

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS  
CURSO DE MESTRADO**

**ÉRIKA ALVES DE MORAES TELINI**

**A TESSITURA DE COLASANTI: viés feminino, fios  
simbólicos e teias intertextuais**

**UBERLÂNDIA**

**2021**

ÉRIKA ALVES DE MORAES TELINI

A TESSITURA DE COLASANTI: viés feminino, fios  
simbólicos e teias intertextuais

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades

Orientadora: Prof. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre

UBERLÂNDIA

2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

T272    Telini, Érika Alves de Moraes, 1982-  
2021    A TESSITURA DE COLASANTI: [recurso eletrônico] : viés feminino,  
fios simbólicos e teias intertextuais / Érika  
Alves de Moraes Telini. - 2021.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Aquino Sylvestre. Dissertação  
(Mestrado) - Universidade Federal de  
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.542>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Sylvestre, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Aquino ,1973-  
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação  
em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

---

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e atendpplet@ileel.ufu.br



## ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	27 de agosto de 2021	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	11912TLT011				
Nome do Discente:	Érika Alves de Moraes Telini				
Título do Trabalho:	A tessitura de Colasanti: Viés Feminino, Fios Simbólicos e Teias Intertextuais				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 1: Literatura, Memória e Identidades				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O Conto de Fadas na Contemporaneidade: leituras pós-modernas				

Aos vinte e sete dias do mês de agosto do ano de 2021, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores Doutores: Fernanda Aquino Sylvestre / ILEEL-UFU orientadora da candidata (Presidente); Karin Volobuef / UNESP; Cynthia Beatrice Costa / ILEEL-UFU.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Aquino Sylvestre, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 27/08/2021, às 15:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º,

§ 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cynthia Beatrice Costa, Professor(a) do Magistério Superior**, em 27/08/2021, às 15:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º,

§ 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Karin Volobuef, Usuário Externo**, em 28/08/2021, às 21:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Érika Alves de Moraes Telini, Usuário Externo**, em 31/08/2021, às 21:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?)

[acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](#), informando o código verificador **3005583** e o código CRC **2A07FFE6**.

Imagem 1 – Fotografia e autógrafo de Marina Colasanti: “escritora-tecelã”



Erika, bom trabalho  
nesse mestrado, se precisar  
de mim estou à sua  
disposição.

Sucesso! e um beijo

Marina Colasanti

Imagem 2 – Fotografia de minha mãe e o seu tear – a “tecelã” e as histórias que se constroem a partir do entrelaçar de fios do passado e do presente



Fonte: Museu Municipal Hugo Machado da Silveira – Patrocínio-MG

Dedico esta dissertação a todas as “mulheres-tecelãs”, que buscam, constantemente, por seu espaço no bastidor da vida, destecendo preconceitos e tecendo suas próprias histórias.



## AGRADECIMENTOS

### O além do bastidor

Dotada de muitos atributos, a tecelagem, atividade artística tão valorizada nesta dissertação, possui várias etapas, que vão da preparação das fibras ao tingimento dos fios. Por isso, não poderia deixar de registrar aqui todas as pessoas envolvidas neste processo de criação que, aos poucos, foi ganhando contornos.

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, o GRANDE Tecelão, aquele que tece todos os meus caminhos e arquiteta meus sonhos. É Ele o responsável por tudo aquilo que vivencio, pois minha vida está em Tuas mãos. É Ele que prepara as fibras que, aos poucos, vão ganhando cores e sentidos nesta tessitura.

À minha mãe Nair, agradeço por todo suporte dado ao Bastidor. Obrigada pelo seu tear sereno e protetor. Você é a MAIOR das tecelãs – exemplo de perfeição, companheirismo, força e amor. A ti, minha gratidão eterna, por se fazer presente em cada momento de minha vida, por ser “Ariadne”, que, com seus fios, tira-me de qualquer labirinto.

Ao meu pai Lourival, mesmo em memória, agradeço por todos os ensinamentos que me foram passados durante o seu tempo de urdiduras, no qual me mostrou que a felicidade está além do bastidor.

Agradeço ao meu marido Peterson, meu grande amor, pela compreensão e por acreditar nos meus sonhos. Temos tecido uma vida juntos – nem sempre com fios coloridos, pois há muito o que aprender durante o processo de tear, mas o importante é que a nossa união sempre ultrapassa os obstáculos encontrados pelo caminho. E mais... a melhor parte deste bordado tecemos juntos – o nosso filho.

Ao meu filho Dante, o meu muito obrigada!! Seu amor incondicional, sua pureza e inocência são os fios que sustentam a vida desta “moça tecelã”, que tanto aprende com você!! Ao teu lado, teço a parte mais brilhante deste bordado, pois você é meu ponto de luz!! Os fios coloridos que se entrelaçam aqui vêm do seu amor, da sua alegria, da sua compreensão, da sua existência. Você é a realização de um lindo sonho: ser mãe!! Você é a tradução do melhor que há em mim! É por você que vivo a tecer!!

Agradeço a minha irmã Sandra por vibrar pelas minhas conquistas, pelas suas palavras sábias, por ser minha inspiração. Você é exemplo de garra e determinação!! Mulher de uma fé inabalável, colo protetor, presença constante!! Os fios mais fortes desta tessitura têm a sua história. Obrigada pelo seu amor e por ter me apresentado algo que eu até então desconhecia: o amor de tia. Felipe e Ana Clara, como é bom ter vocês ao meu lado, como é bom Ser amor e Ter amor!! Tenho muito orgulho das pessoas que se tornaram, da nossa amizade e reciprocidade. Vocês estão em cada ponto colorido deste bordado!!

À minha cunhada, amiga e irmã de coração, Rúbia, o meu muito obrigada, por ter sido colo nos instantes em que este bordado começava a ter cores cinzentas. Você foi presença para o Dante nos momentos em que fui ausência. Os fios de amor e cumplicidade que aqui se entrecruzam são inspirados em você.

Agradeço à minha amiga Aline, por nunca me deixar desanimar, pela parceria de sempre, por ter reconhecido em mim potencialidades que eu acreditava nem ter, por ter despertado em mim a vontade de retornar ao mundo acadêmico, pela companhia nas viagens a Uberlândia, pelos dias de luta e pelos dias de glória!! Sem você ao meu lado, este bordado nem teria começado. Você está em cada fio desta tessitura!! Obrigada por tudo!!

