este conto se constitui como mito, justamente por possuir estas características, que podem ser observadas também nas magias feitas pelos sábios e pelas mulheres, no envolvimento com os animais e com elementos do corpo humano, como os cabelos.

Contudo, é possível perceber nos contos elementos similares aos apregoados por Eliade, pois em sua composição é perceptível um discurso que leva ao misterioso através dos acontecimentos que surgem sem explicação prévia, como também das soluções secretas, que no caso do conto “São os cabelos das mulheres”, são decididas pelos aldeões.

Com esse componente mítico e essa simbologia apresentada, pode-se aludir às teorias da narrativa, que estudam a palavra além de seu significado superficial, caracterizando-as como signos, através da influência da ideologia. E também à intencionalidade do autor ao dirigir os acontecimentos, a fim de que o leitor possa obter uma interpretação e uma compreensão mais profunda do que está sendo narrado.

Marina Colasanti também se destaca por escrever histórias curtas, em que o mínimo vale o máximo, em que tudo se condense em poucas linhas, transformando um gênero sucinto, que é o conto, em “minicontos”, que são capazes de retratar poeticamente assuntos sociais, e um exemplo a ser citado, dentre vários é a história “Porém igualmente”:

Porém igualmente

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

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

Porém igualmente se surpreenderam na noite em que, mais bêbado que de costume, o marido, depois de surrá-la, jogou-a pela janela, e D. Eulália rompeu em asas o voo de sua trajetória. (COLASANTI, 1999, p.44).

Nota-se neste texto elementos característicos do gênero em questão, além da

narrativa curta, há o clímax e o desfecho, assim como define Poe em *filosofia da composição* (1999). O enredo trata de fatos do cotidiano, como a violência contra a mulher e a posição da sociedade sexista. Outros contos da autora apresentam a mesma estrutura, mas retratam assuntos diferentes, conforme se observa em “O passarinho”:

O passarinho

Começou dizendo que tinha um passarinho na cabeça. Queixava-se. O passarinho batia asas, a cabeça doía. Ninguém deu-lhe atenção. Parou até se queixar. Gemia, conversava com o passarinho que a habitava. Morreu sufocada, o nariz entupido de alpiste. (COLASANTI, 1999, p.14).

Na história acima, a autora utiliza um narrador em terceira pessoa, inserindo o “fantástico” ou o “estranho”, como forma de cativar o leitor e de dar profundidade ao enredo, contudo os contos “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”, assim como a maioria de seus outros textos, possuem acontecimentos de ordem “sobrenatural”.

Esses acontecimentos fazem com que a narrativa se enquadre no conceito de fantástico maravilhoso elaborado por Tzvetan Todorov (1975), pois há uma aceitação desse sobrenatural, que é crucial para um bom desenvolvimento do enredo, destacando o seu caráter insólito e constituindo, assim, uma releitura atual de uma narrativa mítica.

Outro aspecto importante nas ficções desta autora é o trabalho com o feminino, pois é perceptível em seus textos que grande parte se direcione a este público direta ou indiretamente. Nos anos oitenta ela foi convidada para ser diretora de comportamento de uma revista feminina, desta forma, escreveu vários artigos voltados às questões da mulher, com a intenção de discutir e refletir sobre a condição da mulher naquela época, pós-ditadura o que culminou nos livros *Intimidade pública* (1990), *A nova mulher* (1980) e *Mulher daqui pra frente* (1981), que são compilações dos artigos e cartas publicados nas revistas em que trabalhou.

Ao analisar os seus textos é possível perceber a maestria da autora em refletir sobre questões cotidianas a respeito da mulher de uma forma direta, que se constata em suas publicações científicas, e que leva em consideração a condição da mulher contemporânea, rompendo com os padrões rígidos existentes, como afirma o professor Anderson Gomes ao entrevistar a autora e estudar a suas obras baseadas no gênero em questão:

A autora, através de seus textos, desafiava algumas noções dominantes na vida das mulheres e tentava romper com certos modelos excessivamente rígidos de comportamento, buscando abrir um horizonte de novas possibilidades, informando, esclarecendo, fazendo refletir. Em outras palavras, estes artigos, quando reunidos e analisados na sua diversidade temática, constituem uma narrativa representativa do período em que foram escritos e possuem o condão de representar uma espécie de “pedagogia” da “nova mulher”. (GOMES, 2007, p. 162).

Dessa forma, Marina Colasanti consegue transpor para a sua literatura o que problematiza em seus artigos, ou seja, é possível encontrar em suas personagens os conflitos femininos existentes no cotidiano em geral, em que esposas se redescobrem na sua vida familiar, moças sofrem com a imposição masculina, transgredindo normas ou sendo agentes transformadoras do espaço em que vivem. O comportamento feminino pode ser analisado de forma poética em seus contos de fada ou míticos, como também em narrativas atuais, mesclando situações do dia-a-dia com sentimentos conflitantes, imaginários, exóticos e eróticos, misturando a leveza e ingenuidade com pequenas doses de beleza e sensualidade vindas da natureza e do feminino.

Um exemplo dessa forma peculiar de escrita pode ser verificado no miniconto “No silêncio que o sol queima” presente no livro *Contos de amor rasgado* (1986) e *Um espinho de marfim* (1999):

No meio do trigal, pernas abertas, abrigava pássaros. Era sempre assim. Com a chegada do verão sentia-se fértil, ensolarada de desejo, mãe da terra. E deitava-se entre as hastes rígidas, as espigas túrgidas, à espera. Logo, pardais vinham aninhar-se entre suas coxas, fazendo-a suspirar com a doce carícia das asas. Esmagava entre os lábios pétalas de papoulas, e gemia. Fremir de plumas, pequenos bicos, breves pios, delícias. E as línguas do sol sobre os seus seios. Mas era só ao entardecer, quando o gavião em vôo desenhava círculos de sombra sobre o outro, lançando-se como pedra entre suas carnes para colher o mais tonto dos pardais, que as hastes estremeciam enfim, inclinando as espigas ao supremo grito. (COLASANTI, 1999, p.29)

Com uma riqueza de metáforas este conto pode descrever uma relação amorosa e até mesmo sexual de uma mulher ou garota, que se dava através do contato com a natureza. Toda a narrativa se faz feminina ao usar-se das cores da paisagem em que a personagem está, e do contato com os pássaros e o sol, como se a mesma fosse tocada por eles com carícias ao mesmo tempo fortes e sutis, que podem ser notadas pela combinação de elementos como “doce carícia das asas”, “esmagava entre os lábios”, “fremir de plumas”,

“lançando-se como pedra”, “supremo grito”, dentre outros.

A relação entre mulher e natureza se apresenta, nesta narrativa, de forma erótica e poetizada, tendo como motivo o calor do verão, que se remete à fertilidade da personagem, iniciando-se com pequenos carinhos até atingir o ápice, representado pelo gavião (símbolo do masculino), com o estremecimento das pernas e o grito.

Assim, um aspecto da feminilidade está representado neste conto, justificando a pertinência da autora em trabalhar com esta abordagem, podendo ser analisada também nos contos “o passarinho” e “porém igualmente”, citados anteriormente, pois possuem a mulher como personagem central, e até mesmo única personagem e se destacam por apresentarem elementos conflitantes e sociais da mulher na sociedade em que vive.

Contudo, a obra de Marina Colasanti merece um recorte especial para tratar de cada menção ao feminino que aparece em seus textos, porém, neste trabalho, ele será mostrado nos contos principais, que são objetos de estudo desta dissertação.

Esse recorte foi realizado, pois em suas personagens e enredos encontra-se a feminilidade que faz a narrativa, como também a transformação do gênero em meios sociais, em que cada uma das mulheres apresentadas nos dois contos são agentes transformadoras, transgressoras, sem esquecer a leveza e sensibilidade, relacionada à natureza e aos elementos míticos.

Em “São os cabelos das mulheres” nota-se a submissão perante as ordens dos aldeões e sábios e ao mesmo tempo um certo ar de superioridade quando elas adquirem a voz no texto, como, por exemplo, na parte em que são acusadas pelo aparecimento das serpentes:

E as mulheres riram, escondendo o rosto nos lenços e nos xales com que cobriam suas cabeças.

– Acabem com isso! – ordenaram-lhes os sábios. E não se referiam ao riso, mas às serpentes. E com voz que não admitia réplica, repetiram – Acabem com isso, mulheres!

Mas como acabar com o flagelo se lhes faltava o remédio? – responderam as mulheres. E acrescentaram – Cabelos. Para acabar com esses, precisamos dos nossos. (COLASANTI, 2009, p. 27).

Já em “Quem me deu foi a manhã”, esta feminilidade está presente tanto na moça quanto nos animais que a acompanham, e o que há de comum nestes dois contos é que as mulheres são responsáveis por todos os fatos ali presentes, sendo através delas, e de suas atitudes, que eles se desencadeiam.

Isto pode ser explicado usando as palavras de Elódia Xavier em seu artigo intitulado “Por uma teoria do discurso feminino” em que “o discurso feminino faria parte de um projeto subversivo mais amplo, com o objetivo de anular o discurso do poder e de modificar as relações sociais.” (XAVIER, 1990, p. 240). Ou seja, as personagens dos contos modificam a rotina do lugar em que vivem podendo fazer com que o leitor relacione os conflitos internos e externos das mesmas para as questões sociais, políticas e até mesmo pessoais a respeito das questões do feminino.

Dessa forma as narrativas de Marina Colasanti parecem se assemelhar às de outras autoras como Clarice Lispector e Virginia Woolf, que também retratam as questões femininas, tanto em seus papéis sociais, quanto psicologicamente, enfatizando a sua importância e principalmente suas conquistas, que ainda vem sendo adquiridas ao longo dos anos perante a sociedade que é, sobretudo, patriarcal.

Virgínia Woolf é uma das precursoras de um modelo de escrita que enfatiza os conflitos femininos, pois retrata em suas obras questões que fazem refletir sobre a condição da mulher na sociedade. Clarissa Dalloway, obra *Mrs. Dalloway*, é uma de suas personagens mais relevantes. Nesta obra a autora consegue transmitir de forma peculiar os conflitos de identidade de sua personagem e mostrar como a sociedade interfere nas suas relações de mulher casada, mãe e principalmente na sua personalidade que se “molda” através de um sistema patriarcal dominante.

Em Clarice Lispector também são marcantes as questões do feminino na maioria de suas personagens, as quais são cheias de conflitos interiores e introspectivos, ou seja, representam as aflições da mulher brasileira na sociedade destacando a opressão sofrida perante as desigualdades sociais e os esforços para tentar viver sem as diferenças.

Assim, Marina Colasanti faz parte de um grupo de escritoras que resgatam o feminino em sua escrita, fazendo com que suas narrativas sejam feministas ao abordar um discurso que reflita as condições da mulher na sociedade e também femininas por se constituírem de uma forma delicada, que mesmo cheia de lacunas é capaz de se aprofundar em um universo psicológico profundo, o que pode ser explicado por Lúcia Castelo Branco ao comparar a escrita feminina ao gozo da mulher:

A escrita feminina, similar ao gozo da mulher, é também produto da falta e do deslocamento, do elíptico e do prolixo, que fazem com que o discurso se desenvolva em circunvoluções e que pareça estacado, sempre girando em torno de si mesmo, sempre no mesmo lugar e, no entanto sempre outro. Essa tessitura do texto, excessiva e lacunar, termina por

reproduzir mimeticamente a estrutura do feminino. Como Bordado, como um véu que exhibe sempre seus furos, suas brechas, como uma renda. (BRANCO, 1994, p. 94).

Todos esses aspectos mencionados, dentre outros, podem ser comprovados na análise destes dois contos, escolhidos justamente por apresentarem estas características mais marcantes, em uma forma simples de narrar.

Com o destaque da presença feminina nestes contos, Marina Colasanti refere-se a todo um passado de luta das mulheres, que anseiam por melhores condições de vida e igualdade na sociedade, e, comparando-se aos dias atuais, há toda uma força, contida na mulher, que ainda é vítima de preconceitos, mas é capaz de estabelecer transformações no espaço em que vivem. Assim, o surgimento da mulher das cinzas e a força presente em seus cabelos representam o quanto a classe feminina precisa ser forte para se destacar ao longo dos anos na vida social.

1. EXPLICITANDO O POÉTICO: A LITERATURA QUE EMANA DOS CONTOS

Tenho como regra, chegar, com o máximo de economia, ao máximo de resultado. Entrar, como de leve, em um tema, e, com poucos toques, virá-lo de cabeça para baixo. Minha alegria é chegar, com concisão, ao âmago das coisas. A palavra certa é um tesouro precioso, sempre raro. E uma palavra repentina e solta, saboreada na boca, é melhor que bala. Quando estou em algum veículo de imprensa, lido mais diretamente com as coisas. Mas em literatura não sou amante do realismo, trabalho com símbolos, corto no viés. (COLASANTI, 2013)

1.1. Aspectos teóricos e literários

As teorias sobre literatura são fundamentais para o entendimento denso das escrituras caracterizadas como obras literárias, como também para a compreensão da sua importância para a sociedade em que ela se insere e para as interferências ocasionadas ao se retratar comportamentos, denúncias, fantasias e conflitos que, ao longo das gerações, vão se modificando de acordo com as mudanças sociais, econômicas, artísticas, etc. Com isso, vários teóricos desde filósofos, filólogos, psicanalistas, ou seja, cientistas das diversas áreas do conhecimento se dedicam aos estudos literários como forma de compreender um pouco mais o meio em que vivem.

E para que haja uma análise técnica dos textos de Marina Colasanti faz-se necessário estudar as suas obras à luz das teorias literárias vigentes, a fim de levantar aspectos que enquadram suas histórias como pertencentes aos conceitos literários elaborados e estudados por diversos teóricos ao longo das gerações. Dessa forma será destacado o conto “Quem me deu foi a manhã”, objeto central de estudo desta análise, em comparação com “É a alma, não é?” Do livro *O leopardo é um animal delicado*, para que fiquem nítidas as diferenças e semelhanças teóricas existentes dentro de um mesmo gênero literário.

Como mencionado anteriormente, o foco de análise desta dissertação são os contos “São os cabelos das mulheres” e “Quem me deu foi a manhã”, porém, para que haja uma melhor compreensão das teorias usadas será necessária a utilização de outras narrativas da mesma autora a fim de ampliar e comparar os conceitos levantados ao longo das pesquisas.

Pode-se dizer que estes contos escolhidos são, em sua forma de compreensão, iguais e diferentes ao mesmo tempo, pois foram escritos em uma mesma época literária, que é a contemporânea, pela mesma autora e apresentam características que percorrem

toda a história literária, sendo um mais “ancestral” em seu modo de escrita, e o outro, mais “atual” na sua linguagem. Para que essas teorias sejam melhores explicitadas, faz-se necessário conhecer um pouco o enredo de cada um dos contos, como será mostrado a seguir.

Como anteriormente citado, o conto “Quem me deu foi a manhã”, está presente no livro *Com certeza tenho amor*, publicado pela autora em 2009 e, narrado em terceira pessoa com a inclusão de diálogos ao longo da narrativa. Aborda-se nele a história de uma moça, que ao ir lavar as suas anáguas no rio se depara com uma salamandra, que encantada com a beleza da roupa, pergunta que rendas eram aquelas, e recebendo a resposta de que era algo que “farfalhavam” em seus tornozelos, o animal decide que quer ouvir este farfalhar, enroscando-se na moça.

A salamandra é descrita como “fria como o vidro e brilhante como prata”, sendo comparada ou até mesmo confundida com uma joia, causando espanto e admiração às outras moças da cidade, que ficam curiosas para saber a origem de tal objeto em uma pessoa tão simples da aldeia.

Com o passar do tempo a personagem volta ao rio para lavar novamente as suas roupas, e ao lavar o seu xale surge uma serpente, que do mesmo modo que a salamandra se encanta com a beleza da peça e decide, também, ficar no pescoço da moça como um colar, surpreendendo mais uma vez as pessoas da aldeia, ansiosas para saber onde havia conseguido joia tão bela.

E assim se sucedeu com uma libélula, que se encantou com seus cabelos, ao serem lavados no rio, pousando neles e ficando igual a uma presilha, “delicada e graciosa como uma filigrana” (COLASSANTI, 2009, p.61), o que foi o auge das especulações da cidade, pois ao ser indagada mais uma vez sobre a aquisição de tais peças, a moça simplesmente responde que as ganhou da manhã.

Os boatos sobre as “joias” se espalham por toda a aldeia e a moça é presa, acusada de roubo, porém algo fantástico acontece: dentro da cadeia os animais soltam a moça, pois a serpente pica o carcereiro e a libélula voa até a chave levando-a à sua dona. Mas como este acontecimento foi inexplicável aos habitantes da aldeia, a personagem foi acusada de bruxaria, presa novamente e levada à inquisição em praça pública onde seria queimada em uma fogueira.

E dessa forma todo o ritual se procede, a moça é queimada na frente de todos, ainda com a salamandra presa em seu tornozelo, e quando a madrugada chega e os habitantes

estão todos dormindo, ela surge das cinzas e se afasta com a “joia” em seu corpo:

Assim, ninguém viu aquele súbito mover-se entre cinzas, o menear, a cabeça da salamandra erguendo-se. Ninguém viu o braço, o ombro, a cabeleira da moça emergindo dos restos da fogueira, ela toda de pé sacudindo-se como quem sai da água. Ninguém viu quando, antes de se afastar, recebeu ao redor do tornozelo uma joia fria como vidro e brilhante como prata. (COLASANTI, 2009, p. 65).

Já o conto “É a alma, não é?” retirado do livro *O leopardo é um animal delicado*, publicado em 1998, relata os pensamentos e as indagações de Marta sobre o seu casamento. Além de ser escrito em terceira pessoa com a inserção de diálogos, há também pequenos monólogos interiores.

Toda a narrativa deste conto parte de um elemento central que é uma libélula encontrada na tumba de um faraó, presa no âmbar, sendo noticiada em um jornal. Através deste acontecimento, Marta começa a comparar a sua vida conjugal com a libélula presa. As suas reflexões têm início de manhã, na mesa do café, quando o marido lhe fala sobre a notícia e ela toma consciência de que também está presa em um âmbar.

Marta, depois do café, na sala de televisão, continua a refletir sobre o seu relacionamento, pois no início de tudo, os dois eram como libélulas, tinham vontade e dedicação com o outro, enquanto nos dias atuais, tudo se tornou mecânico, as palavras não mais se faziam necessárias para a comunicação, como se tornassem-se indiferentes, numa vida monótona e entediante.

Com todos esses pensamentos, Marta se sente presa em sua própria casa, como a libélula no âmbar, e imagina o cientista cortando a libélula para retirar o DNA, que segundo seu marido era como se fosse a alma do animal. Ao mesmo tempo, ela passa a unha sobre a pele do colo, imaginando que estava sendo cortada também, porém diferente do inseto, dela não se poderia extrair nada, pois a sua alma não estava ali.

E assim Marta conclui que nem mesmo os arqueólogos poderiam encontrar a resposta para o que virou o seu casamento, sendo tal situação impossível de ser revertida, comparada a restos sem utilidade: “As tumbas, diz para si mesma, os casamentos estão cheios de fragmentos sobre os quais nenhum arqueólogo vem aliviar o peso da terra, restos necrosados que jamais serão duplicados para a vida.” (COLASANTI, 1998, p. 10). E assim o dia vai escurecendo até que o seu marido retorna do trabalho e ela lhe pergunta secamente como foi o seu dia, e sem esperar a resposta, se volta para a televisão.

1.1.1. A instabilidade do gênero dentro de uma mesma categoria narrativa

Com os contos explicitados acima, é possível notar, primeiramente, a mudança que ocorre dentro do próprio gênero em si, pois as narrativas expõem em seu conteúdo formas diferentes de se apresentarem, o que pode se remeter ao conceito de espécie literária citado por René Wellek e Austin Warren no livro *Teoria da literatura*, em que há a indagação sobre o princípio ordenador de tais gêneros e até que ponto a “intenção” influencia nessas mudanças:

Terão todas as obras relações literárias suficientemente estreitas com outras obras para que o seu estudo seja auxiliado pelo estudo dessas outras? E até que ponto está a “intenção” incluída na ideia de gênero? A intenção de um pioneiro, de um inovador? A intenção dos outros? (WELLEK; WARREN, 1976, p. 282).

O que se observa, tomando como referência a definição a cima, é que as duas histórias, se divergem na concepção de espaço, pois em “Quem me deu foi a manhã” ela se passa em uma aldeia enquanto em “É a alma, não é?” todo enredo se constitui em uma casa, principalmente, na sala desta casa. Outra diferença que se encontra é quanto ao tempo, pois na primeira narrativa há uma passagem cronológica de dias que é impossível determinar; já na segunda os fatos ocorrem em apenas uma manhã e tarde, sem se ter uma cronologia.

É evidente que pode haver várias formas de se escrever contos, porém é essa capacidade de escrevê-los de diferentes formas, que enfatiza a intenção do autor em relação ao leitor e tenciona as possíveis relações que uma obra pode ter com outra ou não. Todas essas possibilidades de escrita fazem com que se confirme a teoria de que os gêneros literários não são fixos e sofrem mudanças dentro das mesmas categorias.

O conto “Quem me deu foi a manhã” exemplifica ainda a mistura de gêneros distintos como a narrativa e a poesia, a sua construção adornada de metáforas o torna poético, assemelhando-se aos poemas épicos com traços de oralidade. Todas essas metáforas se encontram no texto como descrição das características dos personagens, como por exemplo, para se referir aos cabelos loiros da moça:

Ajoelhou-se na beira e mergulhou a cabeça para lavar os cabelos. Ondular de azul na água, ondular de azul entre os fios. Depois penteou e sacudiu os cabelos para secá-los ao sol. E como se trazida pelo sol, uma libélula voou e veio pousar na cabeça, um pouco de lado. Ali, imóveis as asas, deixou-se ficar. (COLASANTI, 1999, p. 62).

Na segunda história tem-se uma concepção atual do gênero, que não se mistura com nenhum outro elemento, não há poeticidade e sim as reflexões da consciência da personagem, o que é uma característica muito comum nos contos modernos, tais como os de Clarice Lispector e Virgínia Woolf, por exemplo. Nota-se que os pensamentos da personagem se misturam com o do narrador, causando um estranhamento por parte do leitor, exigindo dele uma leitura mais atenta, principalmente nos parágrafos iniciais:

No âmbar. Preso no âmbar como uma libélula – não exagera, Marta – está bem, não dá mesmo para tanto, preso no âmbar como um inseto, uma mosca. É isso, preso no âmbar como uma mosca. (...) Uma mosca presa no âmbar, isso é o meu casamento. Pois não tinha o marido, de manhã à mesa do café, abertas as folhas entre os dois, relatado com espanto a notícia do jornal? (COLASANTI, 1998, p. 07)

Com todas essas diferenças e semelhanças existentes nestas duas narrativas, pode-se compreender que o gênero apreciado por elas não é puro e se enquadra na teoria moderna sobre os mesmos. Como se sabe, Wellek e Warren explicitam duas teorias sobre os gêneros ou as espécies literárias, a clássica e a moderna, que segundo eles, não podem se confundir uma com a outra, sendo a primeira descrita como “normativa” e “prescritiva”, sem a possibilidade de haver relação de um gênero com o outro, enquanto a teoria moderna engloba-se todas as suas definições, aceitando as suas miscigenações e o valor único de sua originalidade:

A moderna teoria dos gêneros é claramente descritiva. Não limita o número das espécies possíveis e não prescreve regras aos autores. Admite que as espécies tradicionais possam “misturar-se” e produzir uma espécie nova (como a tragicomédia). Reconhece que os gêneros podem ser construídos tanto numa base de englobamento ou “enriquecimento” como de “pureza” (isto é, gênero tanto por acréscimo como por redução). Em lugar de sublinhar a distinção entre as várias espécies, interessa-se à maneira da preocupação romântica pelo caráter único de cada “gênio original” e de cada obra de arte em descobrir o denominador comum de uma espécie, os seus processos e objetivos literários. (WELLEK; WARREN, 1976, p. 293).

Dessa forma Marina Colasanti trabalha em suas obras no sentido de aprimorar o conceito do gênero, renovando-o e ao mesmo tempo retomando características tradicionais e mesclando-as com as modernas, reafirmando que a literatura adquiriu uma forma moderna de narrar e que os conceitos relativos aos gêneros textuais são flexíveis e

maleáveis, também nos dias de hoje, não podendo haver uma definição precisa ou tradicional.

Ao observar a maneira como se apresentam os dois contos acima escolhidos, relacionando-os com a época em que foram escritos, têm-se uma visão muito clara destas modificações ocorridas no conceito do gênero.

1.1.2. A oralidade em “Quem me deu foi a manhã”

Além dos aspectos referentes ao gênero, é possível observar, com mais ênfase, a oralidade presente no conto “Quem me deu foi a manhã”, pois a sua forma de narrar se assemelha à forma mítica ou fabulosa dos contos antigos, da época medieval.

É sabido que muito antes da escrita os poemas eram narrados oralmente, cantados, como fazia Homero na Grécia. Somente com o passar dos anos é que as narrativas foram sendo registradas dando a elas um caráter de “imortalidade” através dos tempos. Como cita Scholes e Kellogg em seu livro *A natureza da Narrativa*, a escrita tornou as palavras mais reais aos homens, e os livros em si adquiriram valores que vão além do meramente físico.

E para que epopeias tão grandes pudessem ser escritas e até mesmo memorizadas, os poetas utilizavam de fórmulas para a concepção dos versos, através das métricas utilizadas, e os enredos eram constituídos basicamente de fatos heroicos, como na *Odisseia* e até mesmo de mitos das origens e explicações do mundo. E ao longo dos séculos a escrita foi se modificando e a maneira de se conceber as narrativas também. Pois enquanto um cantor oral tinha que desenvolver tanto o enredo quanto o tema do mito simultaneamente, na narrativa literária moderna, o enredo vai se transformar na história do mito:

O aspecto representativo do mito é o enredo; seu aspecto ilustrativo, como o do topos e do canto inteiro, é o tema. O cantor oral precisa desenvolver, simultaneamente, ambos os aspectos dos mitos que incorpora em seu canto. Quando a narrativa poética oral se desagrega com o advento da aptidão literária no sentido moderno o como resultado de algum outro tipo de diferenciação cultural radical, o aspecto ilustrativo do mito é desenvolvido em forma de alegoria e de escritor filosóficos discursivos. O aspecto representativo do mito é, então, desenvolvido em forma de história e de outros tipos de narrativa empírica. (SCHOLES; KELLOGG, 1997, p. 18-19).

Assim, o conto “Quem me deu foi a manhã” se assemelha a uma narrativa oral, por constituir em sua composição formas que lembram a narrativa do mito, pois a história se passa de uma maneira ancestral e o tempo da narração, por estar no passado, remete a um

acontecimento que pode ter sido secular ou mesmo atemporal, além dos acontecimentos fantásticos, pois como se sabe, a personagem central de uma certa forma encanta os animais que passam a fazer parte do seu corpo, e os animais por sua vez têm aspectos humanos ao falarem com a moça.

Sobretudo ao se ler o conto, percebe-se que o mesmo foi escrito de maneira a se assemelhar com a fala, devido às várias metáforas existentes tanto na descrição como na construção dos personagens.

Esta narrativa em especial, adquire formas mais tradicionais de narrar, enquanto a outra (“É a alma, não é”), não se preocupa tanto em “fantasiar” os acontecimentos, sendo mais direta e cotidiana ao leitor, tomando como fundamental os fatos ocorridos ali no momento, que, no caso da segunda história é toda montada a partir de um único elemento central, a libélula no âmbar.

Com isso, percebe-se que “Quem me deu foi a manhã” é uma forma de narrativa originária da combinação da oralidade com a escrita, tendo como base uma cultura estritamente oral, que ao ser escrita passou a dar diferentes formatos às maneiras de narrar algo, se modificando plenamente, como nos contos contemporâneos, exemplificado pelo conto “É a alma, não é?” Ou revitalizando e rememorando a sua tradicionalidade no breve conto da moça e a salamandra.

1.1.3. Formalismo, recepção e significação

Esses dois contos em especial possuem uma forma peculiar de narrativa que faz com que se retomem certos conceitos da teoria formalista e da estética da recepção segundo Hans Robert Jauss, justificando de certo modo o estilo da autora em questão. Como se sabe a teoria formalista surgiu para dar à literatura mais autonomia, ou seja, caracterizá-la como arte separando-a da “linguagem prática”:

A diferenciação entre linguagem poética e linguagem prática conduziu ao conceito de percepção artística, conceito este que rompe completamente o vínculo entre literatura e vida. A arte torna-se, pois, o meio para a destruição, pelo “estranhamento”, do automatismo da percepção cotidiana. Decorre daí que a recepção da arte não pode mais consistir na fruição ingênua do belo, mas demanda que se lhe distinga a forma e se lhe conheça o procedimento. Assim, o processo de percepção da arte surge como um fim em si mesmo, tendo a perceptibilidade da forma como seu marco definitivo e o desvelamento do procedimento como o

princípio para uma teoria que, renunciando conscientemente ao conhecimento histórico, transformou a crítica de arte num método racional e, ao fazê-lo, produziu feitos de qualidade científica duradoura. (JAUSS, 1994, p. 18-19).

Dessa forma o “estranhamento” pode ser percebido em “Quem me deu foi a manhã” pelos acontecimentos fabulosos como na conversa da moça com os animais, no seu ressurgimento das cinzas e também por ser um conto com aspectos “antigos”, no que tange a sua semelhança com a forma mítica de narrar, escrito nesta época contemporânea.

Já em “É a alma, não é?” nota-se tal quebra com o “automatismo da percepção” através dos questionamentos de Marta a cerca de seu casamento, ressaltando aspectos psicológicos da personagem, como também na presença de um único elemento central para a formação de todo o enredo, com ênfase na “falta” de grandes acontecimentos que mudam o desfecho da história ali contada, diferentemente do que acontece nos contos tradicionais ao estilo do escritor norteamericano Edgar Allan Poe, com início, clímax e fim.

A capacidade que estes contos têm de chamar a atenção do leitor para uma reflexão relativa aos fatos ali contidos, dando aos enredos significados plurais, faz com que a cada leitura haja uma renovação de seus significados, através dos símbolos presentes na narração. Com isso, esses textos reafirmam o que Jauss escreve sobre a literatura na perspectiva da recepção, em que seu acontecimento só se dá pela expectativa dos leitores, ao diferenciar o acontecimento político do literário:

Ele (acontecimento literário) só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras, ou seja, por elas retomada – na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la. A literatura como acontecimento cumpre-se primordialmente no horizonte de expectativas dos leitores, críticos e autores, seus contemporâneos e pósteros, ao experienciar a obra. (JAUSS, 1994, p. 18-19).

Tais características podem ou não ser dependentes da intenção do autor, pois o enredo pode culminar em significados que inicialmente não faziam parte das perspectivas do escritor, mas que através da leitura de cada um vai se transformando e tomando outras inferências. Em “Quem me deu foi a manhã” o leitor pode refletir sobre os significados que cada animal possui e o porquê de justamente a salamandra ter sido o que salvou a moça da morte na fogueira, ou então pensar no que aconteceu depois que a personagem partiu, além de muitas outras coisas.

No conto em que Marta é a personagem principal o leitor também tem a possibilidade de inferir diversos significados aos acontecimentos, pois o final da história fica em aberto. Há a possibilidade de associação da libélula presa no âmbar, não só com o cotidiano de Marta, mas também com outros fatores sociais que culminam na instituição do casamento, fazendo com que a narrativa atinja uma reflexão mais profunda e até psicológica dependendo do leitor.

Contudo, a associação dos contos com a teoria da recepção acima citada, faz com que a obra de Marina Colasanti adquira um caráter atemporal, pois poderá ser lida futuramente sempre com a probabilidade de ter os seus significados renovados, resultando num texto novo a cada olhar do leitor.

Ainda no conceito de significação da obra, tendo como referência às teorias de Scholes e Kellogg sobre o significado da narrativa, pode-se também analisar tais contos no que diz respeito à ilustração e representação, que se dará na medida em que os enredos se aproximam ou se distanciam da realidade.

De acordo com Scholes e Kellogg nem toda narrativa irá se preocupar em ter um significado, e esta “despreocupação” poderá se manifestar de diversas formas, pois nem todas as obras procuram “revelar” os seus sentidos da mesma maneira, adotando variedades diferentes de manifestações, mas que estão ligadas entre si: “O ilustrativo é simbólico; o representativo é mimético.” (SCHOLES; KELLOGG, 1977, p. 58). Com isso, os teóricos alegam que a ligação entre o mundo ficcional e o real pode dar-se de maneira representativa ou ilustrativa.

Quando a literatura, assim como qualquer outra arte, procura mostrar algo que esteja intimamente ligado com o real, chegando a ser uma espécie de réplica da realidade, ela está representando, ou seja, há uma impressão convincente do real dentro do que está sendo narrado. Por outro lado, se em vez de reproduzir a realidade em si, a literatura buscar apenas ressaltar um aspecto da mesma, ela estará ilustrando a narração, sugerindo assim, os seus significados.

Dessa forma, pode-se apreciar as narrativas como uma mais ilustrativa e a outra mais representativa. No conto “Quem me deu foi a manhã”, existem vários fatos que se remetem à realidade, porém não chega a ser uma representação “fiel” pois os fatos fantásticos que ali ocorrem não podem acontecer efetivamente no mundo real, como por exemplo, no momento em que a personagem volta para a aldeia com a libélula nos cabelos e responde às outras moças que quem lhe deu todas aquelas “joias” foi a manhã:

As moças esperavam para vê-la passar. – E essa preciosidade – perguntaram em coro movidas pelo cintilar irizado – quem foi que te deu?

– Quem me deu foi a manhã – respondeu a moça. E, sem olhar para trás, entrou em casa. A porta deixou aberta, soubessem todos que nada tinha a esconder. (COLASANTI, 2009, p. 63).

Há nesse trecho apenas uma “sugestão” de que todos os presentes da moça seriam vindos da natureza, ou seja, que a manhã lhe agradava com aquelas “joias” por ser justamente neste horário que os animais apareciam para falar com a moça. A ilustração também está presente neste trecho na fala das outras moças indicando certa inveja para com a possuidora dos adereços. A personagem central ilustra um ser frágil que perante as forças da natureza se torna forte e se sobressai aos desígnios humanos, dando um aspecto alegórico ao texto.

Por outro lado, o conto “É a alma, não é?” está mais voltado para a representação, pois há um retrato psicológico e sociológico, no que se percebe principalmente em Marta que representa o cotidiano de uma dona de casa que passa a perceber a rotina que virou seu casamento. O seu marido, no entanto, pode representar o homem, que está tão voltado para o trabalho que não mais presta atenção na família, ou, em síntese, a narrativa apresenta a monotonia de uma relação sem esforços para se manter com o mesmo entusiasmo do começo, o que acontece com muitos casais.

Essas duas personagens criadas por Marina Colasanti chamam a atenção do leitor, cada uma à sua maneira, e faz com que ele vivencie o que leu, tornando-se mais sensível, exercitando a sua percepção da realidade, justificando assim a capacidade que o texto literário tem de fazer com que o real seja visto mais claramente do que o é cotidianamente. O leitor não apenas se entretém ao ler os seus contos, mas também passa a ver com outros olhos o mundo ao seu redor, seja com mais beleza e poesia, ou com mais “dureza” e realidade.

A moça do primeiro conto é apresentada de forma simples ao leitor adquirindo feições poéticas e fabulosas à maneira dos contos de fadas, os seus pensamentos não são importantes para o enredo e sim os seus atos. Pode-se perceber que neste conto não há a presença monólogos, o que a diferencia de Marta, mostrada na narrativa através de seus monólogos interiores - marca da escritura moderna.

Apesar da inserção dos monólogos interiores no segundo conto, ainda sim a personagem de Marta não apresenta grandes complexidades se analisada isoladamente. O

fato de ela pensar na sua situação conjugal não se remete aos fluxos de consciência complexos, pois ao final da história ela continua sendo a mesma, sem alterações em seu psicológico, que foi apenas explicitado durante a narrativa.

1.1.4. O conceito de pós-modernismo nos contos

Levando em consideração a data em que estes dois contos foram publicados, pode-se incluí-los como pertencente a uma época pós-modernista. O conto “É a alma, não é?” data de 1998, e “Quem me deu foi a manhã” de 2009, como anteriormente citado, ou seja, são duas publicações recentes, que possuem características que vão além do tempo em que foram escritas.

De acordo com David Harvey o pós-modernismo representa uma “desconstrução” do eu, uma mescla de diferentes realidades e consequentemente suas complexidades, diferentemente do modernismo. Com isso, há um pluralismo na escrita, permitindo aos autores uma maior liberdade em criar diferentes mundos em seus textos, fazendo com que haja questionamentos entre os seus personagens:

O retrato do pós-modernismo que esbocei até agora parece depender, para ter validade, de um modo particular de experimentar, interpretar o ser no mundo – o que nos leva ao que é, talvez, a mais problemática faceta do pós modernismo: seus pressupostos psicológicos quanto à personalidade, à motivação e ao comportamento. A preocupação com a fragmentação e instabilidade da linguagem e dos discursos leva diretamente, por exemplo, a certa concepção da personalidade. (HARVEY, 1996, p. 56).

Assim as narrativas aqui apresentadas se enquadram como pós-modernistas, não só pela data em que foram escritas, mas sim por apresentarem características plurais. Estes textos proporcionam uma capacidade de interpretação particular dos acontecimentos capazes de exercer influências psicológicas e comportamentais em cada um, o que é notado principalmente em “É a alma, não é?”, em que a sua linguagem é fundamental para se compreender a sua instabilidade de sentidos, como foi esboçado acima por David Harvey.

O fato de a autora retomar em seus textos formas literárias de escrita nos moldes antigos, como se nota em “Quem me deu foi a manhã”, também faz com que sua obra se encaixe nos preceitos pós-modernistas. Neste conto em especial há uma releitura da forma de narrar dos mitos e dos contos de fada, além da oralidade, anteriormente mencionada, o que é comum nas narrativas contemporâneas.

Ou seja, há em seus contos os fatos atuais do cotidiano, sendo mostrados em uma forma “ancestral” e também “atual” de escrita, com ênfase em pequenos detalhes, que no caso desta autora, está em retratar o feminino e a feminilidade, característica comum nos dois contos.

Como foi possível perceber, as duas personagens femininas sofrem com especulações em sua forma de viver, a moça do primeiro conto, por exemplo, é uma figura que pode representar a luta por uma colocação melhor da mulher perante a sociedade, enquanto a personagem de Marta, já está inserida na sociedade e questiona a vida que está levando. Nos dois contos, como se percebe, o aspecto feminino vem para ser questionador, o que é um dos fatores da literatura pós-modernista.

Esta corrente artística na qual a autora está inserida, lhe permite uma maior liberdade de criação e por isso os seus contos assumem significações plurais, permitindo que possuam marcas, também, de um tradicionalismo dentro do contemporâneo.

Outro fator importante para a caracterização destas narrativas como atuais, é o fato de retratarem o cotidiano, o que se percebe mais claramente no segundo conto, pois, ainda nos conceitos de Harvey, um dos aspectos fundamentais do pós-modernismo é justamente a sua inerência com os fatos habituais da vida em si.

Contudo, a versatilidade da autora em geral irá contribuir ainda mais para a formulação contemporânea de seus textos, pois ao mesmo tempo em que é capaz de retomar uma forma antiga de escrita, ela também quebra com os “automatismos”, criando personagens complexas, incluindo monólogos interiores, ou seja, renovando e particularizando simultaneamente.

Assim, estes dois contos se assemelham em seu caráter de pós-modernidade, de acordo com os conceitos acima apresentados, porém em seu interior é possível perceber que eles assumem aspectos diferentes em sua forma de apresentação ao leitor. Em “Quem me deu foi a manhã” há a retomada da escritura mítica, enquanto “É a alma, não é?” está totalmente inserido na contemporaneidade.

1.2. O gênero em questão: o conto e suas teses

Destacando agora o gênero em que as narrativas de “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres” se constituem é possível analisá-las sob o prisma de Ricardo Piglia, através dos conceitos estabelecidos em seu artigo *Tese sobre o conto e Novas teses sobre o conto*, em que várias características, que por ele são chamadas de tese,

constituem os elementos de formação deste gênero.

A primeira tese por ele definida é a do caráter duplo de um conto, pois para o autor: “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p.89), ou seja, em uma narrativa existe uma história que é narrada em primeiro plano e outra que está “escondida” dentro desta história inicial. Assim em “São os cabelos das mulheres”, a história aparente pode estar baseada nas transformações que acontecem na aldeia, começando pelas chuvas intensas e terminando com a chegada da primavera, enquanto a história implícita está nos poderes sobrenaturais das mulheres e seus cabelos. Em “Quem me deu foi a manhã”, a primeira história (aparente) consiste no aparecimento da moça com as “joias” na aldeia e a consequente condenação e morte na fogueira por roubo e bruxaria, sendo que a segunda história (implícita) está na sua relação mágica com as joias, que na verdade são animais.

Como se sabe, de acordo com Piglia, é necessário que haja um ponto de “encontro” ou de “interseção” entre as duas histórias, pois só assim a que está implícita ficará aparente. Em “São os cabelos das mulheres” um elemento fundamental para a união das duas narrativas são os cabelos, pois eles são considerados os motivos das mudanças temporais como do aparecimento das serpentes, e são eles também, através de seu corte e crescimento responsáveis por “curar” ou acabar com o que estava prejudicando a aldeia.

Já no segundo conto analisado, pode-se considerar como ponto de união entre as histórias aparentes e explícitas os animais que se transformam em joias, com destaque em especial para a salamandra, pois ela estará no clímax da narrativa, ao fazer a moça surgir das cinzas. Este pequeno animal aparece logo no início do conto, e se instala no tornozelo da moça como um ornamento, e com ela permanece sendo o único ser que continua em seu corpo quando vai para a fogueira:

Até que a moça, mãos atadas atrás das costas, foi arrastada para a praça onde a fogueira para queimá-la havia sido armada. Já não trazia a serpente ao redor do pescoço, nem a libélula pousada nos cabelos. Mas entre os farrapos da anágua rasgada ocultava-se a salamandra. (COLASANTI, 2009, p. 65).

Percebe-se no trecho acima a descrição da preparação da execução da moça com destaque para a ausência dos outros animais em seu corpo e a presença da salamandra entre os farrapos de forma imperceptível.

Logo após a personagem ser queimada, acontece o ponto culminante do texto, em que a salamandra ressurgue das cinzas, para logo em seguida a moça reaparecer de forma

gradativa e ir embora com o animal preso em seu tornozelo novamente como um adereço:

A madrugada avançava pesada de sono. Assim ninguém viu aquele súbito mover-se entre cinzas, o menear, a cabeça da salamandra erguendo-se. Ninguém viu o braço, o ombro a cabeleira da moça emergindo dos restos da fogueira, ela toda de pé sacudindo-se como quem sai da água. Ninguém viu quando, antes de se afastar, recebeu ao redor do tornozelo uma joia fria como vidro e brilhante como prata. (COLASANTI, 2009, p. 65).

Há neste trecho uma alusão ao mito da fênix, pois assim como a ave, a moça morre queimada e ressurgue das próprias cinzas, totalmente renovada. Porém, é a salamandra que lhe confere este atributo de renovação ressurgindo juntamente com a moça sem ter sofrido nenhuma alteração.

Desta forma, o final do texto, descrito acima, se assemelha ao seu início, pois possuem o elemento central que dará culminância no enredo, enfatizado, pela descrição da salamandra. Se observa no outro conto, que os cabelos estão presentes no início e no final do texto, sendo o seu corte e crescimentos responsáveis pelo clímax da narrativa. Contudo, de acordo com a segunda tese defendida por Piglia, “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.” (PIGLIA, 2004, p. 91), pois, a salamandra e os cabelos dão forma a tais narrativas, fazendo com que a história secreta seja percebida.

Outro aspecto importante a ser observado seria com relação à época em que se encaixam os contos escolhidos. Mesmo possuindo características dos contos clássicos como os de Poe, e das narrativas fabulares devido ao fantástico, à presença da morte, a construção de duas histórias (explícita e implícita), à forma de narrar, etc, estas narrativas também podem ser consideradas como modernas, a partir do momento em que há elementos que ficam subentendidos, ou seja, que não são explicitados, mesmo que a história secreta se evidencie no final dos textos.

Nos dois contos é possível perceber que as histórias são contadas de forma única durante todo o enredo, elucidando assim a teoria do iceberg de Hemingway, citada por Piglia: “A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é contada com o não-dito, com o subentendido e a alusão.” (PIGLIA, 2004, p. 91-92) Os enigmas ganham ênfase no final, ou seja, a história secreta acompanha a história aparente, porém só se manifesta em um determinado momento.

Fica para o leitor uma possibilidade de reflexão dos acontecimentos “não ditos”,

como por exemplo, de onde se originam as serpentes em “São os cabelos das mulheres”, e se com o crescimento dos cabelos a chuva pode voltar. Ou então, em “Quem me deu foi a manhã” porque somente aquela moça da aldeia atraía para si os animais que a acompanhavam, e para onde ela foi após ressurgir das cinzas.

No entanto, observa-se que a simplicidade contida nas narrativas é apenas de forma superficial, pois em um olhar mais profundo é possível notar a complexidade de suas construções, em que a autora teve que escolher com maestria os recursos utilizados, para que os contos se tornassem interessantes ao leitor. Destaca-se, portando, a presença de figuras poéticas como metáforas, antíteses, sinestésias, entre outras na composição dos enredos.

Já nas *Novas teses sobre o conto*, o teórico, acima mencionado, ressaltará a importância do início e do final do texto, pois segundo ele, o começo é confuso e incerto, enquanto que o término já está sendo “premeditado”. Os relatos descritos em “São os cabelos das mulheres” e “Quem me deu foi a manhã” se tornam mais próximos do leitor a partir do momento em que permitem fazer reflexões e ligações entre as ocorrências, o que é facilitado com os desfechos das narrativas:

Os finais são formas de encontrar sentido na experiência. Sem finitude não há verdade, como disse o discípulo de Husserl [...]. O final põe em primeiro plano os problemas da expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato. Não se trata de alguém externo à história [...], mas de uma figura que faz parte da trama. (PIGLIA, 2004, p. 100).

De certa forma, os acabamentos dos contos tornam possível ao leitor ter uma experiência de vida através do que foi lido, há uma aproximação do que foi narrado com a vida, pois a incompreensão e o “não dito” que aparecem nos textos só é possível quando o leitor tenta fazer uma relação do que foi descrito com as suas experiências, ou seja, mesmo com o fim do relato, há uma continuidade implícita que fica em cada pessoa.

A relação experiência/vida é amplamente discutida na obra do filósofo alemão Wilhelm Dilthey, cuja teoria ficou conhecida como filosofia da vida. Em seus textos sobre os tipos de concepção de mundo, Dilthey, valendo-se da hermenêutica, explica a relação entre a vivência e o narrador, e em tal relação, segundo o teórico, a vivência é aquilo que se tem de mais autêntico e intransferível, fazendo com que o leitor se identifique e estabeleça uma conexão entre a sua vivência e o que está ali contado.

“A poesia não pretende conhecer a realidade como ciência, mas deixar ver o significado do acontecimento dos homens e das coisas, que reside nas referências vitais;” (DILTHEY, 1977, p. 27), tais referências vitais são as vivências do narrador, que não se preocupa em explicar a realidade, já o leitor se valerá de sua vivência para interpretar aquilo que é narrado, pois ambos têm como pano de fundo a “vida”.

Nestes contos em questão, a aproximação da realidade que culmina numa possível moral para as histórias está na relação estabelecida entre a mulher e a sociedade, como também na relação do homem com a natureza.

É possível notar uma dominação constante dos homens sobre as mulheres no primeiro conto, nos quais elas adquirem posturas submissas e veladas. A moça presente no segundo conto representa uma mulher que luta contra as imposições de uma sociedade, que ali está sendo representada pelos habitantes da aldeia, além da presença da morte como um fator enigmático e de “solução” para os problemas. Temas como estes são explanados na literatura ao longo dos tempos, e os contos de Marina Colasanti são representativos e contextualizados quando se referem às questões sociais pertinentes ao ser humano.

Ao promover estas relações entre mulher e sociedade, homem e natureza, a autora faz com que os seus contos alcancem dimensões que vão além do que está escrito, pois mesmo ao concluir os relatos, as histórias ficam em suspenso, permitindo as várias interpretações e aproximando a escrita da oralidade, pois dentro de toda a narrativa existe um componente “invisível”, que segundo Piglia, é responsável por “harmonizar” os elementos de sua constituição e dar sentido ao que foi escrito:

Há um mecanismo mínimo que se esconde na textura da história e é sua margem e centro invisível.
Trata-se de um procedimento de articulação, um levíssimo engaste que dá fecho à dupla realidade.
A verdade de uma história depende sempre de um argumento simétrico que se conta em segredo. Concluir um relato é descobrir o ponto de interseção que permite entrar na outra trama. (PIGLIA, 2004, p. 112)

Desta forma, este “mecanismo mínimo” faz com que as narrativas adquiram uma sustentação, que é mais estabelecida no final de cada uma delas, em que será presumível ao leitor, perceber algo que estava oculto e que foi “elucidado” com o desfecho da história.

Assim, nesses dois contos, é possível notar a arte da narrativa, através da concisão, na qual se nota a presença do duplo, que se constrói de uma única maneira, sendo o que estava em segredo, aparente ao final, como também o inesperado e a relação que se pode

estabelecer com a realidade, baseadas nos estudos de Ricardo Piglia.

2. OS CONTOS DE FADAS: A IMPORTÂNCIA DAS FADAS PARA A CONSTITUIÇÃO DAS NARRATIVAS

Os contos de fadas mantêm sua vitalidade intacta através do tempo porque falam da alma e do comportamento humano. (COLASANTI, 2012)

O que faz com que um conto seja um conto de fada, é exatamente a sua possibilidade de múltiplas infinitas leituras, servindo portanto para qualquer idade. (COLASANTI, 2009)

Marina Colasanti, ao escrever contos, faz com que as suas histórias adquiriam uma multiplicidade de formas de constituição, sendo capaz de fazer releituras de textos ancestrais, trazendo-os para a atualidade de forma contextualizada e reflexiva, o que se nota em seus diversos contos de fadas.

Sabe-se, no entanto, que através dos tempos os contos de fadas foram sofrendo modificações em suas formas de concepção e que nos dias atuais eles ainda estão em voga nos textos de diversos autores, através das releituras de histórias antigas e até mesmo em novas criações.

Assim, depois de feita uma análise ampla, teórica e técnica a respeito dos contos, faz-se necessário destacar que estão inseridos nas teorias pertinentes aos contos de fadas, fazendo com que seja possível levantar aspectos que vão além do estético e chegar a uma análise mais reflexiva, ao relacionar as narrativas com as características específicas desta modalidade, e assim entender como as obras desta autora classificadas como contos de fadas vão além de uma literatura infantil.

Para que se fundamente o trabalho aqui realizado serão utilizadas teorias específicas de formação do gênero tais como as elaboradas por Nelly Novaes Coelho nos livros *O conto de fadas* (1987) e *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos* (2003), como também teorias psicanalíticas a respeito do mesmo, baseadas nos estudos de Bruno Bettelheim publicados no livro *A psicanálise dos contos de fadas* (1987), além de outras pesquisas que se fizerem necessárias.

Como foi dito anteriormente os contos de fadas estão cada vez mais comuns na atualidade, tanto na literatura quanto nas adaptações cinematográficas que se fazem mais presentes através das releituras de clássicos como “Chapeuzinho Vermelho”, “João e Maria”, “Rapunzel”, etc. Tais adaptações visam trazer ao espectador uma nova forma de

enxergar a história, ao dar destaque à personalidade de um determinado personagem, ao espaço e até mesmo ao tempo em que se passam os acontecimentos.