À minha amiga Sara, por tecer comigo as primeiras linhas deste percurso, por me apresentar a escritora Marina Colasanti como uma possibilidade de pesquisa, por me mostrar caminhos e trilhá-los ao meu lado.

Ao meu amigo Professor Doutor Marcelo, pelas correções e pelo apoio de sempre. Você tem o meu respeito e a minha admiração!! É em você que me espelho quando penso em prosseguir nos estudos.

O meu muito obrigada ao Colégio Abc/Anglo, Colégio Prisma, Colégio Leonardo Da Vinci e IFTM Campus Patrocínio, espaços que me deram a oportunidade de crescer profissionalmente e de ter vontade de tecer mais conhecimentos a cada dia. A cada aluno que passou pela minha vida e tanto me ensinou, minha eterna gratidão!! Ser professora é poder tecer sonhos e histórias ao lado de seres incríveis que enfeitam a minha caminhada.

Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia (UFU) por ser um âmbito de realização de desejos, por permitir ter contato com tantos doutores, “tecelões do saber”, professores incríveis que me apresentaram o gosto pela pesquisa e pelos estudos literários.

Professor Dr. Leonardo; Professora Dra. Betina; Professora Dra. Enivalda; Professor Dr. Eric; Professora Dra. Joana e Professor Dr. Sérgio, a vocês, minha eterna admiração, por permitirem que cada contorno deste bordado tivesse fios de muito conhecimento embasados em teorias que até então eu desconhecia.

Um agradecimento especial à minha orientadora, Professora Dra. Fernanda Aquino Sylvestre, “um anjo” em forma de ser humano. Seu carinho, seu cuidado, sua paciência e atenção sustentaram cada fio desta tessitura. Obrigada por ter me acolhido tão bem neste universo acadêmico, por ter se tornado uma amiga tão especial. Você é meu “trevo de quatro folhas”, é “Aracne”, pois tens extraordinária habilidade na arte de tecer as orientações mais preciosas e sábias. Assim como as ninfas deixavam os córregos; e os camponeses, a labuta, para apreciarem o trabalho perfeito desta tecelã, eu serei mais uma dentre tantas admiradoras deste seu “tear perfeito”. Gratidão eterna!!

Agradeço também às professoras doutoras Karin Volobuef e Cynthia Beatrice Costa, pela leitura cuidadosa do meu trabalho e pelos ricos apontamentos feitos em minha Qualificação. Espero ter alcançado as expectativas de vocês com as mudanças que fiz. Todas as indicações foram muito válidas e fizeram com que esta pesquisa ganhasse novas linhas de raciocínio.

Enfim, agradeço à minha família e aos meus amigos por terem compreendido a minha ausência durante a minha jornada de pesquisadora. Foi um trajeto incrível, no qual pude entrelaçar palavras “fio após fio” em busca daquilo que está “além do bastidor”, pois é neste “além” que vi a possibilidade de me redesenhar, de visitar lugares esquecidos e de remodelar a minha essência. Sou como a “moça tecelã”, alguém que tece sonhos e destece as dificuldades encontradas ao longo do percurso. Eis o fio que me conduziu até aqui – produzir conhecimentos e ressignificar pontos que sejam capazes de arrematar esta tessitura.

*Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo [...]; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...] o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...] a obra é um fragmento de substância. Já o texto é um campo metodológico. [...] o texto mantém-se na linguagem: ele só existe tomado num discurso. [...] ele é um tecido de citações. (BARTHES, 2004a, p.64-71).*

## RESUMO

Marina Colasanti é uma escritora que se destaca na literatura contemporânea pelo alto teor simbólico e poético utilizado na construção de seus contos. Todavia, embora apresente uma criação literária plurissignificativa, sua obra ainda é pouco contemplada pelos críticos e raramente vista no âmbito acadêmico, o que fez com que ela se tornasse objeto de estudo desta dissertação. Nesse sentido, para revelar esses aspectos substanciais na produção da escritora, serão analisados, neste trabalho, três contos – *A moça tecelã*, *Além do bastidor* e *Fio após fio* – presentes em *Mais de 100 histórias maravilhosas*, que têm em comum a utilização da metáfora do bordado e a subversão dos contos de fadas tradicionais no contexto pós-moderno, detalhes que se desvelam pela penumbra do maravilhoso, peça-chave para arrematar os questionamentos feitos. Levando em consideração que há um intenso movimento intertextual de releitura na contemporaneidade, o corpus literário deste estudo, ao perscrutar a tessitura narrativa de Colasanti, requisita a imagem arquetípica da tecelã, reproduzida de forma tão significativa na literatura, para desenrolar os fios que conduzem a escrita da autora: o viés feminino abordado em sua trama e os fios simbólicos e intertextuais veiculados pelo maravilhoso nas narrativas em questão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Colasanti. Contos de fadas. Feminino. Intertextualidade. Tessituras.

## ABSTRACT

Marina Colasanti is a writer who stands out in contemporary literature for the high symbolic and poetic content used in the construction of her stories. Although she presents a pluri significant literary creation, her work is still little considered by critics and rarely seen in the academic field, which made her the object of study of this essay. In that way, to reveal these substantial aspects in the writer's production, three short stories will be analyzed in this paper – *A moça tecelã*, *Além do bastidor e Fio após fio* – part of *Mais de 100 histórias maravilhosas*, which have in common the use of the needlework metaphor and the subversion of traditional fairy tales in the post-modern context, details that are unveiled in the shadow of the marvelous, a key piece to finish off the questions made. Considering that there is an intense intertextual movement of rereading in contemporaneity, the literary corpus of this study, when examining Colasanti's narrative texture, requires the archetypal image of the weaver, reproduced in such a significant way in literature, to unravel the threads that lead to the author's writing: the female role addressed in its plot and the symbolic and intertextual threads conveyed by the marvelous in the analyzed narratives.