Porém, para que chegassem à evidência que possuem nos dias de hoje, tais contos vieram de origens arcaicas, em que as formas de escritas ainda davam espaço para a oralidade. De acordo com Nelly Novaes Coelho (2003) com a descoberta de cidades que estavam soterradas da Itália como Herculano, Pompéia e Troia foram decifrados vários textos em que foi possível perceber que, o que era tido como lenda, tinha uma base que também se assemelhava a outras narrativas de povos diferentes do que ali estavam. Com isso iniciou-se uma busca pela origem de tais narrativas, como uma forma de descobrir a “verdadeira” origem de um povo, e assim, pode-se chegar a uma procedência oriental indiana, que depois se unirá com outros textos do tronco latino e célticos.

As fontes orientais têm como texto principal as histórias de *As mil e uma noites*, que de acordo com Coelho (2003), podem ser originárias do século XV, mas somente a partir do século XVIII foi traduzida para o francês, mostrando ao ocidente um pouco da cultura oriental, com ênfase no maravilhoso, no imoral e nas relações entre homem e mulher.

Já os textos greco-romanos terão o período da Idade Média como data de origem sendo marcados pela inclusão da cultura cristã que impôs, nas escrituras que ressaltavam a cultura greco-romana valores cristãos civilizatórios, perdurando por um espaço de mil anos entre a queda do império romano até o renascimento.

Durante esses anos, vários contos caracterizados como maravilhosos tiveram relevância, pois neles continham o retrato da época medieval que era marcada pela violência e luta de poderes. Tais histórias fundiam diversos tipos de enredo formando então contos como *A Bela e a fera*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Pele de asno*, *João e o pé de feijão*, *Barba azul*, *Bela Adormecida*, *Gato de Botas*, etc.

Todas essas histórias ao longo dos tempos foram adaptadas para a literatura infantil e ganharam novas versões em outras culturas e povos diferenciados, como, por exemplo, o texto de *O pequeno Polegar* mencionado por Coelho (2003), que possui uma origem incerta, mas se apresenta em culturas e folclores de vários locais. A autora relata também uma versão brasileira de *A Bela adormecida* que tem como título *A princesa do sono sem fim* e de *A Cinderela* como *A princesa serpente*, além de mencionar outros textos e suas versões nos demais folclores.

Juntamente com esses contos maravilhosos da Idade Média foram surgindo as

fábulas de Esopo e Fedro que tinham como objetivo retratar a sociedade do local em que viviam naquela época. De forma satírica e moralizante estes autores mostravam a vida social através das representações animais, como por exemplo, a raposa e o lobo. Além das fábulas, as novelas de cavalaria também surgiam como forma literária a fim de relatar as proezas dos cavaleiros que combatiam os bárbaros e infiéis.

Com o passar do tempo a cultura dos povos celtas passou a exercer influência nos textos de cavalaria, acrescentando a eles doses de fantasia e imaginação, como relata Coelho:

Foi pelo encontro da espiritualidade misteriosa dos celtas com a cultura bretã e germânica que, nas cortes da Bretanha, França e Germânia, as novelas de cavalaria se “espiritualizaram” (ciclo arturiano); surgiam os romances corteses, o mito do “filtro do amor” (tomado por Tristão e Isolda); as baladas, os lais (cantigas de amores trágicos e eternos) e as histórias de encantamento, bruxedos e magias, que, com os séculos e por longos emaranhados caminhos, se popularizaram e se transformaram nos Contos de Fadas da Literatura Infantil Clássica. (COELHO, 2003, p. 47).

Desta forma, os celtas, por possuírem uma cultura muito forte, fizeram com que os textos da época passassem a ter características de fantasia, nas quais eram relatadas histórias de amores idealizados e impossíveis, juntamente com as aventuras dos cavaleiros. Esta “união” foi fundamental, para que, posteriormente surgissem as figuras das fadas, pois segundo Coelho (1987) as fadas nasceram nas criações literárias célticas e bretãs.

Nestas criações literárias começou a surgir uma nova concepção da mulher, esta possuía poderes mágicos e sobrenaturais capazes de “dominar” a natureza e os homens. Conforme Coelho (2003) estas mulheres eram druidesas, magas e profetizas, e eram capazes de manipular a força do bem e do mal. Tais mulheres receberam a denominação de fadas, termo derivado do latim que significa destino, fatalidade, oráculo.

Variadas são as formas que as “mulheres mágicas” ou fadas aparecem nos contos maravilhosos ao longo do período cavaleiresco da idade média e diferentes são as relações que elas estabelecem com o mundo real e o imaginário conforme o enredo de cada narrativa. Contudo em alguns textos as fadas estão relacionadas aos acontecimentos sobrenaturais, ao amor idealizado, ao poder de dominação, às modificações da natureza e às transformações em outros seres animais, tais como as serpentes e as ninfas.

Um dos primeiros relatos sobre estas mulheres “poderosas”, de acordo com Coelho

(1987) se encontra nas histórias do Rei Artur em que eram retratados o amor idealizado e indestrutível. Daí por diante estes textos permaneceram em destaque, e já no século XVI serviram de base para várias outras narrativas em que a figura de uma mulher sobrenatural se fazia presente para relatar, mediar e modificar acontecimentos e aventuras que tinham a vida cotidiana como enredo.

Já no final do século XVI as histórias foram perdendo o sentido original de relatar os fatos sociais em voga. As narrativas foram se tornando populares, os textos de cavalaria se tornaram mais sentimentais, o que culminaria adiante no início da literatura infantil com Charles Perrault, na França, de Luís XIV.

De acordo com Nelly Novaes Coelho (2003) escrever contos infantis não era o intuito inicial de Perrault, o mesmo era engajado na defesa do moderno em detrimento do antigo, ou seja, ele queria mostrar que a cultura greco-romana antiga não era superior à moderna francesa. Outro fato importante a relatar é que o autor também defendia as questões femininas, o que ficou constatado nas diversas narrativas que escreveu, nas quais se pode notar a defesa de um ponto de vista em favor da mulher.

Antes de Perrault publicar os seus primeiros contos, estavam na moda os “contos de fadas para adultos”, eram histórias escritas por mulheres intelectuais da corte de Luís XIV em que os personagens centrais eram fadas baseadas nas personagens das narrativas celtas. Esta literatura tinha como finalidade o entretenimento das mulheres e dos homens daquela corte francesa. Muitas destas narrativas deram origem a vários contos infantis.

Porém é quando Perrault publica os *Contos da Mãe Gansa*, que segundo Coelho (2003) nasce a literatura infantil. O autor, ao redescobrir as antigas narrativas populares francesas teve o objetivo de equiparar a sua literatura a dos clássicos greco-latinos e também divertir e educar as crianças.

É importante ressaltar que ainda nesta época não havia diferenciação entre o conto maravilhoso e o conto de fadas, por isso é indispensável a sua distinção para as posteriores identificações nos contos que serão analisados.

Nelly Novaes Coelho (2003) destaca que estas formas narrativas, apesar de caminharem juntas no mesmo gênero literário, elas apresentam algumas diferenças no que diz respeito à constituição problemática do enredo, sendo que uma é voltada para as questões existenciais e outra para as sociais:

[...] grosso modo, pode-se dizer que o *conto maravilhoso* tem raízes

orientais e gira em torno de uma *problemática material/social/ sensorial* – a busca de riquezas; a conquista de poder; a satisfação do corpo etc. –, ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo e seu meio. Ex.: *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*; *O gato de botas*; *O Pescador e o Gênio*; *Simbad, o Marujo*.

Quanto ao *conto de fadas* de raízes celtas, gira em torno de uma *problemática espiritual/ética/existencial*, ligada à realização interior do indivíduo, basicamente por intermédio do Amor. Daí que suas aventuras tenham como motivo central o encontro/ a união do Cavaleiro com a Amada (princesa ou plebeia), após vencer grandes obstáculos, levantados pela maldade de alguém. Ex.: *Rapunzel*, *O pássaro azul*, *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *A Bela e a Fera*. (COELHO, 2003, p. 79).

Como é possível notar, os contos maravilhosos e os contos de fadas se diferenciam conforme a problemática que relatam, sendo que o maravilhoso se volta para temas que abrangem a conquista e a superação de algo no âmbito social e o conto de fada está relacionado às conquistas amorosas, individuais e de “crescimento” pessoal do personagem na narrativa. Entretanto, os contos que abrangem estes dois aspectos, são chamados, segundo cita Coelho (2003), de *contos exemplares*, pois neles se encontram tanto a temática social, dos contos maravilhosos, quanto a existencial dos contos de fada.

Com esta breve explanação teórica e histórica dos conceitos que permeiam a literatura maravilhosa será possível situar os contos “Com certeza tenho amor” e “Quem me deu foi a manhã” em relação à teoria exposta, além de destacar outros contos da autora que se estabelecem nesta mesma linha de análise.

Como foi mencionado anteriormente, Marina Colasanti é uma escritora eclética pela variação de gênero e de público a quem se destinam seus textos, porém escrever contos é uma de suas escritas predominantes e dentro deles estão os contos de fadas que são destinados tanto para o público infantil, quanto para o adulto.

No entanto, ao ler os seus contos independentemente da classificação de faixa etária que podem receber, eles são capazes de atingir tanto ao leitor infantil quanto ao adulto com a mesma importância, pois são escritos de uma forma ao mesmo tempo simples e complexa, em que o pouco vale muito, fazendo com que uma criança seja capaz de exercitar a sua imaginação, internalizar novos conhecimentos, e ainda “remodelar” o universo rotineiro e cotidiano de um adulto, levando-o a reflexões profundas através de pequenos detalhes.

Marina Colasanti publicou o seu primeiro livro de contos de fadas em 1979, intitulado *Uma ideia toda azul*. Este livro é composto por dez pequenos contos em que

princesas, príncipes, reis, unicórnios, fadas e outros seres “encantados” fazem parte do enredo como personagens, e que, propiciou à autora o Grande Prêmio da Crítica 1979 – Literatura Infantil da Associação Paulista de Críticos de Artes, e a premiação O Melhor para o Jovem 1979 da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

A primeira história escrita por ela foi “Sete anos e mais sete”, publicada no livro acima citado, e surgiu quando a mesma teve que substituir uma colega de trabalho no jornal em que trabalhava na época da ditadura. O que se pode constatar em depoimento da própria autora para o site Museu da Pessoa em 2009 e em uma entrevista concedida, aos estudiosos cubanos Sergio Andricaín e Antonio Orlando Rodríguez.

Conforme se observa foi quase de maneira casual que a autora começou a escrever contos de fadas. Porém, o surgimento desta primeira história, por ela escrita, que no início era para se basear em outra, visando o caderno infantil de um jornal, foi de extrema importância para que a autora tomasse a decisão de continuar escrevendo contos e se inserisse no campo literário brasileiro, principalmente no âmbito contista infantil e infanto-juvenil.

Contudo, para que haja maior entendimento da visão da autora sobre o gênero em destaque e as suas próprias criações, é importante ressaltar que ao ser questionada se os seus contos são “metáforas do inconsciente”, em entrevista concedida aos estudiosos cubanos Sergio Andricaín e Antonio Orlando Rodríguez, Colasanti menciona que escrever contos de fadas é relatar algo que está além de um tempo cronológico, objetivando alcançar o mundo do inconsciente, sem as obviedades e moralidades impostas pela sociedade:

Metáforas del inconsciente, seguramente. Esa es para mí una cuestión de ética interna. Detestaría elaborar metáforas para «enseñar» cosas a los pequeños lectores, para «inculcar» conceptos morales, para «ayudarlos» a resolver problemas emocionales o prácticos. Nunca he deseado hacer libros disfrazadamente paradidácticos. Mi intención siempre ha sido hacer literatura. Creo en la fuerza de la literatura como elemento estructurante, lejos de las obviedades, de lo previsible, de los «recados» embutidos. En cuanto a los cuentos de hadas, los verdaderos cuentos de hadas, aquellos que estremecen el alma dialogando silenciosamente con ella, su esencia está en el origen, surgen de las capas más profundas del inconsciente. A veces, al escribirlos, siento como si yo fuera apenas el receptor de historias distantes que por misterio –o lujo– son contadas. (ANDRICAÍN; RODRÍGUEZ, 2000,)

Como se nota, a intenção da autora ao escrever contos de fadas é produzir literatura sem finalidades didáticas, pois para ela, esta arte é estruturadora, ou seja, a sua importância

está em fazer com que seus leitores sejam capazes de ir além do que é superficial, alcançando o que está dentro do seu inconsciente, o que a faz, de certa forma, sentir-se como apenas uma “receptora” das histórias e não uma criadora.

2.1. As fadas e o maravilhoso nos contos

Figura 3- Fada.



Fonte: (www.marinacolasanti.com)

A multiplicidade de sentidos que os contos “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres” possuem, faz com que também seja possível destacar algumas características que os relacionam aos contos de fadas e ao maravilhoso, levando em consideração as teorias anteriormente citadas.

Desta forma, torna-se relevante destacar nesta apreciação o conto “Sete anos e mais sete” do livro *Uma ideia toda azul* (2006), pois o mesmo, de acordo com a autora, foi a sua primeira história escrita com características de contos de fadas.

Inicialmente, ao observar os livros em que estão publicados os contos acima mencionados nota-se que no índice de catalogação o livro *Com certeza tenho amor* (2009) está a sua classificação como contos e no livro *Uma ideia toda azul* (2006) a designação referente está como contos de fadas, ambos direcionados para o público infantil e infanto-juvenil. Mesmo que haja estas distintas categorizações, elas são apenas de âmbito editorial e não exerceram influências nas observações feitas, pois apesar do primeiro livro não estar diretamente classificado como contos de fadas há nos contos acima escolhidos aspectos

que norteiam tal teoria.

No conto “São os cabelos das mulheres”, que relata um período de frios, chuvas e pragas em uma aldeia, a sua narração está direcionada aos fenômenos obscuros que ocorrem no local e na forma de “resolução” destes acontecimentos voltados para as mulheres habitantes do lugar.

Como se nota, os fatos relatados na história se direcionam a uma coletividade, que é representada pela aldeia, ou seja, os problemas que acontecem ali, como o aparecimento das serpentes, a grande quantidade de chuva e o longo período de inverno atingem a todos os habitantes e consequentemente a solução atinge também ao grupo.

Desta forma, ao se considerar a diferenciação estabelecida entre os contos maravilhosos e os de fadas, feita por Nelly Novaes Coelho (2003) e mencionada acima, este conto poderia se qualificar como maravilhoso, pois a problemática ali representada se refere ao social, ou seja, não há uma busca de crescimento referente a uma determinada pessoa dentro da aldeia, e sim a procura de melhoria da sociedade local, que está no trabalho conjunto realizado pelas pesquisas feitas pelos aldeões, porém focado nas mulheres que são capazes de exercer as modificações “mágicas” através do corte e crescimento de seus cabelos.

Então, ao direcionar os acontecimentos sobrenaturais às mulheres da aldeia, com destaque para a menininha que ficou escondida e teve os fios de seus cabelos costurados à boca das serpentes, notam-se características referentes às definições estabelecidas sobre o que se constituiriam as fadas, no que concerne aos poderes mágicos e a influência que exercem sobre a natureza.

As mudanças das estações climáticas, que podem se remeter aos antigos rituais e crenças estabelecidas para a chegada de uma determinada estação, estão condicionadas às atitudes das mulheres da aldeia, que ao cortarem os seus cabelos proporcionam as alterações no tempo, começando pelo período intenso de chuvas, passando pelo calor e em seguida pelo frio, até a chegada da primavera, que é o período mais esperado e considerado como o tempo de renovação e de alegria.

Estas mudanças caracterizam ainda mais as mulheres da aldeia como fadas, ou possuidoras de poderes sobre a natureza, pois há um momento em que elas ficam “recolhidas”, e até mesmo escondidas (no caso da menina responsável pela eliminação das serpentes), tal recolhimento pode ser associado às definições sobre as fadas, que segundo Chevalier & Gheerbrandt se relacionam ao ciclo lunar e ao das estações, em que as fadas

se manifestam por um determinado tempo, se ausentando em outro:

As fadas são associadas ao ritmo ternário; no entanto quando se examina o assunto mais de perto, elas podem ser associadas também ao ritmo quaternário: em termos musicais, dir-se-ia que elas são um compasso quaternário, com três tempos marcados e uma pausa, o que representa, efetivamente o ritmo lunar e o das estações. A lua é visível durante três fases sobre quatro; em sua quarta fase, torna-se invisível; costuma-se dizer, então que ela está morta. Da mesma maneira, a vida representada pela vegetação nasce na terra durante a primavera, desabrocha no verão, decai no outono e desaparece no inverno, tempo de pausa (silêncio), de morte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 416).

De acordo com a definição acima, as fadas ora permanecem visíveis e atuantes, ora necessitam se ausentarem ou se tornarem ocultas conforme as estações do ano e as fases da lua. Esta definição pode ser relacionada à narrativa, pois existe um momento de pausa nos acontecimentos, em que as mulheres estão esperando os cabelos crescerem e que nenhum outro fato sobrenatural acontece. Esta “pausa” se dá justamente no período frio, relacionado ao inverno, fase em que os cabelos estão crescendo, e logo surge a primavera, tempo de renascimento, de boas novas e fim do “silêncio” frio do inverno.

Assim, o conto “São os cabelos das mulheres” traz o maravilhoso na constituição do seu enredo e no desempenho de seus personagens. Através desta pequena história é possível fazer conotações às representações rituais antigas, como a das passagens das estações e, ao mesmo tempo evidenciar aspectos característicos das personagens femininas no que aludem aos conceitos sobre fadas, através das modificações que elas impõem na aldeia em que vivem, exercendo poderes sobre a natureza e até mesmo pelos homens do local, modificando física e psicologicamente a sociedade ali representada.

Já no conto “Quem me deu foi a manhã” o destaque está em apenas uma personagem, denominada simplesmente como moça, que modificará o meio em que vive, e, conseqüentemente, sofrerá “pressões” da sociedade local.

Com isso, ao se retomar mais uma vez as distinções entre conto de fadas e conto maravilhoso, este conto, no entanto, estaria mais para o conto de fadas, devido ao destaque individual dado à personagem central e às suas conquistas descritas ao longo da narrativa. Desta forma o conto possui o que se pode chamar de “heroína”, que é comum nas histórias clássicas.

Como se sabe, a moça, personagem central desta narrativa, é uma simples habitante de uma aldeia, e em um dia comum, ao lavar roupas no rio passa a ter o “poder” de atrair

para si animais, que começam a adornar o seu corpo com joias. Tal fato chama a atenção das outras mulheres da aldeia, que passaram a observar a riqueza adquirida pela moça toda vez que ela ia ao rio, e, conseqüentemente, atrai a atenção dos outros habitantes, que ao perceberem uma moça pobre com objetos valiosos logo a acusaram de roubo, prendendo-a, acusando-a de bruxaria e queimando-a numa fogueira.

A personagem ao ser julgada e pressionada pelos habitantes da aldeia passa por um “ritual” iniciático que culminará em um crescimento pessoal, representado pelo seu renascimento após a morte na fogueira. Esta passagem, no entanto, pode se relacionar com a classificação estabelecida pelo folclorista francês P. Saintyves, citada por Coelho (2003), em que o teórico ao estudar os contos de Perrault os divide em duas áreas que são: os contos relacionados aos rituais das estações e os contos de origem iniciática.

Para P. Saintyves os contos de origem iniciática são aqueles que demonstram os rituais primitivos como preparadores para a formação do indivíduo, a fim de que o mesmo pudesse se enquadrar nos valores da sociedade em que pertencia. No entanto, o período que corresponde à aquisição dos animais como adereços até a morte da personagem, pode ser considerado como uma passagem iniciática em que o ponto culminante, ou o ritual de passagem, seria a morte na fogueira, para que ela pudesse renascer compreendendo a sociedade da qual foi vítima e obtendo valores que antes não era capaz de perceber.

Outro aspecto em que este conto pode ser analisado está na sua constituição morfológica, ou seja, em fatores que caracterizam os contos maravilhosos de uma forma geral, que foram inicialmente organizados por Vladimir Propp e mencionado por Nelly Novaes Coelho no tópico a “morfologia do conto popular maravilhoso” do seu livro *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos* (2003).

Segundo a autora, ao estudar os contos, Vladimir Propp estabeleceu a eles formas de classificações de acordo com a ação dos personagens, e assim pode-se descobrir “funções constantes” e “funções variáveis” que eram comuns na maioria dos contos estudados. Ao longo das pesquisas estas funções foram se fundindo e complementando-se até se tornarem especificamente seis formas invariantes e se relacionarem com as situações da vivência humana. Tais funções serão mencionadas a seguir e relacionadas com o conto analisado.

A primeira função invariante, citada pela autora, é a “situação de crise ou mudança”, que nos contos de fadas está representado como um acontecimento de mudança ou de anormalidade que irá acontecer na vida do herói. No caso da moça de “Quem me deu

foi a manhã” essa anormalidade se estabelece a partir do momento em que a salamandra passa a fazer parte do seu corpo como uma tornozleira. Ter os animais como joias é incomum na vida da jovem pobre, e será um desafio conviver com eles na aldeia.

Outra função invariante que também se apresenta neste conto é a “aspiração, desígnio ou obediência”, em que “o desafio é aceito pelo herói como ideal, aspiração ou desígnio a ser alcançado” (COELHO, 2003, p. 113). A moça ao aceitar os animais em seu corpo tem como desafio mantê-los sem os olhares “invejosos” das outras moças da aldeia. E a prova desta aceitação está ao responder às outras moças que era a manhã que lhe dava tais “preciosidades”.

Em seguida tem-se a “viagem” como função invariante, que é quando há o deslocamento do herói para um lugar diferente do seu de costume. Esta função invariante não está diretamente relacionada ao conto, mas talvez pudesse se remeter às idas da moça ao rio para lavar as roupas e os cabelos, pois era necessário fazer este percurso para encontrar com os seres animais que passavam a fazer parte do seu corpo.

O “desafio ou obstáculo” é uma invariante fundamental nesses contos, pois sempre há algo a ser superado ou obstáculos a serem vencidos para que haja a conquista das pretensões do herói. Desta forma os obstáculos que a moça tinha que superar estavam na opressão da sociedade em que vivia, na prisão e inclusive na própria morte.

A penúltima função mencionada por Coelho (2003) corresponde à “mediação”, entre os heróis e suas realizações, pois na maioria das narrativas existe algo ou algum ser que o auxilia em suas realizações, podendo ser de origem mágica ou não. No conto os seres mediadores são a salamandra, a serpente e a libélula, pois eles além de modificarem a vida da personagem socialmente, também são fundamentais para que ela escape da prisão e renasça das cinzas.

Por último, há a invariante da “conquista”, que é quando se alcança o objetivo idealizado, após passar pelos desafios e obstáculos. Assim, o conto mostra que a conquista da moça se estabelece quando ela surge das cinzas e o seu renascimento lhe proporciona sair daquele local em que era oprimida e injustiçada, permitindo seguir uma nova vida distante dali.

Ao que se remete às fadas neste conto, pode-se fazer uma relação caracterizada por Coelho (2003) como “visão esotérica” ao mencionar as teorias da pesquisadora Dora van Gelder, que as classifica como seres ligados à natureza se dividindo entre terra, ar, fogo e água.

De acordo com Gelder essas fadas são seres que vivem em um destes quatro elementos citados acima se caracterizando como “fadas do ar” ou “sílides”, “fadas da terra”, “fadas do fogo” ou “salamandras” e “fadas da água” ou “ondinas”.

Dentre estas divisões a que melhor se enquadra em “Quem me deu foi a manhã” são as “fadas do fogo” ou “salamandras”, pois, como o próprio nome demonstra, há a relação do animal com a natureza e, principalmente com o fogo que está representado na fogueira:

As fadas do fogo ou salamandras habitam a região do subsolo vulcânico e estão relacionadas com o relâmpago e as fogueiras acima do solo. Têm mais forças do que as fadas dos jardins, mas ficam mais distantes da humanidade do que estas. (COELHO, 2003, p. 81).

Conforme se observa, as “salamandras” ou “fadas do fogo” estão relacionadas à fogueira, estabelecendo assim, uma ligação direta com o conto, pois é justamente este animal que vai para a fogueira com a moça e que continua com ela após reviver das cinzas. Desta maneira, as fadas estão representadas neste conto de forma animalesca, possuindo poderes sobrenaturais e também sobre os homens.

Há na representação da moça uma busca de crescimento pessoal a fim de transgredir valores que se demonstra através dos fatos ocorridos com ela e se estabelece através de seu renascimento. Deste modo, o tema da superação pessoal pode estar relacionado a esta história à medida em que se analisa as ações ocorridas com a personagem central.

Outro conto que também pode ser analisado com enfoque nos personagens é o, já mencionado, “Sete anos e mais sete” do livro *Uma ideia toda Azul* (2006). Baseado no clássico “A Bela Adormecida”, Colasanti reinventa a narrativa ao “modernizar” o seu enredo sem perder o enfoque no amor entre a princesa e o príncipe.

A mistura entre o clássico e o moderno se apresenta, neste conto, logo de início, com o tradicional “era uma vez”, porém, com uma quebra de expectativas logo em seguida, em que o narrador explica porque o rei tinha apenas uma filha: “Era uma vez um rei que tinha uma filha. Não tinha duas, tinha uma, e como só tinha essa gostava dela mais do que de qualquer outra” (COLASANTI, 2006, p. 52). Como se observa, o primeiro parágrafo, apesar de se iniciar conforme os contos de fadas tradicionais se diferencia ao demonstrar uma explicação do quanto o pai gostava da filha, em razão de não ter nenhuma outra, como se ela fosse a sua única companhia naquele reino.

Logo em seguida o narrador menciona que a princesa também gostava do seu pai até o aparecimento do príncipe, o que provoca ciúmes no rei, que irá investigar a vida desse príncipe, e vendo que ele era pobre não permite que os dois se casem. Nota-se neste momento a manifestação sentimental pelo interesse, em que o pai averigua a riqueza do pretendente à sua filha.

Depois das investigações e conclusões, o rei com a ajuda de uma fada, que segundo o narrador era madrinha da princesa, faz com que ela adormeça profundamente ao beber uma “bebida mágica”. Neste ponto da narrativa nota-se a conotação feita à “Bela Adormecida”, porém, em vez da protagonista espetar o dedo na roda de fiar, como na história original, ela bebe um líquido mágico, oferecido por uma fada.

Após entrar em sono profundo, a princesa permanece em sua cama isoladamente, com o quarto dentro de outro quarto, escondido por corredores e “protegida” do príncipe por fossos e guardas ao redor do castelo. O príncipe, por não poder chegar perto da amada, também se isolou, e mandou construir um castelo em que ficasse dormindo da mesma forma que a princesa, onde houvesse os mesmos fossos, corredores e guardas para vigiar o seu local de sono.

E com ele dormindo de um lado e a princesa de outro, os dois começaram a se “encontrar” nos sonhos. Deste modo o tempo foi passando, ou seja, passaram-se “sete anos e mais sete”, e cada um na sua cama, vivendo juntos através dos sonhos, até que dentro deste mundo eles puderam se casar e formar a sua família: “E sonharam que tiveram muitos filhos e que foram muito felizes para o resto da vida” (COLASANTI, 2006, p. 55). Assim, o final da narrativa, também se assemelha aos finais tradicionais, em que os personagens passam a viver somente felizes, sem nenhum empecilho a lhes incomodar.

Deste modo, percebe-se que “Sete anos e mais sete” se caracteriza como um conto de fadas ao considerar a problemática estabelecida, em que há uma busca pela realização pessoal dos personagens, que pretendem ficar juntos, mesmo com todo o impedimento do rei.

A figura da fada, no entanto, se apresenta de forma direta, como uma mulher que é madrinha da princesa e é capaz de ter poderes “mágicos”, pois é ela que é chamada para ajudar o rei a encontrar uma forma de sua filha esquecer o príncipe:

O rei então chamou a fada, madrinha da princesa. Pensaram, pensaram, e chegaram à conclusão de que o jeito melhor era botar a moça para dormir. Quem sabe, no sono sonhava com outro e se esquecia dele.
Dito e feito, deram uma bebida mágica para a jovem, que adormeceu na

hora sem dizer boa-noite. (COLASANTI, 2006, p.52).

A fada é a personagem que possui os poderes sobrenaturais, conforme é demonstrado no trecho acima, é na presença dela que a moça bebe a “poção” que lhe fará adormecer, o que se deduz que tenha sido preparada pela fada.

Além da figura da fada como ser mágico, há neste conto as invariantes formais, citadas por Coelho (2003) e mencionadas acima, na análise de “Quem me deu foi a manhã”. Esta narrativa possui marcas que lhe dão forma de um conto de fadas que se apresentam, primeiramente na “situação de crise”, na qual há o amor da princesa pelo príncipe, se tornando um fato incomum na vida do rei, que não esperava por isso.

Com a proibição de ficarem juntos, tem-se um “desafio” estabelecido, que é o de transpor as barreiras feitas pelo rei, para que o príncipe não entre em contato com sua amada e para que ela se esqueça dele. Desta forma, obter contato com a princesa se torna a “aspiração” do príncipe.

Os sonhos são as formas “mediadoras” em que os dois jovens se encontraram, pois com tanta proteção nos castelos, o contato físico irá se estabelecer por meio dos sonhos, até que eles se fixem neste outro plano e passam a “conquistar” a vida que almejavam.

Desta forma, a narrativa se estabelece teoricamente como um conto de fadas, principalmente na ação dos seus personagens. A releitura na qual se baseia, também proporciona um caráter maravilhoso ao conto sem deixar que o mesmo se prenda aos fatos da narrativa em que se origina, tornando-o assim, uma nova história, com visões tradicionais e ao mesmo tempo renovadas pela forma “moderna” em que é narrada.

Entretanto, após relacionar as três narrativas acima com as teorias sobre os contos de fadas, é importante ressaltar, de maneira generalizada, que a relevância das mesmas para quem as lê não se dá diretamente, pois existem várias simbologias e ensinamentos que ao serem lidos, devem ser assimilados pelo leitor, de forma espontânea e não imposta.

De acordo com o que é mencionado pelo psicanalista Bruno Bettelheim em *A Psicanálise dos Contos de Fadas* (1980), no capítulo “Sobre a narrativa dos contos de fadas”, os contos de fadas deveriam ser contados em vez de lidos, pois permitiria que se direcionasse a narrativa de acordo com as propensões de quem as houve, ou seja, ao contar a história o narrador irá “molda-la” para que fique mais significativa para quem a ouve, e desta forma, fazer com que o ouvinte, ou leitor adquira os seus próprios significados a respeito do que lê ou do que lhe é contado.

Com isto é possível reafirmar o que Marina Colasanti menciona sobre os contos de fadas que escreve, ao dizer que eles são “metáforas do inconsciente”, e que não os escreve de forma didática. Para ela, assim como para Bettelheim, ao ler um conto de fadas o leitor, principalmente a criança, irá buscar no seu inconsciente as significações necessárias, em que o conto em si é apenas “uma troca de experiências”.

Ouvir os contos de fadas e incorporar as imagens que ele apresenta pode ser comparado a espalhar sementes, onde só algumas ficarão implantadas na mente da criança. Algumas ficarão trabalhando na sua mente de imediato; outras estimularão processos no seu inconsciente. Outras ainda precisarão descansar muito tempo até a mente da criança alcançar um estado adequado para sua germinação, e muitas não criarão raízes.(...) Contar um conto de fadas com a finalidade específica que não seja a de enriquecer a experiência da criança transforma-o num conto admonitório, numa fábula, ou em alguma experiência didática que, na melhor das hipóteses, fala à mente consciente da criança, ao passo que um dos grandes méritos desta literatura é atingir o inconsciente da criança. (BETTELHEIM, 1980, p.189).

Deste modo, conforme cita Bettelheim, a importância da literatura dos contos de fadas, está justamente na sua capacidade de chegar ao inconsciente, de fazer com que o seu leitor adquira experiências à medida que os significados da narrativa vão se estabelecendo em seu interior. Desta forma se constituem as narrativas de Marina Colasanti, ao narrar histórias curtas e de conteúdo simples, ela proporcionará ao leitor que vá além do que está transcrito e no seu inconsciente estabelecer suas próprias leituras e conclusões do que foi exposto.

3. MARINA COLASANTI, NARRADORA-POETA: UMA VIAGEM POR MITOS E SÍMBOLOS

Os mitos têm uma força muito grande de comunicação, com isto eles se impõem. São a nossa realidade interna trazida à superfície.
(COLASANTI, 2008).

A literatura contemporânea se caracteriza por trazer ao leitor estilos antigos de escrita de uma forma renovada em que, visões da atualidade podem ser transcritas em modos “clássicos”, que nunca se extinguem, afirmando assim, o aspecto renovador desta arte, que é capaz de ampliar e aprofundar a realidade como o ser humano não seria capaz de perceber se não fosse “tocado” pela magia das letras.

O mito, por exemplo, é algo intrínseco à literatura, que devido às suas formas de manifestação, se renova com a contemporaneidade, em que os autores utilizam de sua estrutura para fazer releituras com base na atualidade, produzindo textos incríveis, repletos de significados e profundidade, confirmando à literatura seu caráter artístico e ao mesmo tempo questionador, além de enfatizar a poeticidade dos textos, sejam eles em prosa ou em verso, como também de atingir a um maior número de leitores, independentemente de idade ou sexo.

Como se sabe, ao longo dos tempos o mito adquiriu vários significados, no que se refere à relação ficcional com as lendas e os contos de fada, de acordo com Eliade (2010), mas principalmente como algo que retoma um passado primordial, ou seja, que conta a origem da criação, de como algum ser ou coisa passou a existir com a intervenção de entes sobrenaturais, o que faz com que o termo seja complexo em sua definição, podendo ser moldado de acordo com a realidade cultural de cada um.

Contudo, o mito se relaciona a uma coletividade, pois representará um acontecimento referente à raça humana, que só ganhará significado através de interpretações coletivas, repassadas através de gerações, até chegar à atualidade, como cita Junito de Souza Brandão em *Mitologia grega*:

O mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois decifrar-se.
(BRANDÃO, 2007, p. 36).

A realidade humana ao ser representada pelo mito encontra na literatura a sua forma de expressão, pois, na atualidade, os mitos chegam até o homem por meio das escrituras, incitando-o a “decifrar” e “compreender”, as complexidades reais que nele se apresenta.

Desta forma o mito seria a manifestação ou a representação de algo que estaria expresso de maneira generalizada, que através deste tipo de apresentação se tornaria comum ao homem, após ser explicitado pela narrativa mítica, o que Carl Gustav Jung define como um “elo entre o consciente e o inconsciente coletivo” (BRANDÃO, 2007, p. 37), que será definido a seguir.

Para o pensador ao estudar o inconsciente é possível destacar que, além do que é considerado individual, ou seja, um inconsciente formado por experiências que já foram conscientes e esquecidas existe algo de natureza universal, que é comum a todos os indivíduos, denominado por ele de inconsciente coletivo.

No inconsciente coletivo os seus conteúdos ainda não passaram pela consciência individual, tornando-se assim conceitos generalizantes, fatos comuns a toda mente humana, provindos da hereditariedade das gerações ao longo dos tempos, expressando o que seria comum em todos os homens através dos arquétipos.

O termo arquétipo significa etimologicamente, algo primitivo relacionado às ideias inatas (BRANDÃO, 2007), ou seja, são tipos universais que existem desde os tempos mais primordiais, e por isso são intrinsecamente ligados ao inconsciente coletivo, podendo também ser definidos, de acordo com Jung (2008), como a representação de um “comportamento instintivo” do ser.

O arquétipo é melhor expressado através dos mitos, dos contos de fada e o esoterismo. O mito, então, expressaria o “inconsciente da alma”, em que através de projeções chegariam até a mente humana. Dessa forma o que está no inconsciente coletivo se manifestaria no inconsciente individual através de uma ligação mitológica. Jung relaciona esta ligação à alma do homem, principalmente o primitivo, que utilizava dos mitos para a compreensão dos acontecimentos da natureza, compreensão que se tornava anímica, pois a vivência do homem primitivo está toda baseada nas interpretações mitológicas.

Os ensinamentos míticos primitivos se desenvolvem e também se baseiam na religião, que também buscam a compreensão do que é verdadeiro, mas que é ao mesmo tempo secreto e sublime. Assim as religiões exprimem tais “segredos da alma” através de imagens, que são acessíveis a todos os seres, e quanto mais “abrangentes” esta imagem se

torna, mais ela se afasta de uma experiência individual e contempla o inconsciente coletivo.

As imagens, no entanto, servem para proporcionar ao ser uma experiência de algo que estaria no campo do inconsciente, de maneira indireta sujeitando, ao longo das gerações mudanças simbólicas para um mesmo arquétipo, influenciadas pelo desenvolvimento cultural e psicológico da sociedade.

É possível, então, constatar, que o homem necessita “equilibrar” consciente e inconsciente, e para isso, usa da simbologia dos mitos, ritualizando-os através da religião, pois através dos ritos é que o ser irá “reviver” um acontecimento mítico. E assim, se retoma aqui a arte literária, mais uma vez, como capaz de levar ao homem a “interpretar” e estabelecer significados para a compreensão da própria vida, o que é explicitado por Jung ao mencionar a *anima* como parte dos questionamentos profundos sobre a existência do ser, comparando natureza e loucura como únicas:

Sabedoria e loucura aparecem na natureza élfica como uma só mesma coisa; e o são realmente quando a anima as representa. A vida é ao mesmo tempo significativa e louca. Se não rirmos de um dos aspectos e não especularmos a cerca do outro, a vida se torna banal; e sua escala se reduz ao mínimo. Então só existe um sentido pequeno e um não-sentido igualmente pequeno. No fundo, nada significa algo, pois antes de existirem seres humanos pensantes não havia quem interpretasse os fenômenos. As interpretações só são necessárias aos que não entendem. Só o incompreensível tem que ser significado. O homem despertou no mundo que não compreendeu; por isso quer interpretá-lo. (JUNG, 2008, p. 41).

Através dos estudos de Jung sobre a interpretação dos mitos, símbolos e imagens houve um despertar de outros estudiosos, que se utilizaram das teorias acima mencionadas para analisar elementos simbólicos recorrentes na literatura, tanto de um ponto de vista artístico como também psicológico, estabelecendo relações sociais e até ideológicas.

A literatura fornece um vasto material para a análise de tais símbolos e imagens, pois como mencionado anteriormente, está sempre se renovando e inovando à medida que a cultura e as sociedades se desenvolvem e se modificam. É possível identificar um grande número de estudiosos que constatarem em diversos autores uma significância profunda em seus textos através da utilização de certos símbolos ou elementos capazes de aprofundar e, ao mesmo tempo expandir a escrita que produzem.

Esta constatação ainda se vigora quando é contextualizada na contemporaneidade, pois esses autores manifestam nas suas escrituras uma simbologia representativa dos

questionamentos existentes, o que é o caso da autora aqui estudada, pois ela toma em seus textos aspectos míticos ancestrais em plena contemporaneidade, para criar narrativas questionadoras da vivência humana, que são bastante metaforizadas, pois possuem uma significação simbólica muito grande, aprofundando assim, os seus textos para além das páginas que ali estão transcritas.

Assim, os símbolos são fundamentais para a interpretação dos textos literários e com Marina Colasanti não é diferente, pois a concisão dos seus textos proporciona ao leitor, que da análise de um símbolo, passe para uma proporção maior, que contemple toda a narrativa, percebendo o seu caráter ancestral e até mesmo mítico, pelas conclusões que caberá a ele estabelecer. Portanto, para que haja uma análise eficaz de seus contos é preciso entender bem, também, os conceitos de símbolo, elaborados por Jung e detalhados e aprimorados por outros autores especialistas do gênero como Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Northrop Frye, entre outros.

De acordo com Jung os símbolos são expressões (nome, termo ou imagem) comuns na vida cotidiana do homem, mas que possuem um significado profundo, que vai além do que é manifestado de forma convencional. Desta forma, o símbolo é algo presente na vida do ser humano, porém possuirá sempre uma parte desconhecida, de difícil decifração para a sua mente, fazendo com que sua interpretação alcance proporções até mesmo irracionais.

A percepção sensorial do homem faz com que ele veja o que está a sua volta de forma limitada, fazendo com que seja necessária a criação de “termos simbólicos” para facilitar a compreensão de algo, o que justifica o uso das imagens pelas religiões, em que Jung caracteriza como uso consciente dos símbolos, enquanto o uso inconsciente está relacionado aos sonhos:

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. Mas este uso consciente que fazemos de símbolos é apenas um aspecto de um fato psicológico de grande importância: o homem também produz símbolos, inconsciente e espontaneamente, na forma de sonhos. (JUNG, 2008, p. 21).

No campo da literatura o símbolo poderá ser uma parte isolada de uma obra, que ao ser analisada, fornecerá os significados pertinentes de tal texto, ou então proporcionar ao crítico e ao leitor que se aprofunde mais nos conhecimentos que são passados através da

história que está ali escrita. Desta forma, na literatura os símbolos podem se tornar signos e formarem ao longo de um poema imagens de acordo com o sentido e a narrativa ali transcrita.

De acordo com Frye a análise das imagens é uma das principais formas que os críticos usam para interpretar os textos literários, principalmente os poemas, e quando o símbolo se relaciona com o que há de social no texto literário, em que as suas imagens passam a ser recorrentes, ele se torna um arquétipo, pois haverá então uma “comunicação” entre os textos, e a literatura passará a fazer parte da sociedade por seu papel comunicativo.

A narrativa, então, é o elo comunicativo, sendo comparada, de acordo com Frye ao sonho e ao ritual, confirmando o aspecto arquetípico da literatura ao se relacionar com fatos sociais, podendo ser, portanto mítica:

(...) o aspecto narrativo da literatura é um ato recorrente de comunicação simbólica: em outras palavras, um ritual. A narrativa é estudada pela crítica arquetípica como ritual ou imitação da ação humana como um todo, e não simplesmente como um *mímeses práxeos* ou imitação de uma ação. (...) Ritual e sonho, portanto, são o conteúdo narrativo e significativo, respectivamente da literatura em seu aspecto arquetípico. (FRYE, 1957, p. 107).

A literatura, então é formadora de signos que por sua vez se transmitem em imagens, que ao se comunicarem com outros textos literários passa a ser recorrente e a cumprir um papel que é também social. Assim, em um texto é possível isolar um símbolo e relacioná-lo com o gênero em que está inserido e a partir disso incluir o texto em um âmbito social, fazendo com que o seu significado seja abrangente.

Os contos “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres” possuem simbologias especiais, que ao serem analisadas de acordo com as teorias acima mencionadas, adquirem profundidade e aspectos míticos.

3.1. Os símbolos no conto “São os cabelos das mulheres”

Tomando como método de análise, primeiramente, o conto “São os cabelos das mulheres”, é possível destacar vários elementos simbólicos constituintes de seu enredo. Como se sabe, este pequeno conto tem como campo espacial uma pequena aldeia nas montanhas, que está tomada por intensas chuvas já por um longo período de tempo, impossível de determinar.

Dessa forma, as plantações estavam sendo prejudicadas, assim como as roupas não secavam e a comida escasseava, os sábios do local decidiram, em reunião que a culpa de tudo aquilo estava nos cabelos das mulheres habitantes do local. Ao cortar os cabelos de todas as habitantes, veio o sol, porém começaram a surgir serpentes por todos os lados, como uma praga invadindo a aldeia. E novamente, segundo os sábios do local, a culpa era dos cabelos das mulheres, e não havia mais esperança de acabar com as serpentes, pois não havia mais mulheres com cabelos, até que surge uma criança, uma menininha com cabelos presos em um rabinho, que ao soltar-se caía sobre as orelhas.

Em um acontecimento mágico a mãe desta menina colheu um fio de seus cabelos e costurou a boca de uma serpente que se afastou para longe da aldeia, e, assim fez com cada um dos fios restante, até que a praga se dissipasse. E com isso veio um intenso frio que demorava a passar, até que os cabelos também voltassem a crescer em cada uma das mulheres, que ao tirarem os xales que lhes cobriam a cabeça, faziam nascer a primavera numa manhã fria de inverno.

Assim, pode-se destacar neste conto, a importância simbólica dos cabelos, relacionando-se com as serpentes, a água da chuva e as mudanças sazonais, de modo que, ao se esquematizar a narrativa é possível notar que os cabelos fazem parte das mudanças temporais que ocorrem na aldeia, pois quando se inicia o conto, está chovendo muito, e com isso, os cabelos são todos cortados.

Depois da intensa chuva, o sol aparece com força e junto com ele as serpentes, fazendo com que os fios de cabelo de uma pequena menina sejam utilizados para acabar com as cobras, ocasionando em seguida, um intenso frio que está relacionado à época em que os cabelos estão na fase de crescimento, e, por fim, quando a primeira mulher já está com todos os fios crescidos e também, todas as outras da aldeia é que surge a primavera para a alegria de todos.

Observa-se que os acontecimentos estão dispostos de forma quase cíclica, obedecendo ao corte e o crescimento dos cabelos, e como a narrativa não tem continuidade após a chegada da primavera, pode-se inferir que outros fenômenos poderiam ocorrer à medida que as mulheres fossem “mexendo” em seus cabelos, por isso um enredo quase cíclico.

Ao relacionar a imagem dos cabelos com a água, presente em forma de chuva no conto, pode-se remeter ao que Bachelard menciona em seu ensaio *A água e os sonhos* (1997), em que a água é um símbolo ambivalente e também está relacionada com a morte,

pois neste conto a água que vem do céu é pesada, caindo “em fios tão cerrados que as nuvens pareciam cerzidas ao chão” (COLASANTI, 2009, p. 25), quase “afogando” a aldeia de tanta chuva. Porém, é ao se juntar com a imagem dos cabelos, é que esta chuva tem fim.

Aqui os cabelos ondulantes, ao serem cortados, escorrem com a água levando a chuva embora, unindo-se então à imagem da água corrente e da cabeleira, é possível se aludir ao que Bachelard afirma sobre a dinâmica da imaginação, dando importância ao movimento e não à forma do símbolo, no caso aqui, expressado pelos cabelos: “não é a forma da cabeleira que faz pensar na água corrente, mas o seu movimento.” (BACHELARD, 1997, p. 17).

A “união” dos símbolos, cabelo e água corrente, expressa o fim do período de chuvas na aldeia de uma forma lendária e mítica, pois a partir do momento em que os cabelos escorrem com a água, e a cabeça das mulheres é lavada pela chuva, a imagem que surge é a da purificação. Essa é a outra característica aludida ao símbolo água, como se fosse uma “limpeza” para o surgimento de um novo tempo, associando a imagem da cabeleira com a temporalidade, que em alguns mitos é ligada a um tempo passado, em que os cachos de cabelos eram guardados como recordação.

No caso desta narrativa a cabeleira que se vai com a chuva passa a ser parte do passado e conseqüentemente uma abertura para algo novo a surgir na aldeia. Segundo Gilbert Durand em *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997) a imagem da cabeleira está ligada a um tempo que se foi, e também é retratada na poesia como algo que representa a temporalidade e uma feminização presente no imaginário ocidental:

Também na poesia, a onda da cabeleira está ligada ao tempo, a esse tempo irrevogável que é o passado. Não temos nós, no ocidente, numerosas crenças populares que fazem com os caracóis da cabeleira talismãs – recordação? Se esta temporalização da cabeleira pode ser facilmente compreendida, quer porque o sistema piloso e a cabeleira constituem a marca da temporalidade e da mortalidade, como nas figuras de antepassados dos bambara, quer pelo contrário, porque o tempo aparece como grande arrancador de cabelos, como testemunha a fábula de La Fontaine, lição ocidental de um apólogo universal, é, no entanto, mais difícil dar conta de uma maneira direta da feminização da cabeleira, porque só no Ocidente a cabeleira é apanágio do sexo feminino. (DURAND, 1997, p.100).

Contudo, este conto se enquadra nas narrativas fabulares por possuir na imagem da água e, principalmente dos cabelos, a significação citada acima, reforçando o caráter mítico desta parte da narrativa que também pode ser associada a uma lenda chinesa, em

que segundo o dicionário de símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2005, p. 154), cortar os cabelos, assim como cortar as árvores era uma forma de cessar a chuva. Assim, o corte dos cabelos seria como um sacrifício concedido à realização de um pedido, dando ênfase ao mito presente no conto.

A autora então utiliza estes dois símbolos (cabelos e chuva), de uma forma original, mas sem deixar de se referir a arquétipos presentes na sociedade, dando início à narrativa que se completará com a presença de outros símbolos.

Após o fim da chuva, como citado anteriormente, veio o sol e com ele o aparecimento de serpentes, terceiro elemento simbólico de muito valor a ser analisado neste conto. Na narrativa elas são descritas como longas e negras e provocava horror e asco nos homens. O seu surgimento na história é construído de forma bastante poética com o uso de metáforas e a antítese provocada pela relação trevas e luz: “Aquecia-se ao sol a antiga umidade guardada entre pedras e grotas. Vindas daquele calor, talvez daqueles vapores abafados no escuro silêncio, longas serpentes negras começaram a deslizar para a luz” (COLASANTI, 2009, p. 26).

As serpentes saem do fundo da terra, debaixo de pedras, motivadas, talvez, pelo abafamento causado pelo calor após os longos dias de chuva, e assim pode-se remeter à afirmação de Bachelard sobre a importância deste arquétipo para o ser humano, pois, por ser, segundo o autor, um dos animais mais ligados à terra, a sua imagem será utilizada na composição de diversos textos na literatura.

Em “São os cabelos das mulheres”, a serpente vem representar o medo e a repugnância dos homens em relação a esse animal. Contudo, segundo Bachelard, a serpente é um símbolo móvel e um arquétipo totalmente terrestre, e o seu caráter móvel vai se ligar ao surgimento de imagens “psicologicamente ativas”, provocando instintivamente no homem reações emotivas que o fazem repugná-la ou repudiá-la, tanto que a sua simbologia sexual fica em segundo plano nas análises.

A imagem da serpente no conto é algo temível, e como a chuva, elas também aparecem em grande número, como uma praga ou peste, que vieram dos campos e invadiram as aldeias aparecendo em todos os lugares, ocasionando então, a decisão de exterminar rapidamente a infestação, os homens da aldeia recorrem novamente aos cabelos das mulheres como forma de solução.

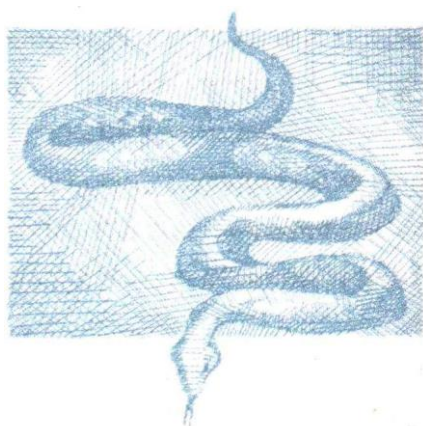
Destaca-se nessa parte da narrativa, a presença do maravilhoso e do fantástico, em que as serpentes eram capazes de se regenerarem, pois cada parte que lhes eram cortadas

adquiriria vida própria, reforçando o caráter misterioso e complexo da imagem formada por esse símbolo, ou seja, tornando-se no texto o que Bachelard afirma como sendo “uma imagem literária pura” (BACHELARD, 1990, p. 205).

Durand, por sua vez, classifica este símbolo em três categorias, primeiramente como símbolo da transformação temporal comparando-a com a imagem do ouroboros, depois ela é relacionada à fecundidade, remetendo-se às suas conotações sexuais e férteis, e, por fim, afirma que a serpente guarda consigo o mistério da morte, como também o mistério da vida por conta de suas ambivalências, ou seja, por ficar debaixo da terra ela recebe os mortos e por isso, é conhecedora dos segredos do tempo, sendo, portanto, um animal mágico, capaz de proporcionar “clarividência” naqueles que a comem.