**KEYWORDS:** Colasanti. Fairy tale. Feminine. Intertextuality. Textures.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 Fotografia e autógrafo de Marina Colasanti: “escritora-tecelã”.....	3
Imagem 2 Fotografia de minha mãe e o seu tear – a “tecelã” e as histórias que se constroem a partir do entrelaçar de fios do passado e do presente.....	4
Imagem 3 Ilustração das flores Gloxínia e Nemésia.....	97

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1. MARINA COLASANTI – UMA VIDA EM CONSTRUÇÃO.....</b>	<b>22</b>
1.1. A literatura como tecido – os fios da criação.....	22
1.2. Tecendo contrapontos – Marina Colasanti sob o viés da Academia.....	30
<b>2. A CONSTRUÇÃO DO MARAVILHOSO NOS CONTOS DE MARINA – UM PUNTO A SER DESLINDADO.....</b>	<b>42</b>
2.1. Puxando o fio inicial do tecido – o gênero conto .....	42
2.2. O alinhavar dos elementos da narrativa nos contos contemporâneos de Colasanti....	46
2.3. Contos de fadas ou contos maravilhosos – como desatar esse nó? .....	49
2.4. A subversão dos contos de fadas na escrita de Colasanti: um ponto a ser tecido.....	56
<b>3. REPRESENTAÇÃO DA MULHER E BUSCA POR AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA: FIOS QUE SE ENTRELAÇAM NA ESCRITA DE COLASANTI.....</b>	<b>65</b>
3.1. Marina Colasanti: escritora-tecelã .....	65
3.2. Outro ponto do bordado – a subversão do feminino em <i>A moça tecelã</i> .....	70
3.3. O viés feminino nos contos <i>Além do bastidor</i> e <i>Fio após fio</i> .....	76
<b>4. A HERANÇA MÍTICA E SIMBÓLICA NOS CONTOS DE MARINA – FIOS INTERTEXTUAIS.....</b>	<b>82</b>
4.1. <i>A moça tecelã</i> – a “neo-Penélope” de Marina Colasanti.....	85
4.2. <i>Além do bastidor</i> – a desconstrução do “mito da queda” em um tecer de cores e símbolos.....	89
4.3. Tecendo novos sentidos... fio após fio.....	94
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>104</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>110</b>
Anexo 1. Conto <i>Além do bastidor</i> .....	110
Anexo 2. Conto <i>A moça tecelã</i> .....	112
Anexo 3. Conto <i>Fio após fio</i> .....	114



## INTRODUÇÃO

### A TESSITURA DE COLASANTI – RELAÇÃO ENTRE CRIAÇÃO LITERÁRIA E TECELAGEM

O tear significa a estrutura e o movimento do universo. (...) O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto. Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear e, ao fazê-lo, pronuncia a forma de bênção que diz a parteira ao cortar o cordão umbilical do recém-nascido. Tudo se passa como se a tecelagem traduzisse em linguagem simples, uma anatomia misteriosa do homem. Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. (...) Fiandeiras e tecelãs abrem e fecham ciclos individuais, históricos e cósmicos. (CHEVALIER, 2020, p.954).

A tessitura de uma dissertação, assim como o conceito apresentado por Chevalier (2020), é um trabalho de criação que se assemelha a um parto. Tudo começa por meio de um projeto embrionário, que passa a se desenvolver a partir da maturidade de pensamento de um pesquisador. É ele o tecelão que rompe os fios que estão presos ao tear, assim como uma parteira, que corta o cordão umbilical de um recém-nascido. Decerto, não há como negar a relação entre criação literária e tecelagem, algo que tem sido retomado constantemente por escritores que buscam surpreender os leitores na contemporaneidade.

Segundo Franz (1995), a imagem arquetípica da tecelã é reproduzida, de forma expressiva, na literatura, por muitos escritores, especialmente por aqueles que lidam com os contos de fadas. Marina Colasanti está entre esse seleto grupo que se caracteriza como expoente no século XX, por possuir uma escrita particular e inconfundível, tornando-a uma significativa voz feminina da literatura brasileira. Isso explica o fato de ela utilizar esse arquetipo nos contos que serão analisados, o que justifica o enfoque dado, nesta pesquisa, à imagem da fiandeira/tecelã.

Sob a égide de Vera M. Tietzmann Silva (2003), a atividade manual com a linha está atrelada ao sexo feminino desde os primórdios, sendo a temática do fio um meio de alinhavar novos valores e significações à obra de Colasanti:

É de natureza essencialmente feminina, porque pressupõe atividades exercidas no recesso doméstico pela mão da mulher: fiar, tecer, costurar, bordar, cerzir, remendar. É um ato de criação de novas realidades (panos, roupas, tapetes), de transfiguração do velho em novo (cerzidos, remendos) ou do insípido em belo (bordados, acabamentos), tanto em função utilitária, como meramente decorativa. (TIETZMANN-SILVA, 2003, p. 176).

Diante desse contexto, fica claro que a fiação, mesmo sendo caracterizada como uma atividade doméstica, também favorecia a oralidade, visto que era realizada no fim do dia, o que contribuía para estimular a expressão oral daquelas que trabalhavam com a artesanaria. Atribuía-se, ainda, às fiandeiras, a habilidade de criação no seu duplo sentido: gerar seres e novas realidades. Isso reforçava o pensamento machista presente na sociedade, no qual a mulher deveria apenas procriar e realizar atividades domésticas.

Contudo, essa perspectiva foi remodelada na contemporaneidade quando o sexo feminino passa a ter voz e vez, desprendendo-se dessas amarras patriarcais. Assim, o trabalho artesanal das tecelãs, que, antigamente, estava atrelado à figura feminina, passa a ter uma outra função na literatura: representação do próprio ser e construção da vida das personagens. Marina Colasanti, nos contos que estão em xeque, entrelaça fios – como o viés feminino e simbólico e a intertextualidade – linhas fundamentais para comprovar o que está em pauta, recorrendo à tradição para mostrar fiandeiras contemporâneas, que, na sua versão atualizada, têm o poder de tecer e destecer o seu próprio destino. Para evidenciar o papel dessa nova mulher, a escritora utiliza símbolos e costura intertextos que remetem a outras histórias, a fim de subverter percepções arraigadas na sociedade, o que atribui à sua escrita um novo tecido literário.

Os contos de Colasanti escolhidos para esta análise trazem a temática do feminino por meio de uma abordagem moderna e libertadora, quando comparados com a visão encontrada nos contos clássicos dos Irmãos Grimm e em alguns mitos. A autora brasileira coloca suas personagens femininas em papel de destaque – independentes e autônomas – refletindo as mudanças comportamentais e sociais da época pós-moderna, e essa abordagem fica evidente pelo aspecto da intertextualidade, pois Marina utiliza referências míticas como base para sua crítica, apresentando uma nova mulher, que tem uma participação ativa na sociedade, ao contrário do que acontecia nas narrativas tradicionais, que mostravam o sexo feminino como frágil e submisso.