Assim a terceira simbologia descrita por Durand se relaciona com os acontecimentos sobrenaturais ocorridos no texto, com a manifestação das serpentes, pois não é possível explicar com clareza o surgimento desses animais, bem como a capacidade de regeneração dos mesmos, além da relação “mágica” que as serpentes possuem com as mulheres da aldeia.

Figura 4- Serpente – Ilustração do conto “São os cabelos das mulheres”



Fonte: (COLASANTI:2009)

Como se sabe, os acontecimentos sobrenaturais ocasionados com a presença das serpentes adquirem maior relevância quando as mesmas têm a boca costurada pelos fios de cabelos de uma menina, em que, sua mãe, misteriosamente, pratica essa espécie de ritual, e de maneira inexplicável as víboras vão descendo a montanha e se afastando da aldeia. Nota-se então que a figura da mãe é representada neste conto como um ser que possui saberes capazes de acabar com a praga que aflige a aldeia, trazendo para a narrativa, novamente, a sua função mítica, ao ser comparada a outros mitos em que serpentes são

“vencidas” pelos heróis, dando origem a mais uma etapa da narrativa.

É porque a Esfinge, O Dragão, A Serpente são vencidos que o herói se vê confirmado: é porque Indra subjuga Vrita, porque Athar – filho de Mazda – mata o Dragão Azhi Dahaka, porque Apolo asfixia Píton, porque Jasão, Herácles, S. Miguel e S. Jorge vencem o monstro, e porque Krishna domina Nysamba, “filha do rei das serpentes”, que todos esses heróis chegaram à imortalidade. A serpente tem, sim, um lugar simbolicamente positivo no mito do herói vencedor da morte. Ela não é apenas obstáculo, enigma, mas sim o obstáculo que o destino deve ultrapassar, o enigma que o destino deve resolver. (...) A serpente é ao mesmo tempo obstáculo, guardiã, receptadora “de todas as vias da imortalidade”, e por isso – como mostra o livro de Jó – integra-se como indispensável momento do drama escatológico e da vitória sobre a morte. (DURAND, 1997, p. 320).

Desta forma há um ato ao mesmo tempo heróico e mágico da mãe, ou de uma forma mais generalizada, das mulheres da aldeia, que mais uma vez, são responsáveis pelas mudanças que ali ocorrem. Com um gesto forte de costurar a boca das serpentes, as mesmas desaparecem de forma sutil, ou seja, não foi necessário matá-las para que desaparecessem, e sim, um ato, mágico, comparado aos rituais de magia, para que os animais peçonhentos simplesmente descessem as montanhas e não mais voltassem.

Além das mulheres, os seus cabelos também fazem parte deste episódio, desde o surgimento das cobras, que são negras e ondulantes, como os cabelos cortados no início, podendo então haver uma comparação entre os cabelos e as serpentes, como se estes também pudessem tê-las originado, e ainda, fazendo parte fundamental do seu desaparecimento, ao ser costurado em suas bocas.

Como o texto possui uma divisão sazonal, o aparecimento das cobras em uma época de calor pode se relacionar ao verão, pois como se constata, após o período de chuva o clima se tornou quente e abafado, e com o desaparecimento das serpentes, passará a fazer frio.

O frio se relaciona com a total falta de cabelos entre as mulheres da aldeia, marca um tempo sereno, porém sem alegria. A terra que estava gelada não permitia que as sementes se desenvolvessem, implicando na falta de alimentação. Neste período as mulheres andavam com a cabeça coberta e não havia nada o que fazer, pois os homens do local não se manifestaram em busca de uma solução que viesse a partir das mulheres, como das outras vezes.

O período de frio na aldeia pode ser considerado como um tempo de espera, ou até de uma espécie de “bloqueio” dos afazeres na aldeia. É no inverno que as pessoas ficam

mais recolhidas, e talvez este recolhimento se integre a não formação de imagens nessa parte da narrativa, podendo ser relacionado ao que Bachelard (1990) afirma sobre a dificuldade de imaginação nesse clima, diferentemente do calor que faz nascerem as imagens.

O frio também pode ser considerado um tempo de espera, pois é neste período que os cabelos crescem dentro dos xales que cobriam as cabeças, dando origem à primavera, que é um símbolo de renovação, trazendo de volta a alegria na aldeia.

Tem-se no final da narrativa, um desfecho “feliz”, com a solução dos problemas ocorridos na comunidade. Ainda sim, os cabelos das mulheres são fundamentais para tal desenlace, que ao crescerem proporcionaram um novo tempo para aqueles habitantes.

Este novo tempo existe graças à chegada da primavera, pois é a estação do renascimento, em que tudo que estava coberto pelo frio ressurgiu, inclusive os cabelos, que passam a adornar novamente a cabeça das habitantes, que juntamente com a imagem provocada pelo período primaveril representam a força e a superação feminina e a esperança de uma vida melhor, após longos períodos de chuva, pragas e frio: “ – São os cabelos das mulheres – disseram os homens farejando o ar que se fazia mais fino. E sorriam.” (COLASANTI, 2009, p. 28).

Contudo, é possível perceber neste conto a importância de seus símbolos para a formação de imagens significativas para o seu entendimento, o que não é diferente em “Quem me deu foi a manhã”, que possui em seu enredo elementos fundamentais que enriquecem sua fundamentação.

3.2. A simbologia presente em “Quem me deu foi a manhã”.

O conto “Quem me deu foi a manhã”, conforme as escrituras de Marina Colasanti no livro *Com certeza tenho amor* (2009), no qual foi publicado, também é carregado de símbolos que culminam em imagens totalmente poéticas e místicas, além de retomar um tempo medieval e, portanto mitológico, devido às características da narrativa e ao acontecimentos nela representados.

Da mesma forma que no conto anteriormente analisado, a figura do feminino está presente no desenvolvimento do enredo. Neste texto ela está centrada em uma única personagem, denominada como moça pelo narrador que é observador e onisciente. Esta moça possui a capacidade de atrair certos animais de uma forma espontânea, e também de

comunicar-se com eles, fazendo com que a narrativa se enquadre no campo do maravilhoso.

Tudo começa quando a moça vai lavar as suas anáguas no rio e uma salamandra atraída pelas rendas da anágua, enrosca-se em seu tornozelo e passa a viver ali como uma joia, descrita pelo narrador através de uma metáfora “fria como vidro e brilhante como prata” (COLASANTI, 2009, p.61). Em mais duas idas ao rio, uma para lavar roupas e outra para lavar os cabelos, mais dois animais passam a adorná-la com joias, sendo elas uma serpente, que lhe serve como colar e uma libélula que pousa em seus cabelos.

Como os animais se transformaram em joias valiosíssimas ao olhar dos habitantes da aldeia, a moça logo foi presa acusada de roubo, pois era pobre e não teria condições de possuir algo que valesse tanto dinheiro, e é dentro da cadeia que os enfeites se tornam novamente animais e soltam a moça, que ao ser pega é acusada de bruxaria. Isso ocorre porque ninguém entendeu como conseguiu sair da cela, sendo então levada à morte na fogueira, onde acontece outro momento mágico, pois a moça surge das próprias cinzas, dessa vez com a ajuda da salamandra que estava em seu tornozelo.

Desta forma, nota-se que, inicialmente o rio está presente na narrativa, sendo, portanto, o ponto de encontro da moça com os animais. Tem-se então a imagem simbólica do arquétipo das águas, que neste caso, está sendo mostrada como correntes e límpidas, pois eram utilizadas para a limpeza das roupas e dos cabelos, remetendo-se ao que Bachelard (1997) afirma sobre o significado do frescor das águas, que está ligado à primavera, dando poeticidade ao texto.

Quando a moça está no rio, através das descrições do narrador, é possível perceber um cenário totalmente campestre, inerente à natureza, que é constatado pelo sol que seca as roupas, na grama em que surge a salamandra e na mistura das ondas azuis da água com as ondas douradas dos fios dos cabelos da moça. Todas essas imagens juntas se relacionam com o que Bachelard menciona sobre o caráter pueril da natureza, que está presente nos textos infantis. Porém, ele afirma que mesmo as imagens da água sendo claras, frescas e infantis não devem ser subestimadas, pois dão profundidade e “vivacidade” ao texto.

Fresca e clara é também a canção do rio. Realmente, o rumor das águas assume com toda naturalidade as metáforas do frescor e da claridade. As águas risonhas, os riachos irônicos, as cascatas ruidosamente alegres encontram-se nas mais variadas paisagens literárias. Esses rios, esses chilreios são, ao que parece, a linguagem pueril da Natureza. No riacho quem fala é a Natureza criança. (...) Mas essa simplificação excessiva de uma harmonia pura e profunda, essa puerilidade persistente, esse

infantilismo poético que é a tara de tantos poemas, não devem fazer-nos subestimar a juventude das águas, a lição de vivacidade que nos dão as águas vivas. (BACHELARD, 1997, p. 34-35).

Como mencionado anteriormente é nas idas ao rio que a personagem tem contato com os três animais “mágicos”: a salamandra, a libélula e a serpente, proporcionando ao texto um aspecto fabular. Estes animais possuem papel importante no escritura, pois são os “heróis” da narrativa em relação à moça, e responsáveis por tudo o que passa a acontecer com ela no decorrer da história.

O primeiro animal a se integrar como joia ao corpo da moça é a salamandra, que possui uma importância de destaque no enredo. Como se sabe este animal é considerado nas mitologias como um ser frio, mas que possui a capacidade de sobreviver ao fogo, e como se observa a salamandra, assim como uma fênix, faz a moça reviver após ser queimada na fogueira.

A salamandra faz parte do arquétipo do fogo, que neste texto está representado de forma cristã, pois se remete aos tempos da inquisição, em que mulheres consideradas bruxas eram queimadas vivas. Neste caso, o uso do fogo é aludido à purificação, ou seja, à extermínio de um mal, por isso queimar a moça, que “supostamente” era prejudicial à sociedade da aldeia. Porém, há que se considerar também o caráter ambivalente do fogo, segundo as considerações de Durand:

Porém, tanto no cristianismo como fora dele o símbolo do fogo carrega-se de significações ambivalentes. Veremos que o elemento fogo, interpretado por um ou outro regime da imagem, está intimamente ligado aos mitos da ressurreição, quer pela sua origem xílica entre os povos que utilizam os isqueiros de fricção, quer pelo papel que desempenha na cocção das numerosas alquimias. (DURAND, 1997, p. 175).

Além da purificação pelo fogo, que está ligada à imagem da fogueira, ele também está presente na ressurreição da moça devido à sua associação com a salamandra, que permanece com ela, mesmo depois de ser totalmente queimada.

E depois do aparecimento da salamandra surge então a serpente, que é comparada a uma esmeralda por ser lisa e verde. Este animal vai adornar o pescoço da moça se transformando em um colar tão bonito que irá surpreender as outras moças da aldeia, e também contribuirá para que a moça fuja da cadeia, ao picar a mão do carcereiro.

Contudo, é importante observar que neste conto, a serpente forma uma de suas mais importantes imagens míticas que é o ouroboros, pois a mesma morde o próprio rabo ao se

apoiar no pescoço da moça: “Deslizou rápida até os ombros dela, rodeou-lhe o pescoço e, mordendo o próprio rabo, deixou-se ficar.” (COLASANTI, 2009, p. 62).

Figura 5- Ouroboros.



(Fonte: www.ashtoretheldritch.com)

Como se sabe o ouroboros representa ao mesmo tempo vida e morte, figura da transformação temporal, à qual Durand (1997) se refere, quando analisa a serpente como parte do regime diurno da imagem, que neste texto representará as passagens da vida, sendo aquela que é detentora dos poderes míticos de vida e morte.

E nesta narrativa o que se observa em relação à serpente é que, de forma rápida e sinuosa ela guarda a vida da moça, libertando-a da prisão e ao mesmo tempo proporciona a morte do carcereiro de uma forma tão sutil, que todos pensam que ele estava dormindo em um sono profundo. Tem-se então a serpente em sua forma mítica e misteriosa, trazendo vida e morte nesta narrativa, fazendo jus à sua importante constelação de imagens presentes na natureza humana como menciona Bachelard e Durand.

O terceiro animal apresentado neste conto, a libélula, também está ligada à vida da

moça de certa maneira, pois como se sabe, ela através de seu voo leva a chave para que a moça abra as grades e fuja da prisão. No entanto, este animalzinho é descrito com muita leveza pelo narrador, representando a leveza e a feminilidade.

A sua característica voadora pode fazer com que se torne um símbolo ascensional, segundo Durand, pois como se constata em seu texto, os símbolos verticalizantes são capazes de construir imagens mais ativas e estáveis relacionando-os com as atitudes morais do ser humano.

A libélula representa no texto uma mudança de atitude dos moradores da aldeia em relação à moça, pois é neste momento da narrativa que a personagem também sofre uma “mudança” sutil em seu comportamento, que pode ser percebido quando ela responde que foi a manhã quem lhe deu aqueles presentes. É uma pequena mudança, pois anteriormente, ao ser questionada sobre as joias ela não respondia e logo entrava em casa, fechando a porta.

Desta forma, além de símbolo da leveza, a libélula também representa a transformação, que é vivida de forma intensa pela moça, pois é a partir do momento que ela passa a fazer parte de seus enfeites, que os habitantes da aldeia vão acusá-la de roubo e prendê-la.

Assim, pode-se perceber que os três animais apresentados na narrativa se relacionam diretamente com a vida e morte da personagem central do texto, representam ao mesmo tempo leveza, beleza, fragilidade e força. Dão ao texto um caráter mítico, fabular e principalmente poético, e traz à tona questões sentimentais e morais, que vão desde a relação do ser com a natureza, passando pela inveja e cobiça e culminando na transformação de um ser influenciado pelas questões morais de uma sociedade, na qual se vê a esperança e a renovação tanto pessoal, no caso da moça, quanto social, no caso dos habitantes da aldeia.

4. FEMININO: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NOS TEXTOS DE MARINA COLASANTI E A BUSCA POR UMA AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA.

Levada por profissão, me vi aos poucos aproximada por afeto. Descobri, no infinito reflexo de tantas e tantas outras mulheres, meu eu mulher. E floresci, comovida, um sentimento de irmandade que me liga indissoluvelmente às do meu sexo. (COLASANTI, 1980).

A escrita de Marina Colasanti possui características múltiplas, pois é capaz de envolver leitores de diversas idades, caminha do narrativo ao poético com facilidade, aborda temáticas tradicionais e ao mesmo tempo modernas, porém é o feminino retratado em seus textos que torna a sua obra marcante e singular.

É possível notar ao longo da trajetória da escritora a enfática manifestação de personagens femininas, as quais, muitas vezes, são o centro dos conflitos das narrativas, ou seja, o enredo se constrói através das ações dessas personagens. Seja em um conto de fadas nos moldes medievais, nos minicontos ou em uma história mais cotidiana, a mulher está presente, ora mais feminina, ora mais feminista, às vezes numa narração mais direta e em outras mais poéticas.

Essas variadas manifestações proporcionam uma análise no campo da literatura feminina das características apresentadas em seus textos, tendo em vista a reflexão sobre a escrita da autora e as vozes que ali se manifestam, numa tentativa de delimitar o que é feminino e o que é feminista.

Ressalta-se ainda que Marina Colasanti escreveu durante os anos setenta artigos para uma revista feminina em que abordava diretamente as questões sobre a mulher daquela época, questionando o seu lugar na sociedade e refletindo sobre situações cotidianas que iam do aspecto sentimental até o social. Tais artigos serão de fundamental importância para a compreensão dos textos literários, como também para comparar e situar a trajetória histórica da escrita da autora a respeito do feminino.

Dessa forma, faz-se relevante destacar que no começo dos anos setenta surgiu no Brasil, a crítica feminista o que contribuiu para um enfoque à literatura feminina ou de autoria feminina, que até então estava sendo ignorada. Conforme menciona Lúcia Osana Zolin (2005) em seu artigo “Literatura de autoria feminina”, a literatura tradicional era determinada por uma escrita masculina, que ao longo das décadas criou uma ideologia que excluía a mulher desse meio, e o feminismo do início dos anos setenta refletiu na literatura, fazendo com que se começasse a questionar o papel da mulher na produção literária,

incluindo-a como crítica dos textos e, também como autora “literata”, sem preconceitos e de valores iguais aos textos tradicionais “patriarcais”.

Devido a tais questionamentos sobre a literatura de autoria feminina foram feitos vários levantamentos nessa época a fim de identificar as escritoras existentes anteriormente, descobrindo-se muitas obras, que pelo cânone patriarcal, ficaram sem destaque e não tiveram relevância, impulsionando e motivando a publicação de diversas autoras nos anos de 1970 e 1980, segundo cita Zolin:

O mesmo impulso que a revolução cultural dos anos 1960, empenhada em destronar a autoridade do falo-etno-euro-centrismo, exerceu sobre os estudos críticos feministas pode ser observado em relação à literatura de autoria feminina. As isoladas aparições de mulheres escritoras nos anos 1930 e 1940 na lista de escritores consagrados dão lugar, nos anos 1970 e 1980, a uma explosão de publicações: Raquel de Queiroz e Cecília Meireles, ao serem reconhecidas nacionalmente, abrem as portas das editoras a outras escritoras. [...]

Inserida nesse contexto de mudanças a literatura brasileira agrega a si “outras” vozes. Na trilha de Clarice Lispector, surgem as hoje imortais da Academia Brasileira de letras Lígia Fagundes Telles e Nélida Piñon, seguidas de muitas outras escritoras reconhecidas como Lya Luft, Adélia Prado, Hilda Hilst, Patrícia Bins, Sônia Coutinho, Zulmira Tavares, Márcia Denser, Marina Colasanti, Helena Parente Cunha e Judith Grossman, para citarmos apenas algumas. (ZOLIN, 2005, p. 277)

Conforme a nota acima, foi a partir da “revolução feminista” que começaram a se consagrar no Brasil uma grande quantidade de autoras, como por exemplo, Raquel de Queiroz e Cecília Meireles, que foram motivando o surgimento de outras autoras, sendo Clarice Lispector, segundo a pesquisadora, a responsável por “criar” uma literatura da mulher e influenciar outras posteriores autoras, dentre elas Marina Colasanti, a escreverem sobre a condição da mulher na sociedade, seus conflitos e questionamentos.

Dessa forma, a literatura de autoria feminina foi ganhando destaque e fazendo surgir várias teorias a respeito de sua forma de escrita, de acordo com os tipos de pensamentos que foram surgindo através do feminismo e a imprescindível ruptura com o sistema masculino. E com a necessidade de descrever e estudar mais esta literatura, estudiosos detectaram características mais relevantes em cada época de escrita feminina.

Para retratar as características recorrentes em cada época da escritura feminina Zolin (2005) menciona Elaine Showalter, que verificou características comuns em cada geração de escritoras, pois para ela, as escritoras “criaram” sua própria identidade dentro de um sistema patriarcal, ou seja, construíram sua própria tradição literária. Assim, a

literatura feminina seria considerada como uma subcultura, que na tentativa de sair dessa condição passaria por três fases: “a de imitação e de internalização dos padrões dominantes; a fase de protesto, e a fase de autodescoberta.” (Zolin, 2005, p. 278), correspondendo respectivamente à fase feminina, feminista e fêmea.

Relacionando essas fases com o percurso de Marina Colasanti desde o início de sua carreira até os dias atuais, é possível destacar inicialmente a fase feminista em que ela se insere por apresentar na maioria de seus textos, principalmente nos artigos publicados nas revistas femininas, textos que abordam uma crítica aos valores e padrões femininos da década de 1970, incluindo a defesa e o questionamento da condição da mulher. Tal fase tem mais recorrência nos textos iniciais da autora, porém, mesmo nos textos atuais é possível perceber a relevância feminista, como por exemplo, nos contos “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”, que são de publicações recentes, mas que tratam de forma bastante poética a condição da mulher em uma sociedade patriarcal. No segundo conto citado, é visível a submissão das mulheres da aldeia aos homens que determinavam o que elas deveriam fazer e ainda, as tinham como culpadas dos acontecimentos ruins do local, evidenciando, dessa forma uma crítica à sociedade patriarcal.

A fase de autodescoberta e identidade própria também podem estar inseridas no conto “Quem me deu foi a manhã”, pois mesmo que possua indiretamente uma crítica à condição da mulher na sociedade, ele não trata especificamente de uma diferenciação do gênero, pois no espaço em que se constrói o enredo, as mulheres são as personagens que dominam a narrativa e responsáveis pelos acontecimentos com a moça que é a personagem central. Outros contos, também com personagens femininas enfatizam a mulher em busca de seu próprio conhecimento e identidade, como por exemplo, na descoberta do prazer relatada poeticamente no miniconto “No silêncio que o sol queima”, em que a personagem se relaciona intensamente com a natureza ao seu redor.

Os textos de Marina Colasanti abrangem de forma mais generalizada a fase feminista e fêmea, podendo as duas se interpenetrarem. Desta forma é importante considerar que a fase feminista, mesmo com destaque nos seus primeiros textos, não deixa em nenhum momento de se manifestar, porém o que é classificado como fase feminina de “imitação e internalização dos valores e padrões”, está em menor relevância em seus textos, o que pode ser considerado pelo fato da autora já começar a escrever diretamente para mulheres e assumir uma postura de questionamento de valores.

Classificar uma escrita como feminina, feminista ou “fêmea” é uma forma de facilitar a compreensão das características dos textos de Marina Colasanti, como também de tentar entender de onde surgem tais manifestações, porém, como analisa Elaine Showalter em *A crítica feminista no território selvagem* (1994) é preciso repensar a crítica feminista e analisar de um ponto de partida que também seja feminino e não somente baseado no que não é masculino, por isso será relevante destacar os conceitos propostos por Showalter (1994) na tentativa de “pensar” a colocação de Marina Colasanti como uma autora que escreve além do que é feminista:

A crítica feminista mudou gradualmente seu foco das leituras revisionistas para uma investigação consistente da literatura feita por mulheres. A segunda forma da crítica feminista produzida por este processo é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. Como não existe um termo em inglês para este discurso crítico especializado, inventei o termo *gynocritics* (ginocrítica). A ginocrítica oferece muitas oportunidades teóricas, o que não acontece com a crítica feminista. (SHOWALTER, 1994, p. 29).

Na tentativa de encontrar um termo que englobasse a crítica feminista além de um revisionismo, Showalter (1994) cria o conceito de “ginocrítica” possibilitando uma análise teórica mais ampla dos textos escritos por mulheres, tais análises enfocariam toda a literatura produzida, como também o estudo da mulher como escritora, incluindo a sua trajetória de vida, seus temas e suas influências. Assim, um estudo “ginocrítico” irá além de um estudo considerado apenas feminista, ou seja, uma crítica que parte da diferença da escrita da mulher e não de um estudo baseado somente na diferença do masculino com o feminino.

Pode-se inferir, então, que os textos de Marina Colasanti são feministas e femininos e as teorias ginocríticas se encaixam na sua produção literária. Os contos analisados possuem ao mesmo tempo, características que os diferenciam de outros de uma forma feminista e não deixam de ser femininos justamente por terem uma constituição ao mesmo tempo poética e denunciadora.

E ao se destacar nas obras de Marina Colasanti o artigo “Independência, que bonita que é”, publicado inicialmente na revista *Nova* nos anos de 1970 e organizado no livro *A nova Mulher* (1980), é notável o quanto a autora se dirige às suas leitoras de forma

reflexiva, com o intuito de encorajá-las a serem mulheres sem medo de se tornarem independentes, porém sem em nenhum momento fazer uma diferenciação com o que é masculino:

Por que temos medo de ser independentes? A primeira razão é que costumamos confundir dependência com carinho. Achamos, mesmo sem formular o pensamento, que ser independente é ser só, não ter um regaço ou um ombro onde nos socorrer, chorar as mágoas, pedir proteção. (...) Mas independência não é sinônimo de solidão, e muito menos de abandono. Uma pessoa independente não é monobloco, autossuficiente vinte e quatro horas por dia. Pode, e deve, precisar dos outros, recorrer aos outros. O que não deve é confundir necessidade de carinho com necessidade de babá. (COLASSANTI, 1980, p. 12).

No trecho destacado, a autora questiona sobre o medo da independência e da associação com o valor sentimental, em seguida ela argumenta que ser independente não é ser sozinho, concluindo que a mulher deve ser independente e precisar do outro sem se submeter. Assim, a autora escreve para mulheres sem diferenciá-las ou colocá-las em oposição ao homem, e sim destacando os seus medos e qualidades, relacionando-se então ao conceito ginocêntrico também de escrita. E dentro de uma análise de textos femininos é possível verificar diferenças de escritas baseadas em fatores biológicos, culturais, linguísticos e psicanalíticos constatadas por Showalter (1994) e observadas também nos textos de Marina Colasanti.

Ao escrever sobre “A escrita da mulher e o corpo da mulher”, Showalter (1994) ressaltará a crítica biológica como a mais extrema manifestação de diferença entre os gêneros, mostrando também o quanto a mulher, principalmente na era vitoriana, era diferenciada e inferiorizada pela constituição corporal.

Na escrita, também há uma diferenciação biológica, em que a cultura patriarcal tem o homem como o “pai” criador do texto, metaforizando a caneta ao objeto fálico, “inseminador” do texto, dando uma autoridade ao homem, diferenciadora da mulher, culminando nas mais fortes críticas femininas a respeito dessa criação. E, a partir desses questionamentos, Showalter afirma que o processo de criação literária se parece muito mais com a gestação e o parto, rebatendo a crítica masculina anterior: “Se escrever é metaforicamente dar à luz, de qual órgão podem os homens gerar textos?” (SHOWALTER, 1994, p. 33). Com essa fala a escritora enfatiza a importância da redefinição da diferenciação biológica entre homem e mulher e ressalta a diferença sexual como base para

os textos femininos, ou seja, o corpo é importante para a criação literária feminina:

O estudo da imagem biológica na escrita das mulheres é útil e importante na medida em que compreendemos que outros fatores além da anatomia estão envolvidos. As ideias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade; mas não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas linguísticas, sociais e literárias. A diferença da prática literária das mulheres, portanto, deve ser baseada (nas palavras de Miller) “no corpo de sua escrita e não na escrita de seu corpo”. (SHOWALTER, 1994, p.35)

De acordo com a afirmação de Showalter o fator biológico se faz importante quando outros fatores também são compreendidos e o que as autoras pensam sobre o corpo e relatam em suas obras é fundamental para o entendimento da situação da mulher na sociedade. Tal visão biológica mencionada pela teórica pode ser observada nos contos “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”.