Ao fazer uma trajetória acerca da condição feminina ao longo dos tempos, é importante reconhecer que as mulheres ganharam voz por meio da fiação, o que ratifica a visão de Hughes Liborel (1997) no que tange à simbologia do fio, que, sob sua óptica, está vinculado tanto à palavra escrita quanto à admissão de uma voz particular. Para o teórico, “a voz, assim como o fio, é representação ambivalente do passado e do presente”. (LIBOREL, 1997, p.383). Tal liame vem da associação do trabalho das fiandeiras às melodias, aos sonhos e às narrativas que fluíam durante o tecer, o que fez com que a voz, conseqüentemente, transmigrasse para o âmbito da escrita.

Em sintonia com o que foi postulado por Liborel (1997), na visão de Cunha (2011), no Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa, pode-se perceber que as palavras texto e tecido derivam do mesmo radical latino, *textum*, que significa “construir, tecer, entrelaçar algo com fios”. Tal coincidência léxica também se evidencia na semântica, já que muitos vocábulos, como tessitura, trama, fios, linha, viés, alinhar, dentre outros, são utilizados tanto na tecelagem quanto na criação literária. Assim sendo, é evidente que são atividades correlatas, como se nota no trecho a seguir:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira, que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo [...] A narrativa, que durante tempo floresceu num meio artesão – no campo, no mar e na cidade – é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, imprime-se na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. (BENJAMIN, 2014, p. 221).

Indo de encontro à teoria benjaminiana, a qual mostra que o narrador traz, em sua bagagem, experiências socioculturais vinculadas a sua memória e ao tempo em que viveu, e à perspectiva de Liborel (1997), para o qual o fio está associado à palavra escrita, compreende-se o fato de Marina Colasanti propor, nos contos em análise, uma remodelagem da condição feminina na contemporaneidade, utilizando a metáfora do tecer.

Os enredos que serão apresentados têm em comum uma tessitura voltada para a memória cultural da autora, que imprime, em suas personagens-mulheres, uma subversão da tecelã tradicional. Esse processo de metamorfose ocorre por meio da evocação de uma “neo-fiandeira”, capaz de tear seu próprio discurso, o qual se afasta das linhas patriarcais. Para desnudar a “veste fictícia” dessa artesã, Colasanti revisita os mitos, aderindo a uma linguagem simbólica, que aparece enviesada nas tramas em questão.

Dessa forma, o estudo do corpus literário-ficcional proposto nesta pesquisa busca expor o contemporâneo em contraponto ao tradicional e privilegiar o discurso feminino narrativo: os contos de Marina Colasanti enfatizam a vida como matéria-prima, sendo tecida e retecida dia após dia, e as mulheres inseridas em suas histórias são redesenhadas, o que permite a observação da mudança pela qual elas passaram, seja na sociedade, seja na literatura, ao longo do tempo. Nessa perspectiva, as abordagens críticas realizadas com base no objeto de pesquisa escolhido e os estudos comparativos, que têm ênfase na intertextualidade, arrematam a tessitura colasantiana.

Logo, o fio torna-se uma trilha para a criação literária que, pautando-se na imagem das tecelãs, repagina fiandeiras, tidas, por muito tempo, como musas para a literatura. Assim, ao resgatar, em seus contos, Moiras, Aracne, Ariadne e Penélope, Marina Colasanti entrelaça situações que conduzem o leitor à reflexão acerca do empoderamento da mulher na contemporaneidade, corroborando a relação entre tecelagem e tessitura narrativa.

Decerto, almeja-se uma análise que explicita a profundidade de Marina Colasanti na representação das figuras femininas, justamente pelo fato de a escritora usufruir de recursos simbólicos, que permitem a intertextualidade com contos de fadas tradicionais memoráveis. Consoante Perrone-Moisés (2016, p. 17) “palavras em alta na literatura contemporânea são reflexão e crítica”. De maneira análoga a essa perspectiva, ao proporcionar uma leitura que capacita o leitor a refletir sobre o papel da mulher no passado e no presente, Colasanti, com criticidade, garante uma leitura prazerosa e, ao mesmo tempo, reflexiva.

Entre as obras de Marina, encontram-se poesias, prosas jornalísticas, ensaios, crônicas, novelas e contos, sendo esse último gênero textual o enfoque desta pesquisa, que se justifica pela relevância de um tema social atemporal – a condição feminina na sociedade brasileira. A transformação da mulher e seu novo papel nos núcleos sociais

constituem uma das temáticas mais polêmicas da contemporaneidade, merecendo a atenção das premissas que serão apontadas. Isso ocorre pois, desde os primórdios, há uma hierarquização dos gêneros – o homem sempre exerceu uma posição de superioridade em relação à mulher – ideologia que permaneceu enraizada por muito tempo devido à cultura patriarcal. Porém, houve um período da história em que isso começou a se modificar, ocorrendo, paulatinamente, a emancipação feminina.

Foi no século XX que a independência da mulher se efetivou, inspirando, assim, as criações literárias de Marina Colasanti, que imprime, em seus contos, um olhar tanto feminino quanto feminista. Essa característica revela-se pela intertextualidade que seus textos desenvolvem com as narrativas tradicionais, apontando, assim, sua crítica ao sistema patriarcal, o que é comprovado por Coelho (2006), em seu *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira*.

O objetivo central deste estudo é analisar a escrita de Marina Colasanti, uma escritora que percorre muitos caminhos literários, debulhando dois deles: o viés feminino e simbólico de seus contos maravilhosos e a intertextualidade inserida neles. Como método de análise crítica, será realizado um trabalho embasado em teóricos que elucidam o perfil de Marina Colasanti enquanto escritora feminina e feminista, pois a autora utiliza-se da intertextualidade para fazer releituras.

Partindo deste objetivo geral, tem-se como objetivos específicos: mostrar como o maravilhoso é tratado nos contos de Marina; revelar se as personagens femininas criadas pela autora se afastam das personagens tradicionais dos contos de fadas e mitos com os quais estabelecem intertextualidade e apontar o uso da simbologia como recurso constante nos contos em pauta. Trata-se de um trabalho que busca perscrutar o tecido literário. Assim, será utilizada uma abordagem voltada para o ato de tecer, tendo em vista que essa era a atividade desempenhada pela maioria das mulheres no século XIX. Colasanti, com criatividade e leveza, faz o uso recorrente dessa técnica em seus contos, uma vez que busca destecer essa ideologia para revelar a participação ativa atribuída às mulheres na sociedade contemporânea.