Em “Quem me deu foi a manhã”, a personagem central é uma moça que “atrai” para o seu corpo pequenos animais transformados em joias. É a modificação causada pelos adereços do seu corpo que chama a atenção das outras moradoras da aldeia, despertando a inveja e culminando na sua condenação à fogueira.

Ao longo desta narrativa é possível observar as modificações ocorridas no corpo da personagem, primeiramente com a salamandra em seu tornozelo, depois a serpente em seu pescoço e em seguida a libélula finalizando o conjunto. O corpo adornado torna a mulher mais visível e exposta às moralidades sociais, no caso desta personagem, tais modificações foram agressivas ao ponto da condenação à morte, mas o posterior ressurgimento das cinzas implica na força da mulher perante a imposição de normas e padrões sociais que a inferiorizam, ou seja, neste trecho há uma relação com a opressão patriarcal, mostrando a própria mulher como carrasco de si mesma.

No conto “São os cabelos das mulheres” a menção ao corpo já é visível logo no título; os cabelos são fundamentais para a constituição desta narrativa, pois são responsáveis por todos os acontecimentos. Para os aldeões eram os cabelos das mulheres responsáveis pela grande quantidade de chuva, resultando conseqüentemente em seu corte e, a imagem das mulheres abaixando para cortá-los, representa a submissão das mesmas perante a superioridade masculina daquele local.

Em seguida, com o aparecimento das serpentes, novamente as mulheres são

ordenadas a “resolverem” a situação por meio do corte de seus cabelos, e é uma menina que os têm cortados fio a fio para que as cobras desapareçam, com isso todas as mulheres estão sem os cabelos e um frio intenso toma conta da aldeia e só termina quando os cabelos crescem e fazem surgir a primavera. Observa-se então que nesta narrativa, a modificação sofrida no corpo pelas mulheres, através do corte e crescimento dos cabelos é responsável pelas mudanças decorrentes na aldeia, assim o corpo se faz presente como manifestação da submissão dessas mulheres perante os homens, e, ao mesmo tempo ressalta a importância das mesmas para a harmonia daquele local, ou seja, mesmo que elas estejam numa condição de submissão, isso não as faz inferiores aos outros.

Dessa forma a manifestação do corpo nessas duas narrativas se relaciona com as teorias feministas a respeito da “biocrítica” mencionada por Showalter, mesmo que a narrativa deva ser analisada a partir do “corpo escrito”, o corpo feminino está presente para diferenciá-la como uma escrita feminina e representativa de seus valores na sociedade, o que é mostrado poeticamente nos dois contos, em que as modificações ocorridas nos corpos das personagens, sendo físicas ou até mesmo artificiais, representam de uma forma geral o tratamento e a visão dessas mulheres na convivência social, além de destacar a escrita feminina da autora.

Após os questionamentos sobre escrita e corpo, Showalter mencionará a linguagem como outro elemento a ser discutido em sua “ginocrítica”. A autora reflete sobre uma linguagem exclusivamente da mulher, pois as existentes são totalmente patriarcais, tornando difícil uma manifestação exclusivamente feminina:

A defesa de uma linguagem das mulheres é, portanto, um gesto político que também carrega uma força emocional enorme. Mas, apesar de seu apelo unificador, o conceito de uma linguagem das mulheres está crivado de dificuldades. (SHOWALTER, 1994, p. 38).

A linguagem feminina é tratada como algo enigmático e mítico, e, portanto, defender uma linguagem das mulheres, segundo a teórica, é um ato político e ao mesmo tempo emocional, e está rodeado de dificuldades de inserção. Para ela uma solução seria proporcionar às mulheres o acesso à língua em seus aspectos lexicais, ideológicos e culturais.

As mulheres devem se expressar em um campo linguístico que seja livre das repressões, e o que se nota nos textos de Marina Colasanti é a presença mínima de falas, mas que apesar de serem curtas caracterizam significados plurais, como por exemplo, na

única fala da moça de “Quem me deu foi a manhã”, homônima ao título do conto. Tal fala é crucial para o desenvolvimento da narrativa, que juntamente com a impossibilidade de defesa da personagem contribui para o desfecho da história.

A linguagem de Marina Colasanti se enquadra nessa “repressão” destacada por Showalter, pois as narrativas são curtas e os diálogos pequenos, porém, por conta dessa linguagem reprimida, a autora consegue desenvolver os seus textos de forma poética em que o mínimo quer dizer muito, ressaltando ainda mais a qualidade de seus escritos e o destacando como uma escrita feminina peculiar.

A literatura feminina reprimida pela linguagem, também sofre distinção em uma crítica psicanalítica, pois, segundo Showalter ela está baseada na diferenciação de gênero relacionada ao corpo, à linguagem e ao papel sexual social e são conceitos freudianos que devem ser revistos para se encaixarem no “ginocêntrico”.

Para os psicanalistas a escrita da mulher está associada à ausência do falo (ou do que não é masculino), conforme dito anteriormente por Castelo Branco, o que as caracterizam como diferentes e “desarticuladas”, e assim as autoras enfrentam os conflitos com o próprio gênero na construção de seus textos. Tais análises psicanalíticas estão baseadas em conceitos freudianos, o que para Showalter são injustas e incompletas, pois não possibilita um estudo da literatura além da diferenciação.

Por conta desse problema de aceitação e diferenciação da personalidade feminina em detrimento da masculina, surgem várias teóricas feministas que tentam desconstruir a análise freudiana baseada na ausência e repensá-la de forma diferente. Um exemplo mencionado por Showalter é o trabalho da psicanalista Nancy Chodorow:

A criança desenvolve o centro da identidade de gênero concomitantemente com a diferenciação, mas o processo não é o mesmo para os meninos e as meninas. Um menino deve aprender sua identidade de gênero negativamente, como sendo não-feminino, e esta diferença exige reforço contínuo. Em contraste, o centro da identidade de gênero de uma menina é positivo e baseado na identidade, na continuidade e na identificação com a mãe. (SHOWALTER, 1994, p. 43).

Assim, a estudiosa analisa o processo de diferenciação com base na mãe, para ela um menino constrói a sua identidade com o “não-feminino” e de forma contínua, enquanto a menina baseia a construção de sua identidade na identificação com a mãe, e somente após a fase edipiana a menina irá apresentar dificuldades de identidade feminina, devido à cultura hegemônica masculina de diferenciação.

Dessa forma a relação mãe e filha terá ênfase na crítica literária psicanalista, pois, conforme afirma Showalter os romances contemporâneos tratam da amizade feminina com influência nesta afinidade, mostrando que os vínculos existentes entre as mulheres proporcionam a criação desta literatura.

Em Marina Colasanti os vínculos são estabelecidos no corpo das narrativas, como por exemplo, em “São os cabelos das mulheres”, as personagens possuem uma união amistosa e juntas resolvem os problemas da aldeia. Neste conto há também a relação entre mãe e filha, mostrada na passagem em que a mãe corta os cabelos da filha para costurá-los na boca das serpentes.

Em “Quem me deu foi a manhã”, apesar do conflito se estabelecer em uma única personagem, existe uma relação entre as outras mulheres, que juntas observam as “joias” da moça e em comum acordo permitem todos os acontecimentos referentes a ela. Nos dois contos a união feminina se faz presente, tanto para acontecimentos bons quanto ruins, relacionando-os às análises psicanalíticas propostas por Showalter da construção de uma literatura baseada no vínculo entre as mulheres.

Ainda sobre esse vínculo, observa-se que Marina Colasanti em sua carreira, o estabelece além das narrativas, pois cria através dos artigos presentes em *A nova mulher* (1980) e *Mulher daqui pra frente* (1981) uma relação direta com as leitoras, tratando de questões femininas de forma precisa e com a finalidade de se descobrirem, o que é notado em suas próprias palavras no prefácio de *A nova mulher* (1980):

Este livro não é um livro de amor – e tenho medo de parecer pomposa, quando na realidade procuro apenas a palavra mais verdadeira que me liga a ele.

Não é um livro científico, não é um tratado sociológico. Não se quer tese, nem teorema demonstrado. É, e se quer, um diálogo emocionado a respeito dessa coisa doce e dolorosa que vivo em mim e reencontro nas da minha espécie: a identidade feminina. (COLASANTI, 1980, p. 9).

Na descrição sobre o livro é notável o quanto a autora deseja uma discussão sobre a identidade feminina de forma mais dialogada, sem as imposições científicas academicistas e até mesmo literárias, é um livro de mulher para mulheres a respeito de suas identidades, o que reforça a afirmação de Showalter sobre essa constante busca de uma análise psicanalítica feminina longe da inferioridade e através da união e relacionamento entre as próprias mulheres, primeiramente entre as autoras e depois refletindo em seus textos.

Além de uma análise que abranja a psique, a linguagem e o corpo da mulher é

necessário analisar algo que englobe todos esses aspectos definindo então a sua cultura. Para Showalter a definição cultural feminina irá considerar as diferenças existentes entre as mulheres como escritoras e ainda mostrar como elas se compreendem, veem os outros e são vistas pelo grupo masculino.

Uma teoria baseada em um modelo da cultura da mulher pode proporcionar, acredito eu, uma maneira de falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos mais completa e satisfatória que as teorias baseadas na biologia, na lingüística ou na psicanálise. De fato, uma teoria da cultura incorpora ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher, mas as interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. (SHOWALTER, 1994, p. 44).

Dessa forma, a autora acredita que analisar a escrita da mulher através do âmbito cultural, irá proporcionar uma análise mais completa e satisfatória de suas especificidades, pois elas estarão relacionadas nos contextos sociais recorrentes.

Ainda de acordo com Showalter, em termos históricos e sociais as mulheres estariam em um “grupo dos silenciados”, em detrimento de um grupo chamado por ela de “dominante”, que seria a parte masculina. Dessa forma, ambos produziriam crenças e ideias, mas somente o dominante controla as manifestações dessas ideias, cabendo ao outro grupo (o silenciado) adequar-se ao que é imposto por eles. Com isso, a arte e os rituais seriam a forma em que as mulheres expressariam suas crenças.

Tais manifestações de expressão estão relacionadas nos contos de Marina Colasanti, pois, em “São os cabelos das mulheres” existe um ritual, já citado anteriormente, em que a mãe corta os cabelos da filha e os costura na boca das serpentes. Esta espécie de ritual, manifesta nesta narrativa uma crença feminina pertencente somente às mulheres daquela aldeia e são uma forma única de manifestarem perante os aldeões que exigem e cobram-nas soluções.

Outra forma de demonstração cultural feminina está na relação maternal com a natureza, em que várias escritoras relatam em seus textos um “território selvagem”, em que o masculino não adentra, chamado por Showalter de mitologia feminista. Isto é observável em Marina Colasanti, pois nos dois contos a natureza é parte integrante do espaço e da formulação das narrativas.

No conto “São os cabelos das mulheres” a relação maternal com a natureza se dá através das mudanças climáticas e se liga diretamente a uma dominação feminina, pois são elas que fazem a chuva cessar, as cobras desaparecerem e o frio acabar. Em “Quem me deu

foi a manhã”, a natureza está integrada à moça, personagem central da história, os pequenos animais passam a fazer parte de seu corpo e ainda influenciam na sua trajetória de vida dentro da aldeia.

A cultura de uma escrita feminina está integrada a um discurso solidário e ao mesmo tempo de inferioridade, pois seus textos podem conter as suas próprias manifestações de origem feminina e não serem somente o inverso do que é masculino, justificando a análise considerada por Showalter, em que a ficção das mulheres é um “discurso de duas vozes”, pois nele irá conter uma parte influenciada pelo “dominante” e outra “silenciada”, representando o que é feminino.

Uma literatura feminina irá se inserir numa espécie literária que também seja feminina e que se incorporaria nas análises de um texto. Desta forma seria necessário considerar o modelo “ginocrítico” como capaz de englobar todos os aspectos da escrita da mulher e também inseri-la no que Showalter chama de “território selvagem”, ou seja, uma literatura pertencente a um lugar somente feminino em que o masculino não seria capaz de conhecer, mas que o feminino conseguiria enxergar tanto o seu território quanto o do dominante.

Pode-se considerar que a literatura de Marina Colasanti esteja neste “território selvagem”, pois em seus textos é notável a presença cultural de uma escrita feminina peculiar, que não deixa de mencionar o território masculino conforme se desenrolam os enredos, ou seja, em um mesmo texto, escrito por uma autora, contem o que é cabível apenas ao feminino, ou o que seria de difícil percepção em uma esfera masculina, e também há a visão da escritora da parte dominante masculina, quando, por exemplo, os aldeões ordenam o corte dos cabelos, ou até mesmo no guarda que vigia a moça presa e posteriormente queimada.

Após a análise baseada nos conceitos de “ginocrítica” e “território selvagem” elaborados por Showalter, faz-se relevante destacar a concepção de diferenciação entre a escrita feminina e masculina estabelecida por Nelly Richard no capítulo “Literatura de mulheres e escrita feminina: como textualizar a diferença genérico sexual?” presente no livro *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política* (2002).

Primeiramente a teórica esboça os tipos de críticas feministas existentes que se confrontam com a questão da identidade e a produção textual. Para a autora estas duas vertentes devem ser unidas para juntas formarem uma nova teoria literária feminista com a finalidade de repensar o feminino na construção do texto. Para isso ela parte dos

questionamentos: “o que faz, de uma escrita feminina? É possível que uma escrita seja feminina?” (RICHARD, 2002, p. 130).

Em seguida ela menciona a diferenciação de texto masculino e feminino que ao ser postulada faz muitas autoras classificarem seus textos como sendo “sem sexo”, ou com a diferença sexual inexistente. Richard, no entanto, questiona essa afirmação, pois para ela, dizer que um texto é neutro seria afirmar a superioridade do masculino como representante do gênero.

Assim a crítica literária feminista teria como objetivo denunciar tal “autoridade masculina” e atribuir valores aos textos de mulheres em um sistema realmente feminino, com suas obras lidas sem o enfoque marginalizante que as inferiorizam. Esse objetivo enfatiza um feminino deslocado da cultura masculina e assim, o exclui de uma participação mais dialogada no âmbito cultural que inserem tanto o homem, quanto a mulher, o que não seria válido, pois para Richard há uma relação entre masculino e feminino fazendo com que eles se interajam num sistema que envolve as questões de poder e identidade, porém isto não significa que a “cultura das mulheres deva obedecer à chave monossexuada do feminino” (RICHARD, 2002, p. 132), ou seja, o feminino deve ir mais adiante a análises não somente centradas em teorias feministas.

Com isso, a escrita de Marina Colasanti deve ser pensada de forma subjetiva, em que a sua capacidade peculiar de criação amplie a significação de suas narrativas além de uma classificação somente de gênero, pois defini-lo somente como feminino limitaria a sua análise e não consideraria outras partes relevantes da narrativa. É preciso então, pensar nas influências subjetivas, culturais, sociais e dialéticas que os textos proporcionam, para depois estabelecer uma diferenciação masculina ou feminina, porém que esta não seja delimitadora dos significados.

Tais influências subjetivas e dialéticas fazem surgir, segundo Richard duas categorizações opositivas que são a “raciocinante – conceitualizante” pertencente ao masculino e a “semiótico – pulsátil” que é feminina. A primeira pauta-se na comunicação do signo e a sociedade e a segunda transcende a palavra. Estas duas características se relacionam na criação subjetiva e o predomínio de uma delas estabelecerá se um escrito se enquadrar mais nos termos masculinos ou femininos.

Assim sendo, uma escrita pode ser considerada feminina se ela for além das significações unitárias, que saia dos padrões paternos estabelecidos e permita a transcendência da linguagem, criando desta maneira uma “feminização da escrita”, como

menção Richard:

Mais do que a escrita feminina, conviria, então, falar – qualquer que seja o gênero sexual do sujeito biográfico que assina o texto – de uma feminização da escrita: feminização que se produz a cada vez que uma poética, ou uma erótica do signo, extravasa o marco de retenção/contenção da significação masculina com seus excedentes rebeldes (corpo, libido, gozo, heterogeneidade, multiplicidade), para desregular a tese do discurso majoritário. (RICHARD, 2002, p. 133).

Como mencionado acima, para Richard, qualquer texto pode conter uma escrita feminina se ele provocar rompimentos com a ideologia masculina estabelecida pela palavra. O feminino então, é o que incomoda, questiona paradigmas, poderes e altera um discurso modelador de uma identidade contida numa tradição patriarcal.

Nos dois contos aqui analisados têm-se claramente uma escrita simples, mas questionadora para o leitor. A autora utiliza formas de escrita que estão enraizadas nos modelos literários tradicionais de fácil comunicação social, caracterizando o lado “raciocinante – conceitualizante”, porém a linguagem contida na narrativa é desconcertante e transcendente.

Em “São os cabelos das mulheres”, por exemplo, o corte dos cabelos representa muito mais que um simples corte, é todo um ritual, como também em “Quem me deu foi a manhã”, a cremação da moça e o seu ressurgimento das cinzas traz conotações importantes à elevação do sujeito. São acontecimentos simbólicos, carregados de múltiplas significações, tornando assim as narrativas femininas e poéticas, pois transcendem a palavra.

Deste modo, Marina Colasanti consegue fazer seus textos serem femininos quando a sua escrita se torna reflexiva e questionadora, transgredindo o que Richard considera como homem e mulher anatomicamente e tomando consistência simbólica de significados plurais. Há nas narrativas uma subjetividade para a formação das personagens femininas, como também do enredo, que torna o texto em si diferenciado e categorizado a uma literatura subversiva.

A moça de “Quem me deu foi a manhã” se enquadra nesta subversão, ela é marginalizada pela sociedade em que vive e sai dos padrões dominantes ao aceitar os animais como joias. Assim, ela está como um texto de literatura feminina, ou seja, está desafiando as ordens tradicionais de um meio social, se tornando contestadora dos hábitos e costumes do local patriarcal de sua vivência, lugar este, em que se encontram, também as

obras literárias femininas, em que, segundo Richard só ficarão livres desta condição quando houver uma desconstrução do corpo sexual na formulação da escrita.

Considerando a escrita feminina como não pertencente ao discurso patriarcal, como mencionado anteriormente, faz-se importante destacar o seu caráter vazio, de um discurso do não dito, discutido por Lúcia Castelo Branco e Ruth Silviano Brandão no livro *A mulher escrita* (1989) no artigo “Notas sobre uma memória feminina”. Para as autoras a literatura feminina, também vai além da palavra, porém se forma em um discurso considerado silencioso e impossível, o que faz coro com as teorias já apresentadas de Showalter e de Richard, porém em um âmbito de constituição textual propriamente dito.

As autoras consideram que analisar uma literatura feminina envolve tanto a teoria literária como também questões psicanalíticas, em que irá se inserir elementos como a morte, fragmentação e gozo. Segundo as teóricas, a narrativa feminina se constitui de uma falta, que se torna excesso ao tentar ser descrita nos textos. O gozo feminino se relaciona a esta falta, impossível de ser mencionada no discurso e por isso ao mesmo tempo excede a escrita pela necessidade de saber como mencioná-lo.

Falar sobre esse “transbordamento” da linguagem, escrever em torno do indizível, a junção de excesso e vazio, de falar e não dizer é, segundo Castelo Branco e Brandão, onde possivelmente se construa ou se denomina a escrita feminina. Estas considerações têm como base a teoria psicanalítica de Lacan em que a falta e o excesso estará relacionado ao que será chamado de “gozo”, a mulher possui um gozo a mais, pelo fato de não haver nela o elemento fálico, e por isso ele é indescritível, impossível de ser dito, porém existente.

A escrita feminina compara-se a este gozo, pois se constitui como um texto marginalizado, em que os fatos que o formam se expressam do nada e são capazes de dizer o não dito, ou seja, é um texto que se diferencia por originar-se do além e do aquém feminino, mas que insiste em se manifestar, conforme explicita as teóricas: “Refiro-me evidentemente, a esse feminino da escrita, à escrita feminina, que pretende o absurdo de dizer o indizível e que talvez por isso não diga nada além de sua incapacidade, sua impotência, sua sofreguidão”. (CASTELO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p. 139). Observa-se, então, que o texto feminino possui uma característica peculiar de manifestar o não manifestável em suas narrativas, e isso se enquadra em Marina Colasanti nos seus textos, que são plenos de significados simbólicos, e por isso tentam transmitir uma mensagem que está adiante das palavras ali transcritas.

Esta escrita peculiar e enigmática, de acordo com Castelo Branco e Brandão, se

constitui, inicialmente, de forma vagarosa e detalhista, o que contribui para enfatizar o que elas chamam de “vácuo”, característica do texto feminino, em que os enredos possuem uma ausência e se desenvolvem ao redor dela, porém, em consequência desse vazio, a linguagem presente nas histórias se torna simbolicamente excessiva, sendo, portanto, um paradoxo como afirma as autoras, do discurso vazio com excesso de linguagem, resultando metaforicamente no “gozo a mais da mulher”.

Além de detalhista e paradoxal, esta comparação ao “gozo”, faz com que a escrita feminina seja dinâmica, ou seja, é capaz de fazer associações inesperadas, construções diferenciadas, abertas e de múltiplas possibilidades de significação. Dessa forma, as teóricas comparam o texto feminino como um tecido ou uma renda que primeiramente possui um furo e em volta dele se constituirá o restante de sua forma:

Assim, como um tecido, uma renda, a escrita feminina se desenha, excessiva e econômica, detalhista e lacunar. Abordá-la, portanto, é também bordejar os contornos, é também suportar o silêncio e a tagarelice, os saltos inesperados e as voltas em torno de um mesmo eixo. É talvez ocupar, como texto feminino, o lugar que não é este nem aquele, mas um terceiro, não intermediário, não mediador, mas outro, terceira via, terceiro veio, terceira margem: aquele do suporte da ambigüidade, da sustentação do absurdo, da exasperação de um processo que pretende fazer da linguagem uma “não-linguagem.” (CASTELO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p.139)

Com isso a escrita feminina se estabelece como um texto que transcende à linguagem e é rebuscado de significações, possui um espaço envolto detalhadamente por acontecimentos complexos, ambíguos e absurdos. Desta forma, o texto de Castelo Branco e Brandão faz consonância com o de Richard, pois ambas entendem o texto feminino como algo afora da linguagem e permite perceber nos textos de Marina Colasanti a sua própria feminilidade.

Ao se tratar da escrita feminina comparada à renda, conforme mencionado anteriormente é perceptível a riqueza detalhista de tal tessitura ao ser levada em comparação com os contos de Marina Colasanti. As suas histórias aparentemente simples, fazem com que o leitor, de certa forma, sejam capazes de interpretar nas entrelinhas e analisar símbolos para, assim, identificar o que está simbolizado em cada narrativa.

No conto “Quem me deu foi a manhã”, há uma riqueza enorme de detalhes metafóricos que incidem desde a composição da narração e a formação do enredo que irá rodear o “furo central” do bordado desta narrativa, ou seja, a atração dos animais para o

corpo da moça, a desconfiança dos outros moradores a respeito da honestidade da personagem e as “joias” relacionadas a ela, a sua prisão e o consequente auto de fé para finalmente ressurgir das cinzas são como os “bordados” que se originam em torno de um furo, de um vazio, representado então, pela questão da luta da mulher perante a sociedade em que vive.

O vazio neste conto pode remeter ao quanto a mulher, para ser bem vista em sociedade, precisou passar por grandes humilhações – como a acusação de serem bruxas na idade média – para tentar mostrar a sua igual importância em relação ao meio em que vive, como também, remete ao crescimento da personalidade de um ser, no caso a moça, pois todos os fatos da narrativa contribuíram para o seu desenvolvimento pessoal.

Esta tessitura do texto também ocorre no conto “São os cabelos das mulheres”, pois toda a simbologia presente nesta narrativa, como os acontecimentos envolvendo os cabelos, os rituais mágicos e a mudança climática, será a “renda” constituída ao redor de um vazio, que pode estar ligado à união das mulheres para alcançarem seus ideais perante uma sociedade machista, à sua valorização como um ser igual e capaz de interferir no meio em que vive e ao seu poder feminino e enigmático que a diferencia do masculino.

Contudo, as duas narrativas aqui apresentadas se enquadram nos conceitos propostos por Castelo Branco e Brandão, porque são, metaforicamente, constituídas como uma renda e possuem a capacidade de dizer o indizível. Nos dois contos se observa a riqueza detalhista da construção do enredo, sendo portando o que as teóricas mencionam como o excesso da linguagem, corroborando para a “falta” da mesma, quando se infere as questões sobre a situação da mulher.

Marina Colasanti consegue com simples narrativas a capacidade de dizer o que não é dito, quando constrói em seus textos histórias de mulheres que transformaram o local onde viviam, proporcionando reflexões profundas sobre o papel da mulher na sociedade. São histórias que contêm a dinamicidade de um enredo pautado no fantástico, no mítico e no simbólico e a ausência da fala direta, que representam uma luta feminista por igualdade social.

Desta forma, ao analisar os textos com base nas diversas teóricas aqui mencionadas, conclui-se que não é possível haver apenas uma única classificação, pois eles podem ser tanto feministas quanto femininos.