“Um galo sozinho não tece uma manhã / ele precisará sempre de outros galos”. Nestes versos do poema *Tecendo a manhã*, João Cabral de Melo Neto (1994) evidencia que há muitas vozes por trás de um crepúsculo, o que se assemelha ao trabalho de um pesquisador, que estará sempre dialogando com outros textos. É esse entrelaçar de vozes

que sustentará esta tessitura, que terá como fio inicial a escolha do gênero narrativo, sendo os contos maravilhosos o universo desta pesquisa bibliográfica, composta pelo estudo de três contos de Marina Colasanti que têm em comum a metáfora do bordado: *Além do bastidor*; *Fio após fio* e *A moça tecelã* – inseridos em *Mais de 100 histórias maravilhosas*, coletânea publicada em 2015. Esses textos dialogam com contos de fadas clássicos e mitos. A primeira narrativa, por exemplo, faz referência à história bíblica de Adão e Eva e ao mito das Moiras. Já o segundo conto dialoga com o mito de Aracne; e no último, pode-se verificar intertextos com *Rumpelstiltskin*, o mito de Penélope, as Moiras e Ariadne.

Em seguida, será mostrado o viés feminino nos contos em questão, analisando a participação da mulher na sociedade em períodos diferentes: século XIX e século XX. Por meio dos elementos constitutivos da narrativa, será descrita a condição feminina em uma fase de submissão extrema ao sexo masculino, mostrando que as mulheres ainda não possuíam direitos conquistados em relação aos homens, no século XIX, o que tem seu reflexo nos contos de fada dos Irmãos Grimm e nos mitos em pauta. Por outro lado, será investigada a condição feminina no século XX, tempo em que acontecia a emancipação da mulher. Marina Colasanti, como autora pós-moderna, escreveu em uma época em que a representação das minorias tinha um campo fértil na literatura. Esta pesquisa procura comprovar que novas formas e paradigmas culturais estabeleceram-se como elementos-chave na representação das personagens femininas.

Posteriormente, será constatada a incorporação da intertextualidade como recurso estilístico aos contos de Colasanti. Por meio de citações e diálogos comparativos, visa-se comprovar a presença constante desse conceito. Como parâmetro, faz-se necessário não só analisar a formação literária da autora, sua condição como escritora feminina e o contexto histórico vigente, como também fazer comparações com os clássicos apontados, identificando os intertextos presentes. Ao adotar essa abordagem, será possível reunir dados bibliográficos que reforcem o tema a ser analisado, a fim de comprovar o estudo pretendido. O intuito é fazer com que o presente trabalho possa ser mais uma contribuição para o reconhecimento de Marina Colasanti, colaborando, assim, com um necessário processo de valorização da autora, que merece ter sua obra amplamente divulgada dentro e fora das instituições acadêmicas.

O primeiro capítulo desta pesquisa veicula informações acerca da fortuna crítica de Marina Colasanti, ancorando-se em teóricas que colocaram em evidência a obra da autora, como Nelly Novaes Coelho (2003) e Vera Maria Tietzmann Silva (2003).

As teorias do conto e do maravilhoso serão discutidas no segundo capítulo, a fim de explicitar a escolha por esse gênero textual e a presença do sobrenatural nas histórias em pauta. O aporte teórico virá de Piglia (2004), Cortázar (2013), Lajolo e Zilberman (2004), Jacqueline Held (1980), Todorov (2004), Propp (1928), dentre outros. Ademais, procura-se desvelar os aspectos difusos entre contos de fadas e contos maravilhosos com o fito de acentuar as diferenças encontradas nessa nomenclatura, ancorando-se principalmente em Coelho (2006).

O terceiro capítulo aborda o viés feminino, e está amparado em teóricos, como Simone de Beauvoir (1987), Zolin (2005), Castelo Branco e Brandão (1989), Jonh Scott (1990), Marie-Louise Von Franz (1995) dentre outros, visando mostrar a identidade da mulher nos contos em análise e como as personagens criadas por Colasanti subvertem as tradicionais. Ademais, há, neste capítulo, uma abordagem da identidade feminina, fundamentada por teóricos, como Hall (2006) e Assmann (2008).

No quarto capítulo, será analisada a simbologia nos três contos de Marina e a intertextualidade que eles estabelecem com mitos, relatos bíblicos e contos de fadas populares. Como aporte teórico, serão abordados teóricos da imagem, como Gaston Bachelard (1990); estudiosos do mito, como Mircea Eliade (1989) e Fiker (2000); e críticos da intertextualidade, como Julia Kristeva (1967); Laurent Jenny (1979); Mikhail Bakhtin (1999); Tiphaine Samoyault (2008) dentre outros.

Ao abordar a tecelagem como metáfora da escrita, em três contos de Colasanti que focam na imagem da tecelã para estabelecer pontos importantes, como o empoderamento da mulher, pretende-se fazer uma análise comparativa. Diante disso, a intertextualidade torna-se um ponto decisivo para desvelar muitas vertentes deste estudo, já que, ao costurar textos, é possível tecer outros fios que ganham relevância, a saber o viés feminino e a simbologia utilizada no fazer literário de Marina.

Faz-se necessário apontar, ainda, que o uso da tecelagem como mola propulsora desta análise tem o intuito não só de fazer uma analogia entre tessitura e criação literária, mas também resgatar a sua acepção social. Assim, arremata-se um ponto: as mulheres,

antes entrelaçadas às amarras patriarcais, tomam as rédeas de suas vidas e passam a escrever sua própria história, e isso é resgatado por meio do maravilhoso.

Este estudo acadêmico parte da seguinte proposta metodológica: aprofundar teorias literárias que, compiladas, podem traduzir o que se encontra escondido em Marina Colasanti. Ao propor uma leitura aprofundada dos três contos em análise, é possível vislumbrar as teias que se formam entre eles. Esse entrelaçar de fios intertextuais e simbólicos faz resplandecer uma herança mítica, que, sob um olhar matizado, retoma e reatualiza experiências diárias sobre as quais é essencial refletir.