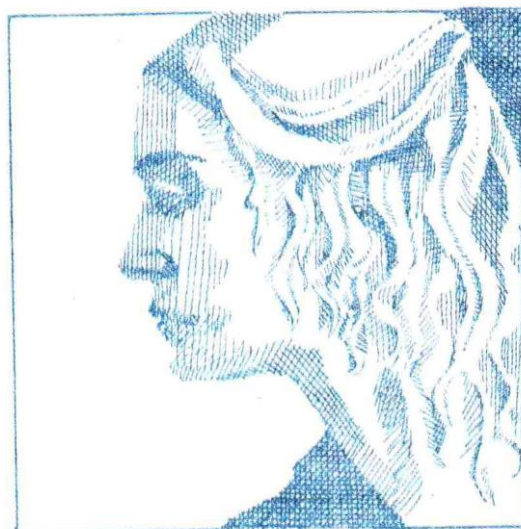
Os textos são feministas, pois relatam personagens femininas em conflito com o meio em que vivem, onde são submissas e julgadas, porém se desenvolvem e modificam o

local de vivência, remetendo-se à questão feminista social e histórica da mulher. A trajetória da autora enquanto escritora e defensora dos direitos das mulheres também influenciam para que suas obras sejam feministas.

As obras também são femininas ao se analisar a constituição da sua escrita, em que o discurso ali formado transcende a simples significação da palavra e transforma a narrativa, dando singularidade e expressão ao que está sendo transmitido pelo enredo. O feminino está presente desde as metáforas da narração ao significado da história e torna o texto repleto de simbologia e poeticidade.

Assim, Marina Colasanti é uma escritora ao mesmo tempo feminina e feminista, nenhuma das duas características se exclui, e sim, se mesclam para proporcionar aos contos a sua característica poética. Portanto, os textos aqui analisados são, cada um a sua medida, feministas, femininos e poéticos.

Figura 6- Moça – Ilustração do conto “Quem me deu foi a manhã”



Fonte: COLASANTI, (2009)

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A TESSITURA DOS SENTIDOS EM MARINA COLASANTI

Com a escrita vou em busca de coisas que nem sabia que estava procurando. E, às vezes, as encontro. Com a escrita pinto e costuro, cozinho e como, sofro e me curo do sofrimento, vivo uma, duas, três infinitas vidas, sem precisar sair da minha. (COLASANTI, 2011)

Os contos “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”, são narrativas pequenas, mas trazem em si, de forma singela, grandes significações, fazendo com que a obra de Marina Colasanti transcenda as páginas dos livros e culmine em reflexões rígidas e permeadas de poesias sobre a realidade.

Deste modo, no presente trabalho, constatou-se inicialmente, a variedade estilística da autora na construção dos seus textos. Analisando, primeiramente, o foco narrativo, percebeu-se a utilização de vários tipos de narradores em seus contos, mas que a forma em terceira pessoa, onisciente e neutra é a predominante nas narrativas.

Tal característica reforça a comparação dos contos com a teoria sobre o narrador de Walter Benjamin, em que a arte de narrar está baseada na experiência, e na aproximação da oralidade. Sendo assim, os contos analisados, tentam se aproximar desta oralidade, através da forma como são construídos.

Outros aspectos narrativos, além do narrador, tal como a mistura de elementos poéticos em forma de prosa, faz a escrita de Marina Colasanti se tornar variada em seu modo de composição, porém, ao mesmo tempo unificada, ou seja, em consonância com os temas abordados pela autora em todas as suas obras.

Com o levantamento de tais características, elencaram-se os temas comuns a serem analisados, tais como a escrita feminina, os aspectos teóricos literários, a presença dos contos de fadas e a importância dos símbolos e do mítico nas narrativas, que foram de crucial importância para análise dos contos, bem como, a justificativa deste trabalho.

Contudo, Marina Colasanti é uma escritora capaz de fazer emergir de seus contos aspectos da teoria literária que explicitam, de acordo com Wellek e Warren, a instabilidade do gênero, pois ao se comparar o conto “Quem me deu foi a manhã”, com a narrativa “É a alam, não é?”, notou-se que a autora construiu histórias que pertencem ao mesmo gênero, porém, a primeira é considerada clássica e a outra moderna, como também houve diferenciações de tempo e espaço.

A oralidade também está presente nas narrativas, em que, conforme teoria esboçada

por Scholes e Kellogg, o conto “Quem me deu foi a manhã” em comparação com “É a alma, não é?” pode ser considerado uma narrativa oral, por se assemelhar às narrativas míticas.

Há ainda, características das teorias formalistas, da recepção e da significação nos contos comparados, em que a pluralidade semântica das narrativas faz com que o leitor seja “responsável” pela significação das mesmas, comprovando a teoria da recepção de Jauss.

A ligação entre real e ficcional contribui para a significação dos textos, já que, é perceptível a maneira ilustrativa de retratar a realidade em “Quem me deu foi a manhã”, e a forma mais representativa do real em “É a alma, não é?”, desta forma, verifica-se que todas estas características listadas, fazem com que os textos adquiram atributos de uma literatura pós-moderna, quando analisados à luz das teorias de David Harvey.

Outro aspecto teórico verificado nos contos “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres” está relacionado ao que Ricardo Piglia expõe sobre a composição do enredo das narrativas, em que histórias aparentes e implícitas constituem o sentido das mesmas, ou seja, a significação pretendida através das leituras, se torna possível à medida que a história contada aparentemente se une com a que está implícita.

“Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”, além de todas as características levantadas acima, são também contos de fadas, pois a composição de suas personagens como mulheres que vivem uma superação e modificam o meio em que vivem, faz com que se enquadrem nos conceitos sobre fadas, elaborados e explicitados nesta dissertação por Nelly Gonçalves Coelho, Propp e Bettelheim.

Através das teorias que estudam os contos de fadas, foi possível averiguar que “São os cabelos das mulheres” está no âmbito do maravilhoso, por tratar de um tema mais social, enquanto “Quem me deu foi a manhã” é considerado conto de fada tradicional, pela forma de superação de sua personagem principal.

Ambas narrativas relatam modificações na sociedade ali representada, provocadas pelas atitudes das mulheres, personagens centrais, em cada um dos contos. Há as funções invariantes dos contos de fadas, estabelecidas por Propp, tais como “situação de crise ou mudança”, “aspiração, desígnio ou obediência”, “viagem”, “desafio ou obstáculo”, “mediação” e “conquista”, em que reunidas, caracterizam ainda mais as narrativas como pertencente aos contos de fadas.

Estudando as narrativas como contos de fadas, constatou-se ainda a relevância das

mesmas como capazes de atingir o inconsciente de seus leitores, confirmando a afirmação de Marina Colasanti, em que, a função de seus contos não é ser didática, e sim fazer com que o leitor busque em seu interior as significações necessárias, que cada história irá passar.

Juntamente com os contos de fadas, os mitos se fazem presentes para dar profundidade ao enredo e construir uma pluralidade semântica que vai ser reforçada pelas personagens femininas dos dois contos.

Cada símbolo analisado nas narrativas, como os cabelos, as mudanças climáticas, a serpente, a libélula, a salamandra, os acontecimentos ritualísticos, por exemplo, que foram analisados através das teorias de Eliade, Jung, Durand e outros, fazem com que as histórias adquiram funções de narrativas míticas, aprofundando a significação das mesmas e enfatizando as personagens ali transcritas.

Desta forma, foi importante o entendimento dos símbolos e dos mitos presentes nos contos, para que houvesse uma compreensão mais ampla dos textos, como também um aprofundamento do estudo das personagens.

Tais personagens são elementos fundamentais para a análise, pois é a partir delas que as histórias se desenvolvem, em que todos os fatos acontecem e conseqüentemente surgem as reflexões sobre o tema central das narrativas, como também desta dissertação, que é o feminino.

Conforme analisado, o feminino é inerente às narrativas de Marina Colasanti, e através dos estudos teóricos a respeito da literatura de autoria feminina, verificou-se, primeiramente, que a trajetória da autora como escritora influenciou muito em sua escrita, pois a mesma iniciou seus trabalhos em uma época em que houve a necessidade de afirmação identitária das escritoras dentro de um sistema patriarcal.

Deste modo, os textos de Marina Colasanti se enquadram nas fases feminista, feminina e fêmea, mencionada por Zolin, enfatizando o caráter de protesto e autodescoberta nos contos analisados.

O conceito de “ginocrítica”, elaborado por Showalter, também foi importante para o entendimento das narrativas de forma mais ampla, justificando a permanência das mesmas em um “território selvagem”, ou seja, em um âmbito exclusivamente feminino, em que o masculino é incapaz de adentrar.

Desta forma, foi perceptível, que as histórias analisadas, além de feministas, também são femininas, por possuírem a capacidade de transcenderem a palavra escrita,

contendo na sua significação rompimentos com a ideologia masculina, contribuindo para a escrita poética dos textos.

Deste modo, estes dois textos mostram a complexidade da escrita da autora, que feminina e feminista escreve para retratar uma realidade, através de personagens ao mesmo tempo mulheres e fadas, profanas e míticas, explicitando a multiplicidade narrativa da autora para a unificação de sua linguagem e de seu tema.

Assim, os seus textos são femininos e poéticos, pois usam da arte literária e de suas características para retratar um aspecto da realidade, constituído pela representação da mulher na sociedade em que vive, expressados pelos contos através da sua forma narrativa, mítica e simbólica.

REFERÊNCIAS

- ANDRICAÍN, Sergio; RODRÍGUEZ, Orlando. Marina Colasanti y las metáforas del inconsciente. **Cuatrogatos Revista de Literatura Infantil**. N°.1, janeiro/ março, 2000. Disponível em < <http://www.cuatrogatos.org/marina.html>>. Acesso em 13 jan. 2013.
- BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Lescov. In: _____. **Magia, técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2007.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A traição de Penélope**. São Paulo: Anablume, 1994.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989.
- CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- COELHO, N. N. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 1995.
- _____. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.
- COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgados**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- _____. **O leopardo é um animal delicado**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. **Com certeza tenho amor**. São Paulo: Global, 2009.
- _____. **Um espinho de marfim e outras histórias**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. **A Nova Mulher**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1980.

_____. **Uma ideia toda azul**. 23 ed. São Paulo: Global, 2006.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. Do conto breve e seus arredores. In: _____. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-237.

DILTHEY, Wilhelm. **Os tipos de concepção de mundo**. Trad. Artur Morão. Gotinga: Lusosofia, 1977.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva. 2010.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GOMES, Anderson. **A quem interessar possa: entrevista com Marina Colasanti**. 2007. Disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/179>> Acesso em: 25 mai. 2012.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. 6 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **O homem e seus símbolos**. 7 ed. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

_____. Psicologia e poesia. In: _____. **O espírito na arte e na ciência**. Tradução de Dora Ferreira da Silva, Ruben Siqueira Bianchi. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 73-93.

MAJOLO, Thiago. **Memórias das literaturas infantil e juvenil: entrevista na íntegra com Marina Colasanti**. 2008. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=N5XzspN-AQM&list=PL2B187CF3A5FD6882&index=26>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

MELLO, Ramon. **Marina Colasanti, tintas, papéis e canetas**. 2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/?aspxerrorpath=/Artigo.aspx - entrevista 1>> Acesso em: 1 mai. 2012.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto; Novas teses sobre o conto. In: _____. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. 3 ed. revista. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas**: arte cultura, gênero e política. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SANTANA, Ana Lúcia. **Marina Colasanti**. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/biografias/marina-colasanti>>. Acesso em: 02 nov. 2010.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. **A natureza da narrativa**. São Paulo: Mcgraw-Hill do Brasil, 1977.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 47-64.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa – América, 1976.

XAVIER, Elódia. Por uma Teoria do Discurso Feminino. **GT a mulher na literatura no IV encontro nacional da ANPOLL**. Belo Horizonte, Imprensa da UFMG. p.235-241.

_____. Narrativa de autoria feminina na literatura brasileira: as marcas da trajetória. **Mulher e literatura**. Rio de Janeiro. v. 3. 1999. Disponível em < http://www.letras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/VOLUME3/31_ELODIA.HTML>. Acesso em: 23 ago. 2004.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 2 ed. Maringá: Eduem, 2005. p. 275-283.

ANEXO A - São os cabelos das mulheres

Naquela aldeia de montanha perdida entre neblinas, a chuva havia começado há mais tempo do que era possível lembrar. Só água vinha do céu, em fios tão cerrados que as nuvens pareciam cerzidas ao chão. As plantações haviam-se transformado em charcos, as roupas já não secavam junto aos fogos fumacentos, e pouco ou nada restava para comer.

Reuniram-se os velhos sábios em busca de uma resposta, e longamente deliberaram estudando as antigas tradições.

- São os cabelos das mulheres – disseram por fim. E obedecendo aos pergaminhos, ordenaram que fossem cortados.

Na praça da aldeia, desfeitas tranças e coques, soltos todos os grampos, os longos fios que chegavam à cintura foram decepados rente à raiz e entregues à chuva. Todos os viram descer na correnteza, ondulantes e negros. Todos se encheram de esperança, enquanto as mulheres abaixavam a cabeça deixando a água escorrer em filetes sobre a pele nua.

De fato, pouco demorou para que as nuvens levassem sua carga em direção ao vale, desfazendo-se ao longe. E o sol acendeu-se num céu tão enxuto e limpo que parecia novo.

Aquecia-se ao sol a antiga umidade guardada entre pedras e grotas. Vindas daquele calor, talvez, daqueles vapores abafados no escuro silêncio, longas serpentes negras começaram a deslizar para a luz.

Os homens só se deram conta da temível presença quando os campos abaixo da aldeia já estavam invadidos. Com asco e horror as encontravam de repente enroscadas no cabo de uma enxada, no fundo de um cesto, ou brilhando entre os sulcos. Eram tantas. De nada adiantava caça-las; cortadas ao meio ou degoladas por facão ou foice multiplicavam-se, cada parte adquirindo vida própria e afastando-se como se recém-saída do ovo.

Quase não lhes bastassem os campos, começaram a deslizar em direção à aldeia. Em breve bastou afastar um móvel, abrir um armário, para encontrar uma serpente enovelada. Qualquer cobertor, qualquer travesseiro, qualquer manta ou almofada podia ser seu ninho. E entre as achas de lenha, entre as talhas de azeite, entre os gravetos e as cinzas

do fogão, entre os grãos nas despensas, por toda parte e em todo canto cobras ondulavam suas espirais.

- São os cabelos das mulheres! – exclamaram afinal os aldeões, sem necessidade de reunir os sábios.

E as mulheres riram, escondendo o rosto nos lenços e nos xales com que cobriam suas cabeças.

- Acabem com isso! – ordenaram-lhes os sábios. E não se referiam ao riso, mas às serpentes. E com voz que não admitia réplica, repetiram – Acabem com isso, mulheres!

Mas como acabar com o flagelo se lhes faltava o remédio? – responderam as mulheres. E acrescentaram – Cabelos. Para acabar com esses, precisamos dos nossos.

E cabelos elas não tinham. Parecia inútil procurar. Por baixo dos lenços apenas uma leve penugem despontava. Nenhuma mulher havia sido poupada. Ainda assim procuraram de casa em casa, mesmo nas mais distantes, até que, escondida entre as saias das irmãs mais velhas, no fundo de um casebre, encontraram um menina. Uma menina pequena, tão pequena que ao tempo das chuvas havia sido confundida com um menino. Uma menina pequena com um rabichinho magro.

Desatado o cordão que prendia o rabicho, os cabelos desceram cobrindo as orelhas. A mãe colheu um fio, enfiou-o numa agulha. Todos olhavam. Todos viram a mãe levantar uma pedra, suspender a serpente que ali se abrigava e, com pontos firmes, coser-lhe a boca. Todos viram a serpente afastar-se deslizando ladeira abaixo.

O rabicho da menina já era apenas um fio quando a última ondulação negra desceu a encosta e a grama fechou-se sobre o seu rastro.

E passado algum tempo, a serenidade havia voltado à aldeia. Sem que, porém, viesse com ela a alegria. O frio demorava-se, sem abrir caminho à primavera.

As mulheres caminhavam no vento com a cabeça coberta, todas elas envoltas em panos. As brotações tardavam, as sementes não germinavam na terra gelada, nem chegavam as aves migrantes.

Ainda fazia frio na manhã em que a primeira mulher tirou o xale. Sacudiu a cabeça. Os cabelos, que haviam crescido, rodearam-lhe o rosto. E porque aquela havia tirado o xale, uma e logo outra a imitaram, uma quarta desfez sobre a testa o nó que prendia o lenço, cabeças de mulheres assomaram às janelas, descobertas. Os cabelos, lisos, crespos, ondulados, dançaram livres farfalhando como folhas, cintilaram ao sol que de repente não parecia tão pálido. Em algum ponto daquela manhã, a primavera pôs-se a caminhar.

- São os cabelos das mulheres – disseram os homens farejando o ar que se fazia mais fino. E sorriam.

ANEXO B - Quem me deu foi a manhã

Foi uma moça lavar suas anáguas no rio. Espuma de rendas, espuma de águas.

Depois deitou-as sobre a grama para secar. E da grama uma salamandra levantou a cabeça e perguntou:

-Que rendas são essas que você lava com tanto capricho?

-São as rendas que farfalham nos meus tornozelos - respondeu a moça.

-Eu também quero ouvir esse farfalhar - disse a salamandra. E antes mesmo que a moça vestisse a primeira anágua, enroscou-se no seu tornozelo.

Era fria como o vidro e brilhante como a prata. Mas, com medo de ser mordida, a moça deixou-a estar e voltou para a aldeia.

No caminho encontrou as outras moças da sua rua, que iam juntas.- Que joia tão diferente! - exclamaram, flagrando nos passos dela o luzir da salamandra. - Onde foi que você achou?

A moça riu sem responder, entrou em casa e fechou a porta atrás de si.

Passados alguns dias, novamente foi ela ao rio, lavar suas roupas. Água batendo nos panos, panos batendo nas pedras. E estava enxaguando o xale, quando uma serpente emergiu entre as franjas e perguntou:

-Que roupa é essa que você lava com tanto esmero?

-É o xale que pousa sobre meus ombros - respondeu a moça.

-Eu também quero pousar nos teus ombros - disse a serpente.

Deslizou rápida até os ombros dela, rodeou-lhe o pescoço e, mordendo o próprio rabo, deixou-se ficar.

Era lisa e verde como esmeralda. Porém, com medo da picada, a moça não ousou tocá-la. E voltou para a aldeia.

-Que joia tão rica! - surpreenderam-se as moças suas companheiras, colhendo os lampejos verdes ao redor do pescoço. - Como foi que você conseguiu?

A moça nem respondeu. Entrou e fechou a porta. Alguns dias mais haviam passado, e novamente foi a moça ao rio. Dessa vez, não lavava roupas. Ajoelhou-se na beira e mergulhou a cabeça para lavar os cabelos. Ondular de ouro na água, ondular de azul entre os fios. Depois penteou e sacudi os cabelos para secá-los ao sol. E como se trazida pelo sol, uma libélula voou e veio pousar na cabeça, um pouco de lado. Ali, imóveis as asas, deixou-se ficar.

Era delicada e graciosa como uma filigrana. Mas com medo de machucá-la, a moça nem a tocou. Quis vê-la, procurou seu reflexo no espelho da água. Depois voltou a aldeia.

As moças esperavam para vê-la passar. - E essa preciosidade - perguntaram em coro movidas pelo cintilar irizado - quem foi que te deu?

-Quem me deu foi a manhã - respondeu a moça. E, sem olhar para trás, entrou em casa. A porta deixou aberta, soubessem todos que nada tinha a esconder.

Não tinha nada a esconder, mas o que havia mostrado era suficiente. De boca em boca, de boca a ouvido, aos cochichos, aos murmúrios, sussurrando, segredando, de um a outro, de um a muitos, pelos cantos, pelas ruas, as joias tornaram-se o assunto da aldeia. E quando todo esse falar desembocou na praça, foi como um vento que entrasse pelas janelas e portas da Cadeia Geral, indo se abater sobre a mesa do Chefe de Polícia. Uma jovem pobre usando joias de valor era coisa nunca vista antes naquela aldeia, afirmou este. A moça só podia tê-las roubado, concluíram todos. E, expedida a ordem, foram os esbirros buscá-la em sua casa e a trouxeram até a cela. Nas joias ninguém se atreveu a tocar, serviriam como evidência.

As paredes da cela eram espessas, as grades da janela eram grossas, mas o falatório do povo ali embaixo chegava até a prisioneira. Silêncio e sereno pousaram enfim na praça. A noite havia chegado.

Nenhum ruído se ouviu quando a serpente desprendeu-se do pescoço da moça, deslizou sinuosa para fora da cela, aproximou-se do carcereiro adormecido, enroscou-se na perna da cadeira, e erguendo a cabeça, mordeu com um bote a mão pendente.

Tão leve o fremito das asas da libélula quando abandonou a cabeleira loura, que só um ouvido atento o colheria. Mas o carcereiro já não estava atento a nada. A libélula pôde voar segura até o prego onde a chave estava pendurada por uma argola, e com a argola entre as patinhas, voar de volta até sua dona.

Como havia conseguido a ladra fugir da cadeia tão forte? perguntavam-se todos no dia seguinte. E por que o carcereiro continuava dormindo?

-Bruxaria! - foi a resposta que jorrou daquelas bocas.

Novamente uma nova ordem foi expedida, os esbirros saíram à procura e todos os aldeões empenharam-se na caçada. De dia e de noite. Até que a moça, mão atadas atrás das costas, foi arrastada para a praça onde a fogueira para queimá-la havia sido armada. Já não trazia a serpente ao redor do pescoço, nem a libélula pousada nos cabelos. Mas entre os farrapos da anágua rasgada ocultava-se a salamandra.

-Bruxa! - gritava o povo.

-Feiticeira!

Com boca leve, a salamandra mordeu o tornozelo da sua dona já atada sobre os feixes de lenha.

O povo na praça ergueu os braços celebrando a labareda. A cabeça da moça pendia de lado. A fumaça se expandiu, pessoas tossiram na assistência. E logo todos os feixes arderam ao mesmo tempo, refletidos nos olhos da multidão.

Já não havia ninguém na praça quando as últimas brasas se apagaram. Findo o espetáculo, cada um havia retornado à sua casa. A madrugada avançava pesada de sono. Assim, ninguém viu aquele súbito mover-se entre cinzas, o menear, a cabeça da salamandra erguendo-se. Ninguém viu o braço, o ombro, a cabeleira da moça emergindo dos restos da fogueira, ela toda de pé sacudindo-se como quem sai da água. Ninguém viu quando, antes de se afastar, recebeu ao redor do tornozelo uma joia fria como vidro e brilhante como a prata.

ANEXO C - Menina de vermelho a caminho da lua

Esta é uma história que não quero contar, uma pequena história sem fatos, espessa como um mês-truô, que não pretendo assumir. Tentei livrar-me dela, afunda-la e ao fastio que me causa. Não consegui. Desnecessária como é, ainda assim insiste em existir. Foi por isso que botei um anúncio no jornal. Dizia: Procura-se narrador. Exigem-se modéstia e prazer descritivo. Pagamento a combinar. Procurar... endereço... etcetera.

Só um apresentou-se. Teria preferido, me caberia melhor, fosse mulher. Mas não tive escolha, fiquei com ele. Homem e um pouco inexperiente, me vi obrigada a insistir na minha vontade, concisão de estilo e docilidade nos rumos. E a vesti-lo com nova roupagem. É assim, pois, de saia rosa e lenço nos cabelos, que o apresento: mãe de duas filhas pequenas que pouco irão agir, levando-as para brincar num parquinho de diversões, sábado à tarde, naquela exata tarde, naquele exato momento em que a história quer acontecer, e onde ele se torna, por contrato e escolha, seu responsável.

O parque, instruo meu sócio, é pequeno, nem se poderia a rigor chama-lo de diversões, porque lhe faltam cores e aquela mínima alegria necessária ao divertir. Tem poucos jogos. Um carrossel movido a hélice, espécie de ventilador gigante instalado ao alto em armação precária. E a grande bolha de plástico. Não quero que descreva como a luminosidade batia, se de chapa ou de lado, e não precisa perder-se em considerações românticas sobre a decadência dos parques. Quero apenas que dê a entender, através da hélice, talvez, a pobreza algo sórdido do lugar. E por favor, não comece com referências temporais.

“Pena ter vindo de sandálias de salto alto, pensei sentindo a poeira infiltrar-se entre os dedos, viscosa pasta de suor sobre a sola. E inutilmente sacudi o pé. As meninas corriam adiante, indecisas entre os brinquedos, prontas para pedir um e outro, excitadas com a possibilidade de ganhar mais do que o previsto. Não havia muito na verdade. No espaço espremido entre dois muros, terreno baldio que aos cantos abrigava capim e cheiro de urina, girava um carrossel sem cavalos tocando, a hélice, assentos de caixote. Canoas, pêndulo de correntes, cortavam o ar em foice. No stand de tiro, os alvos picotados lembravam fome de ratos. E, ao redor de um cercado, caniços com barbante esperavam pescadores da sorte para fisgar chaveiros e canecas de plástico. Ao fundo, porém, a grande bolha inflada era atração que valia seus três reais.”

Não valorize demais a bolha. Ela é velha e suja como tudo mais ali, visivelmente comprada já gasta, de outro parque maior. E cuidado com os lugares-comuns, “cortar o ar” não é bom, você poderia ter usado uma forma mais nova. Nem precisa de tanta delicadeza. É melhor dizer mijo do que urina, sobretudo nesta história. Mas vamos em frente. Você, a mãe, quer pagar para que as filhas possam entrar na bolha e pular, é para isso que a bolha serve. Procura, não vê bilheteria, chama, bate palmas. Vem um homem. Eu sei que você gostaria de descrevê-lo, um velho, ou um homem assim e assado, de olhar meio enviesado, e baixinho. Mas eu não quero. Por enquanto permito apenas que diga que tinha as calças amarradas por corda. É o quanto basta.

“Branca e amarela, com visores transparentes. Ou sujamente branca, com remendos. Assim seria a superfície lunar, imenso colchão inflado onde a perna afunda, debaixo da redoma de uma bolha. Porque assim estava escrito: “Pise na Lua por R\$3,00.” E eu, querendo pagar a viagem das minhas duas astronautas, procurei a bilheteria, falso quiosque no meio daquele nada, e não encontrando ninguém voltei tentando atrair a atenção pela simples presença. Havia tão pouca gente no parque. Pensei em chamar, bater palmas, mas constrangida com a ideia do meu próprio alarido fiquei ali parada junto às meninas, olhando em volta com ar que pretendia autoritário mas que sabia apenas desamparado. Seria do parque o homem que vinha sem me olhar, mais preocupado em segurar as calças?

Não sei por que você omitiu o detalhe da corda. É forte, marca bem a personagem. Esse seu “segurar as calças” diz pouco. Dilui. E não se alongue tanto. O leitor quer clima, pressão. Esqueça as descrições. Vamos, agora ponha suas filhas na bolha.

“Cabeça enviesada como um ovo no ninho dos ombros, recebeu meu dinheiro sem sorrir. E empurrando um plástico...” Pára, pára, não o quero sério. De jeito nenhum, troque isso. É fundamental. O homem sorri, ri estranhamente o tempo todo, de uma forma edulcorada. E matreiro, ou talvez servil, escolha você a palavra melhor, mas sorri sempre, com falsa bonomia. “cabeça enviesada como um ovo no ninho dos ombros, estendeu a mão sorrindo em busca do dinheiro. Levantou um plástico mais solto, branca língua sobreposta, e forçando com os braços abriu o talho da bolha.”

“Bufido, siroco pesado de suor. Este era o hálito da lua. Escapava pelos lábios exangues da fenda, encobria em uivo as palavras que o homem dizia gesticulando, expondo a boca, nariz encrespado. Queria as horas? Apontei para o relógio. E estava aos

berros tentando responder naquele corredor de vento, quando a mão, seca, agarrou de repente o braço da minha menina.”

Muito bem. Gostei dessa mão introduzindo o desejo. Só não sei o que você vai fazer com ela, o que ela pretende, resolva. Mas lembre-se de que suas filhas não são personagens. “Menina que já entrava. E puxando-a de volta deslizou para a perna, fechou-se no joelho, a outra mão já pronta em garra alcançando o tornozelo. É para tirar os sapatos – ouvi enfim enquanto ele desafivelava as sandálias, e empurrando a pequena para dentro vedava talho e vento – só pode entrar descalça, senão rasga o plástico.”

Ótimo, as duas estão afinal brincando, isoladas na bolha, seguras. Pode deixá-las lá, por enquanto. Não vamos precisar delas. Mas atenção, você não tinha reparado, a seu lado, olhando pelo visor as suas filhas que pulam, está uma menina. De vermelho, um tom carmim, vestida com uma malha, descalça.

E dentes cariados. Tem dez anos. Cuidado com essa idade, porque o olhar dela tem mais. Pequenos seios. Ela quer entrar na bolha. Quer muito. E não tem dinheiro. Mas quer, e vai ter que pagar de outro jeito. Ela sabe disso. Você, não.

“Rolam, afundam rindo as duas na pouca gravidade do colchão ondeante, braços abertos, passos embriagados, gritos presos em curva na redoma. Mas não sou só eu, mãos espalmadas sobre o visor fosco, que acompanho a viagem das meninas. A meu lado ela também olha gulosa.”

“Já estava no parque quando cheguei, figurinha vermelha brincando com a outras crianças nas canoas volantes. Dez anos talvez, de longe mais. O carmim do batom pesa nos lábios, mas os seios ainda não são seios, e a cintura no alto espera crescimento. Por que tem uma máscara vermelha levantada sobre a testa, se o carnaval já passou? a tela encerada, recortada em folhas, esmaga mechas úmidas, e como uma borboleta pousada ao acaso, se contrapõe ao rasgado dos olhos. Não parece sentir frio, exposta na malha curta. Olha levantada sobre a ponta dos pés, o corpo todo encostado à superfície curva, as coxas nuas coladas contra a bolha, enquanto a boca se abre amolecida de vontade.”

Está ali ao seu lado, e vocês duas não tem a nada a ver uma com a outra. Mas é uma criança. Não esqueça disso, ela será criança o tempo todo, apesar do que ainda vai acontecer. E como criança se aproxima da mãe que você é, procura apoio, ou quem sabe, uma possibilidade de conseguir dinheiro. “Uma menina, como as minhas, me olha e sorri corada, ou maquilada? dizendo pequenas coisas sem peso, coisas a que respondo mais com a atenção do que com as palavras, porque não temos muito a nos dizer. Uma menina que

não é minha, e que logo abandono à carência de assunto, caladas as duas, prolongando o sorriso e desviando aos poucos a cabeça, fingindo que já não nos olhamos mais.” Você não a olha diretamente para não se envolver, para não ter que incluí-la no seu sábado, elemento estranho, fora das previsões. Mas também não a larga. Debruçada sobre a esquina do seu próprio olho, sorrateira e voraz, você a acompanha sorvendo aos poucos, em lento entendimento, a metamorfose sem saltos em que um novo jogo se inicia.

Comece a movimentá-la. Afaste-a, traga-a de volta. Não a deixe ficar parada. Menina, ela vai ao espaço do parque, ao encontro dos brinquedos. Mulher, vem para junto do seu desejo, forjando a chave que irá satisfazê-lo.

“Eu a vejo, porém, quando esquecida da bolha, corre breve. Vai ao carrossel, que gira sem crianças. E, não podendo entrar, o acompanha por fora, mão encostada apenas no rendado da cerca, rosto erguido em perfil. Os pés em trote, volteia lentamente ao compasso gritante, cavalinho mais gracioso do que aqueles enfeitados de espelhos, que o carrossel já teve em dias melhores. Mas não demora muito. Seu corpo tem urgências, tempos mais rápidos que o um-dois-três da valsa. Corre, debanda, sacode a leve crina. E, olhando a Lua de longe, se abaixa, cata uma tala de pau esquecida e a atira com violência contra o muro.” Isso, ela está mordendo o freio. O corpo dela relincha, se empina, se estica. Ela galopa ao redor, preparando-se. E logo, abaixada a cabeça, manso o passo, vem buscar sua grama mais verde. “E a pressinto de volta, trazida devagar pelo desejo, chegando-se em rodeios, como se por acaso. Pôs o rosto mais manso, o olhar lavado, fez infantil o queixo.”

“Vem ao visor primeiro. Como antes, levanta o corpo sobre a curva dos pés, e só agora percebo que não é necessário, é baixo o olho transparente que devassa o interior da bolha. Mas encostada assim, tão debruçada, não se interessa pelo jogo infantil das duas meninas. Olha através, de lado, para o homem.” É a hora da primeira tentativa. Ela não tem muita esperança de conseguir, mas vai tentar. É a maneira de testar o velho, de dizer que quero. Invente um diálogo. Breve, porque não é com palavras que eles se entendem. Mas o quanto baste para marcar o primeiro toque. “E logo, lenta, fingindo indiferença, enroscando nas pernas cada avanço, se aproxima da entrada. A mão se esgueira por baixo da língua de plástico” Se esgueira não, se enfia, se mete, se introduz.” A mão se enfia por baixo da língua de plástico, a coxa avança devagar trazendo os quadris, o corpo todo força disfarçado as beiras do talho, tentativa de varar.”

“- Não pode – diz o homem em voz baixa, sem sair do lugar. E ela se sobressalta estendendo-lhe um riso.”

“- Só no próximo giro – diz ele, e mostra dentes. – Depois das outras duas que estão lá dentro.”

Tudo é muito tênue ainda, muito impreciso. É difícil ver aquilo que, por proibido, se esconde. Mas aos poucos, seduzida, você vê. Na maneira que eles têm de quase não se olharem; no jeito espiralado dela, você vê. Seja bem claro agora. Não é hora de ficar rebordando estilo. A coisa é simples: um homem e uma menina enovelando um desejo. Empine os dois, dê linha a eles. Têm bem com que se enrolar. Mas trabalhe mais a menina. Quero que seja ela a primeira, a mais forte, a doce aranha.

“Vem a menina em passos lentos, fiando ao redor do homem a seda com que prendera seu olhar. Para, estica uma perna, arqueia a linha descalça do pé, e, com unhas de esmalte, traça espirais na poeira do chão. Fincada como um compasso, a outra perna é eixo macio. Não o encara. Ajeita a máscara com dedos em ponta, afofa cachos inexistentes. Depois, num repente, baixa a viseira rubra sobre o rosto, e entre frestas conduz o brilho verde dos olhos até cravar o alvo, atenção do homem que a ela se ata. É agora, bem segura a ponta da meada, que ela desce o queixo no peito marcando de leve um sorriso, e lentamente começa a girar.” Não, não era você que eu queria para contar essa história. Quisesse assim tão delicada, eu mesma escrevia. Procurei, porque precisava de alguém que quisesse fermentar esterco, adubar um fato vil. E vem você aí com essa tapeçaria medieval, se esgueirando entre palavras, mascarando a realidade com imagens. É vergonha? É incompetência? O que é isso que você tem? Um narrador profissional com medo de uma menina. Mas a menina está seduzindo um velho porque quer pisar na Lua. Vê se põe isso na sua cabeça. E se passa isso para o texto. “Firme, desenhando seu próprio movimento em vinco fundo no chão, roda sobre si mesma e fecha o círculo. Até dar-lhe as costas.”

“É de costas, empinados quadris, que espera a gula dele depositar-se em visgo nas pernas. Não tem pressa. Chupa o dedo, finge roer as unhas, quati de dentinhos cariados. Deixa que ele lhe estude bem a pele, que afunde o olhar na concha rosa, reverso do joelho, que suba denso, palmilhando as coxas, que se embrenhe um instante. Só então, súbita e recatada, puxa para baixo o cóis vermelho da malha, em defesa de pudores. E levantando a cabeça sorri, rostinho aberto.”

Pronto, agora você pode ficar com vergonha. A mãe está vendo, e não faz nada. Poderia chamar a menina, conversar, pagar a entrada dela. Mas isso seria reconhecer que

sabe o que está passando, que o tempo todo, enquanto ela se jogava no perigo, você desenhava atenta os detalhes, afiava a ponta do seu lápis na linha dos olhos, na pose do pé, mais interessante em roubar o fato que em evitá-lo. Agora ela sorri para você, bem criança. Não quer lhe agradecer. Quer seu álibi. Sorrindo de volta você está assinando seu atestado de inocência, afirmando que sim, ela é uma criança igual às outras, uma boa menina que merece meu carinho. E nada do que você viu aconteceu. E você, sem forças, sorri. “Uma menina como as minhas, brincando sábado à tarde no parque de diversões. Uma menina de coxas gordas que pede o meu sorriso. É isso que estou vendo, só isso. Não há razão para esta secura na boca, este anotar.” Ela não está com secura. Está úmida, seivando secreta ao sol do parque, presa com o homem na teia viscosa. Sua nas axilas. Ponha isso, esta palavra axilas, não melhor sovacos, que você odeia ainda mais, que acha tão óbvia. Eu sei que você não quer escrever como eu mando, que já se acha dono da história. Mas o fato, quem tem o fato sou eu. E sem mim você não tem nada para contar, sem mim, você não existe. “Este anotar desenhado de máscaras e pés. Nada, não há nada sobre o que fantasiar. Nenhum gesto concreto. Só uma malha vermelha esticada de leve sobre seios, e duas flores de pano amarradas ao pulso com uma fita. Pulso que o homem agora segura, sem forçar, firme apenas, debruçando-se sobre o ouvido encoberto pelas mechas. E que ela lhe entrega, dócil por momentos, logo puxando o braço e o corpo em riso de recusa, sacudindo do ouvido suas palavras, mas trazendo no gesto a mão escura que, rápida, se encaixa na curva da cintura.”

Leve-a embora, não a deixe ficar muito tempo junto dele. É por etapas que se insinua, avançando um pouco mais a cada vez, quase não concedendo, mas deixando crer. Ele não. Fica parado. É o centro, o poder. Não se move, não se apressa. Sabe que ela vai voltar até conseguir o que quer. E tem seu preço.

“Um momento, e ela já se afasta dançante, coçando na nuca o cabelo louro, vincado pela auréola do elástico. No stand de tiro, o único cliente encostou a carabina, e concentra sua atenção no alvo moreno da moça do parque, encarregada das armas. É para lá que ela vai. Eu a olho quando se aproxima, e agatanhada se dirige ao rapaz. Não sei o que dizem. Vejo que o rapaz a segura debaixo dos braços, levantando-as devagar por trás. Até que ela, espremida entre o corpo dele e o balcão, alcance a carabina, e encostando-a no ombro possa dar seu tiro.”

“Percebe o homem? Não parece. Sem virar a cabeça sem procurá-la no olhar, move seus passos achatados recebendo dinheiro dos pais que aos poucos chegam,

desafivela sandálias sorrindo, bondoso porteiro daquela Lua que ela quer acima de todos os brinquedos do parque, e que, ele sabe, a trará de volta.”

“De volta vem ela, cortando em diagonal a distância. Traz na corrida outra menina, que a segue, que a segura um instante e logo foge, perseguida também. Não vão longe. No espaço junto à bolha, que agora com pais e crianças ficou subitamente apertado, se procuram em voltas, se oferecem torcendo o corpo para escapar à mão que avança, se tocam entre gritos, tentando vencer na garantia do pique. E esbarram e tropeçam tumultuando a ordem da pequena fila já formada, até que o homem abandona seu posto junto à entrada e, exercendo publicamente seu papel de bom guardião, expulsa a brincadeira.”

“Afasta-se a outra menina, enquanto ela, serena e quieta, entra, como se de direito, entre as crianças descalças que, bilhete na mão, esperam bem comportadas a vez de penetrar no cosmos. Não pede, não olha para ele. Balança de leve a cabeça acompanhando a música do parque. Depois, se aquieta, a máscara vermelha já levantada em coroa. E, devagar, chamando por ele em silencioso silvo, o brilho da língua descola os lábios, hesita no canto e segue acariciante lambendo restos de batom, passando, forçando, insistindo, sugando em seu próprio sumo escamas de carmim.”

“Esgotou-se o tempo lunar das minhas meninas, que paridas entre ventos pelo talho vem a mim afogueadas. Avança ordenada a fila. Entre as outras crianças que, cabeça à frente, mergulham no bafo quente, o homem deixará enfim que ela entre. Mas será a última, retida até o fim, para que ele possa meter o braço na fenda fingindo ajuda, e alcançá-la entre plásticos. Depois deixará que pule seus vinte minutos no macio da bolha, grito afogado, sem querer olhar no visor.”

Agora saia você do parque. Mãe de dever cumprido, a caminho de casa, com as filhas pela mão. A menina vai sozinha. Para ela também o sábado acabou. Voltará no domingo, para colher mais onde plantou.

Acabou, seu eu quiser. Aguentei até aqui calado, engolindo seus desaforos. Mas o fim chegou, dono da história. E não é mais uma história, é um conto. O que é que você tinha? Um fato? Mas fato todo mundo tem, acontece a toda hora na cara da gente. O que você não tem é voz para contar. E isso quem tem sou eu, está aí seu fato, como viu ou inventou. Mas agora é meu conto, história das minhas palavras, que eu acabo como quiser.

“É tarde quando saio, levando minhas filhas pela mão. Ela fica. Lá longe, na canoa que sobe esticando correntes, sua figura vermelha sangra no ar.”

ANEXO D - É a alma, não é?

No âmbar. Preso no âmbar como uma libélula – não exagera, Marta – está bem, não dá mesmo para tanto, preso no âmbar como um inseto, uma mosca. É isso, preso no âmbar como uma mosca.

No apartamento de Marta, na sala do apartamento de Marta, diante da televisão ligada que ela não ouve e não olha, que deixa ligada para acreditar que está fazendo alguma coisa, para poder dizer depois, em algum momento, eu estava vendo televisão distante e alheia como uma janela qualquer de um prédio qualquer, Marta extrai de si o fio maleável dos pensamentos.

Uma mosca presa no âmbar, isso é meu casamento.

Pois não tinha o marido, de manhã à mesa do café, abertas as folhas entre os dois, relatado com espanto a notícia do jornal?

- Você viu isso, Marta? acharam uma libélula incrustada num pedaço de âmbar, e agora vão retirar o DNA para fazer outra.

Presa no âmbar. Ele tinha dito aquilo pensando só na libélula, é claro, só na notícia, mas ela, Marta, havia-se sentido imediatamente presa pelas palavras, aprisionada naquele âmbar que as palavras colocavam abruptamente entre bules e xícaras fracionando a manhã. Sequer por um instante havia se preocupado com a libélula em si, com o fato científico, nem enquanto falava, nem depois, quando o marido já na rua, havia voltado ao jornal procurando novamente a notícia, como se ao seu olhar pudesse revelar coisas que haviam escapado ao dele, como se, em lugar daquela fotografia quase indecifrável de uma espécie de pedra com uma mancha dentro, pudesse encontrar sua própria fotografia.

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

É esse o meu âmbar – e Marta olhou em volta. Os móveis da sala as paredes os objetos os quadros da sala, que em geral nem via ou via apenas como uma tranquilizadora extensão de si mesma, tornaram-se debaixo desse olhar móveis quadros e paredes desvinculados dela, as arestas vivas, as quinas cortantes. E os objetos, como ela havia podido escolher algum dia aqueles objetos que agora nada lhe diziam? Âmbar, repetiu

Marta lembrando-se de um colar tantas vezes visto em uma caixa, colar da mãe ou da avó, contas de mel sofisticado, resina, quase morno ao tato. Âmbar, disse em voz alta, procurando em vão ao seu redor a luz dourada e fosca do mel, luz que uma libélula aprisionada veria caso lhe fosse permitido ver através do âmbar e dos séculos. Mas a luz da sala era branca, espargida através da cortina transparente, e geometricamente enquadrada pelas fronteiras das paredes. O meu âmbar, pensou Marta, é de gesso.

Dá pra imaginar? – tinha dito o marido abaixando o jornal, não para olhar para ela, mas para tomar um gole de café. – Acharam no túmulo de um faraó. Um inseto enterrado ali, duas vezes enterrado, uma no âmbar e outra na tumba, há séculos. E agora eles vão, metem o bicho no microscópio, abrem o âmbar, abrem o bicho, abrem a alma do bicho, o DNA é a alma é ou não é?, abrem a alma dele, e fazem outro.

Ele não falou no arqueólogo, havia pensado Marta. Tinha que ter um arqueólogo. Sem ele, nada feito, podiam passar dois ou dois mil séculos, ficaria tudo igual, o faraó e a libélula, cada um no seu sarcófago.

Como nós, pensa agora Marta, emendando o fio no exato ponto em que o havia partido, como nós. E vê-se, como se num filme, deitada na cama ao lado do marido, os dois dormindo alheios um do outro num sono que podia durar horas ou anos, dependendo apenas da maneira de contar o tempo.

E dizer que começamos como libélulas, segue Marta. Tínhamos brilho, alguma transparência. Caçadores delicados, assim fomos no princípio. Chegamos a voar, a voar nos dias, na superfície dos dias feito as libélulas voam sobre a superfície dos lagos. Como íamos saber que aquilo era apenas o princípio? Só percebemos depois que acabou. E aí pareceu tão curto.

As vozes da televisão tentam intrometer-se no pensamento de Marta. É ela própria quem as fisga abrindo-lhes entrada por momentos, uma ou outra fala apenas, de pouco sentido, que logo devolve à distância com as frases que se seguem, como se atirasse para longe a ponta de uma corda. É assim mesmo no âmbar, pensa Marta com um sorriso vingativo no olhar, contente por ter mais uma vez esmagado a pasta dos sons, não há silêncio no âmbar, mas vozes distantes ou que não interessam. Como quando o marido fala e ela já no meio abandona a frase dele, deixa-o falando para o seu olhar falsamente atento, enquanto vai cuidar dos seus próprios pensamentos.

De manhã, porém, tinha ido com a frase dele até o fim, atenta, querendo saber mais, não do que ele lia, mas do que a leitura acordava nela.

Dizem que é possível sim, havia respondido ele, basta um fragmento conservado. E por um instante a coisa toda havia parecido muito normal a Marta.

Bastaria um fragmento, uma porção minúscula, microscópica. E isso eles tinham, certamente tinham, mais até do que isso, nada que não se pudesse ver olhando bem, olhando atentamente. Bastaria tomar um fragmento daquilo que haviam sido as asas, e dele, com todas as suas características, fazer outra libélula.

Sentada naquela poltrona que já conhece o feitio do seu corpo, Marta visualiza o bisturi do cientista, o bisturi não, o finíssimo estilete de aço brilhando na mão enluvada, abrindo o peito da libélula ainda semi-incrustada em seu universo de âmbar. O cientista olha através do microscópio enquanto a ponta raspa de leve, colhe e ergue o fragmento. O cientista sorri vitorioso debaixo da máscara, sorriso que só Marta vê. O cientista deposita o fragmento no pratinho de vidro. A testa do cientista brilha suada. Marta sente o fio da sua própria unha que, sem dar-se conta, passou sobre a pele seca do esterno. O cientista retira-se da imaginação de Marta.

Se, como nos filmes de assassinato, pensa Marta, sua unha fosse examinada ao microscópio, encontrariam ali com toda certeza um fragmento de pele, um filamento. Marta olha a unha manicurada onde nenhum filamento se vê. Mas não está aí minha alma, pensa ainda Marta com uma ponta de angústia, perguntando-se onde, em que secreto âmago, entre partes ressequidas deve aponta de aço escavar. As tumbas, diz para si mesma, os casamentos estão cheios de fragmentos sobre os quais nenhum arqueólogo vem aliviar o peso da terra, restos necrosados que jamais serão duplicados para a vida. Com isso, e Marta passa o polegar no fio da unha testando seu corte e arrancando os possíveis filamentos, com isso nenhum voo se poderia duplicar, nem o da mosca.

A branca luminosidade da sala apagou-se aos poucos sem que Marta se desse conta, a televisão lança sombras fundas. Marta ouve bater a porta do elevador, passos se aproximam no corredor. Marta acende o abajur da sala. A luz dourada se alastra preenchendo todos os espaços. A chave roda na fechadura. Marta vira a cabeça passando o olhar de relance pelos móveis sem arestas. A porta se abre. O marido entra. Oi, diz Marta, que tal teu dia? E sem ouvir a resposta volta-se para a televisão.

ANEXO E - Uma história de amor

Ganhei a estola de peles viva. Como se traz para casa a galinha cacarejante com as patas amarradas, assim meu marido entrou com duas martas. Em vão tentei enrodilhá-las no pescoço para ver como ficariam depois. Eram ariscas. Pude apenas constatar a boa qualidade do pelo, lustroso, farto, sem estragos. E tranca-las na gaiola.

Cevá-las, disse meu marido. Isso é preciso. Quero vê-las bem gorda nos teus ombros fartos.

Pregou as patinhas no fundo de madeira cuidando de não danifica-las. E começou a mete-lhes comida goela a baixo.

Comiam elas, comia eu. Quero te ver bem roliça, dizia, e me enchia de bombons. Uma luz acesa impedia o sono das martas. As noites de amor não me deixavam dormir. Engordávamos. As grades da gaiola já vincavam os dorsos. A cama fazia-se pequena. A primeira marta morreu. A outra ocupou-lhe o espaço. Comida era tudo que víamos. O tempo servido em colheradas, arquejávamos. A segunda marta morreu. Então meu marido aproximou-se luminoso de paixão e, cuidando de não danifica-las, pregou minhas mãos no fundo da cama.

ANEXO F - O Tigre

Minha intimidade com o tigre era falsa. Embora fosse meu por direito o papel passado. Não confiei. Temi pela intocabilidade do rosto, importância das duas únicas mãos. E mantive o afago leve de quem está pronto a retirá-lo.

No entanto ele nunca me traiu. Em nenhum momento fingiu uma docilidade que não tinha. Nem quando se aproximava em passos longos quase corridos e eu lhe temia o peso. Nem quando erguia a pata retribuindo e afastando minhas carícias. Nem mesmo quando, afirmando sua posse, me transferiu de uma só bocada para o úmido calor de suas entranhas.

ANEXO G - Sete anos e mais sete

Era uma vez um rei que tinha uma filha. Não tinha duas, tinha uma, e como só tinha essa gostava dela mais do que qualquer outra.

A princesa também gostava muito do pai, mais do que qualquer outro, até o dia em que chegou o príncipe. Aí ela gostou do príncipe mais do que qualquer outro.

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 gostava mais do que de qualquer outra.

O rei então chamou a fada, madrinha da princesa. Pensaram, pensaram, e chegaram à conclusão de que o jeito melhor era botar a moça para dormir. Quem sabe, no sono sonhava com outro e se esquecia dele.

Dito e feito, deram uma bebida mágica para a jovem, que adormeceu na hora sem nem dizer boa-noite.

Deitaram a moça numa cama enorme, num quarto enorme, dentro de outro quarto enorme, onde se chegava por um corredor enorme. 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.

O príncipe, ao saber que sua bela dormia por obra da magia, e que pensavam assim afastá-la dele, não teve dúvidas. Mandou construir um castelo com sete fossos e sete plantas. Deitou-se numa cama enorme, num quarto enorme, onde se chegava por um corredor enorme disfarçado por sete enormes portas e começou a dormir.

Sete anos se passaram e mais sete. As plantas cresceram ao redor. Os guardas desapareceram debaixo das plantas. As aranhas teceram cortinados de prata ao redor das camas, nas salas enormes, nos enormes corredores. E os príncipes dormiram nos seus casulos.

Mas a princesa não sonhou com ninguém a não ser com o príncipe. De manhã sonhava que o via debaixo da sua janela tocando alaúde. De tarde sonhava que sentavam na varanda e que ele brincava com o falcão e com os cães enquanto ela bordava no bastidor. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam sobre o seu sono.

E o príncipe não sonhou com ninguém a não ser com a princesa. De manhã sonhava que via seus cabelos na janela, e que tocava alaúde para ela. De tarde sonhava que sentavam na varanda, e que ela bordava enquanto ele brincava com os cães e o falcão. E de noite sonhava que a Lua ia alta e que as aranhas teciam.

Até o dia em que ambos sonharam que era chegada a hora de casar, e sonharam 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.