Ao promover um diálogo entre literatura e tessitura, pretende-se evidenciar que a atividade realizada pelas tecelãs ultrapassa as agulhas de limitação impostas por esse trabalho manual para bordar uma reflexão acerca da condição feminina. Nesse panorama, o maravilhoso se configura como elemento-chave para arrematar as hipóteses levantadas, pois é ele que direcionará este estudo. Nesse âmago de ressignificação, o repuxo das imagens construídas por Colasanti ganha espaço, pois, de uma forma refinada, ela desperta em pesquisadores, como eu, o interesse pelas narrativas míticas e simbólicas. É fato que o estudo do mito tem se tornado relevante na esfera literária, pois resgata a memória cultural dos leitores por meio do imaginário. Logo, ao incitar o cotejamento de textos tradicionais e contemporâneos, a literatura permite uma leitura interpretativa nobre e profunda, repleta de fios revestidos de significado.

Ancorando-se no que foi dito anteriormente, é importante explicar o resgate da imagem da tecelã como eixo-motriz deste trabalho. Subsidiando-se nesta figura, foi possível traçar uma linha fundamental para o percurso desta dissertação, pois a tecelagem tem um duplo papel aqui: simboliza, ao mesmo tempo, prisão e emancipação feminina. É cárcere – por estar associada ao confinamento doméstico das mulheres. É alforria – por dar voz àquelas que durante tanto tempo estiveram presas às amarras patriarcais e que, por meio de agulhas, puderam tecer seu empoderamento. Logo, ao focar nesta metáfora do discurso feminino, esta pesquisa tem a finalidade de trazer uma contribuição para o enobrecimento das criações literárias de Marina Colasanti, “escritora-tecelã”, que, fio a fio, alinhavando palavras e sentidos, vem tecendo a sua trajetória na literatura contemporânea.



## 1. MARINA COLASANTI – UMA VIDA EM CONSTRUÇÃO

### 1.1. A literatura como tecido – os fios da criação

Aí está o valor substancial da Literatura como criação: sua matéria-prima é a *existência humana* e o seu meio transmissor é a *palavra*, a *linguagem* – exatamente o meio do qual tudo no mundo necessita para *ser nomeado e existir verdadeiramente* para todos os homens. (COELHO, 2003, p.122).

Imaginação, experiência humana e determinação do próprio ser – esse é o legado deixado pela literatura, conforme Coelho (2003). O resgate dessas competências tão essenciais para a formação humana está imbricado à arte literária, pois ela pode proporcionar uma consciência cultural nos seres humanos.

É nesta literatura que Marina Colasanti se encaixa, por permitir uma viagem subliminar, aos seus leitores, de modo que eles passem a perceber a si mesmos e o que acontece ao seu redor, tornando-se partícipes na construção do mundo. Sob a óptica de Coelho (2003), Colasanti está inserida nesta nova safra de autores que se caracterizam pela criatividade e almejam uma composição que perpassasse diversas camadas textuais, cabendo ao leitor desnudá-las por meio da interpretação dos elementos polissêmicos e simbólicos utilizados. São essas imagens que garantem à obra colasantiana um nível elevado de significações, propiciado por sua essência metafórica.

Marisa Lajolo, ensaísta, pesquisadora, crítica literária, autora de literatura juvenil, professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie e professora colaboradora da Unicamp, ao analisar a trajetória de Colasanti, em seus 80 anos de vida, escreve um ensaio para homenageá-la. Em *As muitas Marinas de Marina Colasanti*, ela diz:

Seguindo a lição de Manuel Bandeira, *mafuás, novenas & cavalhadas* para celebrar esta escritora que tece histórias, como linhas e agulhas tecem bordados. O resultado são leitores enfeitiçados. Enredos e versos que os fazem visitar, ora territórios insólitos de fantasia e imaginação, ora o dia a dia concreto da vida cotidiana, ora os dois ao mesmo tempo. (LAJOLO, 2021).

É nesta mistura entre real e ficcional que se mostra uma das peripécias da autora: revelar o mundo, por meio de enigmas, que, ao serem decifrados, trazem uma reflexão acerca da vida. Eis a essência de Marina Colasanti:

Há alguns anos escrevi em um ensaio que o que me interessa é a realidade expandida. De um objeto, não considero real somente seu corpo físico, aquele que posso palpar, ver ou até cheirar. Igualmente reais são para mim o seu entorno, a sombra que ele projeta, a sua procedência, o material de que é feito e a maneira como foi feito. Nada disso é palpável. O sentido que nos aproxima dessa multiplicidade de elementos é um sexto sentido formado pela soma dos outros cinco, aliado à experiência, à curiosidade, àquele tanto de doação de si que é indispensável para ir ao encontro do outro. Para simplificar o chamamos “sensibilidade”. E o que a sensibilidade nos revela pode ser, muitas vezes, mais real do que aquilo que a realidade nos apresenta. (COLASANTI, 2015, p. 418-419).

Falar desta escritora é falar de “sensibilidade” – eis o primeiro fio que aparece quando se trata de Marina que, com palavras costuradas fora das margens, quer despertar nos leitores a consistência do impalpável. Ancorada na promessa de uma viagem incrível pelo imaginário, ela impõe uma leitura convidativa e, ao mesmo tempo, lacunar, pois os rastros que deixa pelo caminho têm um importante intuito: ressignificar a vida.

Acompanhar esses resquícios parece ser uma aventura sem fim, pois

Marina Colasanti é uma escritora múltipla, que vem atuando há mais de três décadas nas letras brasileiras, trilhando diferentes veredas. Da sua passagem pelo jornalismo, vêm suas sensíveis crônicas; da sua atuação como editora de revista, seus lúcidos ensaios sobre a condição da mulher; da sua memória de menina europeia, os contos de fadas reinventados; da reflexão sobre a vida moderna, os contos e minicontos destinados ao público adulto; do mais íntimo do seu ser, a poesia. (TIETZMANN-SILVA, 2003).

Em sintonia com o pensamento de Vera Maria Tietzmann-Silva, no prefácio do livro *E por falar em Marina...Estudos sobre Marina Colasanti* (2003), uma coletânea de artigos resultantes de um projeto de pesquisa da UFG, organizada por ela, é possível compreender as diversas faces de Colasanti, e é dessa forma que se pretende mostrar os “fios da criadora”.

Todavia, antes de transmigrar para a esfera narrativa da autora, faz-se profícuo mapear seus dados biográficos. Marina Colasanti nasceu em Asmara, na Etiópia, no ano de 1937. Quando criança, viveu alguns anos na Itália, mas veio para o Brasil, aos 11 anos de idade, onde vive até os dias atuais, considerando-se de naturalidade africana e nacionalidade brasileira. É casada com o também escritor Affonso Romano de Sant'Anna e tem duas filhas, Fabiana e Alessandra Colasanti.

No limiar dos anos 50, após concluir seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ingressou no mercado de trabalho no âmbito da comunicação, exercendo a função de redatora e editora de jornais. Seu labor, nesta área, foi impulsionado pela escrita de crônicas, além de atuar como ilustradora e apresentadora de programas de televisão. Sua trajetória, no cerne jornalístico, iniciou-se, em 1962, no *Jornal do Brasil*, trabalhando como redatora do Caderno B e editora do Caderno Infantil. Seu ingresso na revista *Nova*, da Editora Abril, aconteceu em 1976, onde atuou como editora de comportamento.

Como cronista, sua produção se intensificou nos anos de 1991 a 1993, quando escreveu crônicas para a revista *Manchete* e para o *Jornal do Brasil*. A autora também fez diversos trabalhos como apresentadora de televisão. *Sexo Indiscreto* e *Primeira Mão*, na TV Rio; *Olho por olho*, na TV Tupi; *Os mágicos*, *Sábado Forte* e *Imagens da Itália*, na TVE, foram alguns dos programas dos quais participou, ora como entrevistadora, ora como âncora.

O primeiro livro de Colasanti, chamado *Eu, sozinha*, foi publicado em 1968 – tratava-se de uma obra que reunia crônicas destinadas ao público adulto. O fato de ter disponibilizado dezoito anos de sua vida ao jornalismo fez com que ela amalgamasse, neste gênero textual, suas duas principais versões – Marina, jornalista; e Marina, escritora de textos literários. Dessa fusão, surgiram também *Nada na manga* (1973); *Eu sei, mas não devia* (1996); *A casa das palavras* (2002) e *Melhores crônicas de Marina Colasanti* (2016).

É na década de 80 que Colasanti assume sua militância em prol do movimento feminino, que viria a refletir em sua escrita. Sua inspiração, ao publicar *A nova mulher* (1980); *Mulher daqui para frente* (1981); *E por falar em amor* (1985) e *Intimidade pública* (1990) vem da interlocução estabelecida entre ela e várias mulheres que lhe enviavam cartas, ao lerem os artigos que a autora publicava na *Revista Nova*, na qual

tinha uma coluna direcionada ao público feminino. Assim, por meio de sua escrita, Marina empreendeu uma luta pelos direitos das mulheres nos anos 1980, período em que grandes mudanças foram vivenciadas nesse campo. É por isso que ela se declara uma escritora assumidamente feminista, e sua obra, inegavelmente, está voltada para o universo feminino.

Na apresentação do livro *A nova mulher* (1980), Colasanti explicita o sentimento que rege sua publicação naquele momento: “Meu livro é de amor. Amor por nossa espécie preterida, abafada, caluniada, mas também resistente e aguerrida. Amor pela nova mulher que juntas estamos construindo e que, espero, estes meus textos mais recentes ajudem a retratar”. (COLASANTI, 1980, p.3)

A competência de tradutora também faz parte da carreira de Marina, que vivenciou isso na prática quando se mudou para o Brasil e precisou fazer a tradução de si mesma do italiano para o português. Em entrevista ao *Globalblog*, em 2016, ela diz: “Traduzir é um ato de amor e de respeito à escrita do outro. E pode exigir muita pesquisa”. Acerca disso, fica claro que a autora valoriza a fidelidade ao texto original como uma das peculiaridades de seu trabalho, o que fez com que ela traduzisse importantes autores da literatura universal.

“A leitura me fez escritora” – essa frase, proferida por Colasanti em todos os eventos dos quais participa, mostra mais uma de suas faces, a literária. A autora começou a ler desde a infância e relata que a biblioteca de seu avô era o seu lugar preferido, o que fez com que o seu gosto pelo mundo dos livros se potencializasse.

Em entrevista ao jornal *Rascunho*, de Curitiba, no ano de 2011, a escritora faz uma bela explanação sobre o que representa a escrita em sua vida.

A escrita me mantém no universo da arte, e ao mesmo tempo legítima o meu olhar, esse olhar atento, sempre em busca dos detalhes, e nem sempre generoso. Não foi minha escolha profissional primeira. Me preparei para ser artista plástica. Mas a partir do momento em que comecei a escrever como jornalista, soube que sempre escreveria. 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).

Essa sua paixão pelo ato de escrever foi responsável pela publicação de mais de 70 obras – livros de contos, crônicas, poesia e ensaios sobre diversos temas, como amor,

feminino, arte e impasses sociais. São elas: *Eu sozinha* (1970); *Nada na manga* (1975); *A nova mulher* (1980); *Mulher daqui pra frente* (1981); *Doze reis e a Moça do Labirinto do Vento* (1982); *A menina arco-íris* (1984); *E por falar em amor* (1984); *O lobo e o carneiro no sonho da menina* (1985); *Uma estrada junto ao rio* (1985); *O verde brilha no poço* (1986); *Contos de amor rasgado* (1986); *O menino que achou uma estrela* (1988); *Um amigo para sempre* (1988); *Aqui entre nós* (1988); *Será que tem asas* (1989); *Ofélia, a ovelha* (1989); *A mão na massa* (1990); *Intimidade pública* (1990); *Agosto 91, estávamos em Moscou* (1991); *Entre a espada e a rosa* (1992); *Cada bicho seu capricho* (1992); *Ana Z, aonde vai você?* (1993); *Rota de Colisão* (1993); *Eu sei, mas não devia* (1995); *Um amor sem palavras* (1995); *O homem que não parava de crescer* (1995); *De mulheres, sobre Tudo* (1995); *Longe como o meu bem querer* (1997); *Gargantas abertas* (1998); *O leopardo é um animal delicado* (1998); *Um espinho de marfim e outras histórias* (1999); *Esse amor de todos nós* (2000); *Penélope manda lembranças* (2001); *A casa das palavras* (2002); *A amizade abana o rabo* (2002); *A moça tecelã* (2004); *Fragatas para terras distantes* (2004); *Fino sangue* (2005); *23 histórias de um viajante* (2005); *Os últimos lírios no estojo de seda* (2006); *Minha tia me contou* (2007); *Minha ilha maravilha* (2007); *Poesia em 4 tempos* (2008); *Passageira em trânsito* (2009); *Do seu coração partido* (2009); *Com certeza tenho amor* (2009); *Minha guerra alheia* (2010); *Classificados e nem tanto* (2010); *Antes de virar gigante* (2010); *Crônicas para jovens* (2012); *O nome da manhã* (2012); *Como se fizesse um cavalo* (2012); *Hora de alimentar serpentes* (2013); *Com Clarice* (2013); *Breve história de um pequeno amor* (2013); *Como uma carta de amor* (2014); *Mais de 100 histórias maravilhosas* (2015); *Melhores crônicas Marina Colasanti* (2016); *Quando a primavera chegar* (2017); *Tudo tem princípio e fim* (2017); *Um amigo para sempre* (2017); *Eu sozinha* (2018); *Mais classificados e nem tanto* (2019); *A cidade dos cinco ciprestes* (2019); *Mais longa vida* (2020).

É válido ressaltar também que a formação da escritora como artista plástica fez com que ela mesma ilustrasse suas criações literárias – paixão que pôde resgatar por meio da literatura. No posfácio do livro *Mais de 100 histórias maravilhosas*, ela explica de onde vem a inspiração para ilustrar seus textos:

[...] minhas ilustrações são cheias de citações de arte: uma personagem de Caravaggio, o detalhe de uma cidade medieval sobre a qual meu avô

escreveu um livro, trajes inspirados em Bruegel, colunatas ou escadarias saídas dos livros de história de arte. A escrita não é feita só de palavras. E a minha se aproveita do meu olhar de pintora. (COLASANTI, 2015, p.425-426).

Essa tendência pictórica confere a sua obra uma característica sublime: um “olhar que escreve”, pois, como artista plástica, Marina desenha interiormente, o que a transforma em artesã das palavras, dando às suas criações um teor intimista que se materializa em suas duas versões: autora e ilustradora.

Em entrevista ao Estado de São Paulo, em 2017, ela relata como se deu esse fascínio pelo âmago literário e, ao ser perguntada sobre o porquê de se achar escritora, ela responde, enfaticamente:

Sempre desejei ser artista, e a escrita como eu faço, a que me interessa, que não é só contar uma história, é a arte da palavra. Li muito na infância, na guerra, e ficou essa impossibilidade de viver sem livro. Não sei viver sem ler e, possivelmente, não sei viver sem escrever porque tenho diário desde os 9 anos. A minha relação com a vida é através da escrita. (COLASANTI, 2017).

Ao associar a escrita a uma arte, Colasanti mostra como lapida as palavras em prol de um efeito estético desejável, o que torna sua obra um espaço de dimensões múltiplas.

É perceptível também que o seu perfil itinerário – o fato de viajar pelo Brasil e outros países, palestrando em simpósios, congressos e feiras literárias – fez com que ela acumulasse, em sua bagagem, experiências que, muitas vezes, tornaram-se histórias surpreendentes, o que comprova a forma como a autora se relaciona com a vida por meio da escrita, trilhando diversas sendas literárias.

Em fevereiro de 2011, Colasanti concedeu uma entrevista ao jornal *Rascunho*, de Curitiba, e, ao ser interpelada sobre o seu gosto pela viagem e a importância de deslocar-se para a construção da sua literatura, ela constatou:

Deslocar-me é importante para a construção de mim, e é através de mim que construo a minha literatura. Poderia simplificar dizendo que é um vício adquirido desde a gestação, desde quando, ainda no ventre da minha mãe, mudei pela primeira vez de continente. Entretanto, é muito mais que isso. Viajar é ser o outro plenamente, é o direito absoluto à alteridade. E quando você se torna o outro, todos os seus sentidos se abrem, porque a sobrevivência depende da sua capacidade de observar e apreender — estou falando, é claro, de algo bem além do tour turístico em ônibus com ar refrigerado e guia falando a mesma

língua do viajante. Nesse sentido, toda viagem é mítica, rumo à descoberta do outro, que é também a descoberta de si. E todo viajante é um Ulisses, que atravessando o desconhecido e aprendendo com ele, regressa à sua própria casa. (COLASANTI, 2011).

Esses conhecimentos acumulados ao longo de suas viagens fizeram com que a autora recebesse uma diversidade cultural que pode ser percebida, em seus textos, por meio da intertextualidade. Trata-se do que Hall (2006) definiu como “hibridismo cultural”, visto que Colasanti pretende, com as histórias que cria, promover reflexões em seus leitores acerca da realidade e, para isso, utiliza os intertextos para tentar remodelá-la.

Em uma outra entrevista, desta vez concedida ao *Cantinho da Leitura*, seção do site Itaú Cultural, em 2019, ao ser questionada sobre o fato de a literatura ser ou não um instrumento de empatia na contemporaneidade, ela responde: “Como instrumento, a literatura é muito mais que isso. É um *Stradivarius* cuja música funde pontos nevrálgicos de autor e leitor, construindo a pura emoção”. “Estradivário” significa o melhor que nela há, em alusão aos melhores instrumentos de corda, em especial os violinos, fabricados pela família Stradivari, entre os séculos XVII e XVIII. De forma muito elegante, ela usa esse termo para se referir ao atual sentido da literatura – excelência de qualidade.

Sua escrita plurissignificativa, permeada de símbolos e figuras de linguagem, é um dos motivos pelos quais a autora é considerada uma das mais premiadas do Brasil. Dentre os prêmios que ela coleciona estão: O Melhor para o jovem FNLIJ e Grande Prêmio da Crítica Livro/Autor, em literatura infantil, APCA, conquistados em 1979, com o livro *Uma ideia toda azul*. Com a obra *Doze reis e a moça do labirinto* obteve, em 1982, o prêmio Altamente Recomendável, para jovens, FNLIJ. Já, de 1988 a 1991, foi premiada com Altamente Recomendável, para crianças, FNLIJ, com os livros *O Menino que Achou Uma Estrela; Ofélia, a Ovelha e A mão na massa*. No ano de 1993, o livro *Entre a Espada e a Rosa* lhe rendeu duas importantes premiações: O Melhor Para o Jovem FNLIJ; e o Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro.

O ano de 1994 trouxe vários prêmios para Colasanti, como o Concurso Latinoamericano de Cuentos para Niños- FUNCEC/UNICEF (prêmio único) Costa Rica, com *La Muerte y el Rei*; Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro, com a obra *Rota de Colisão. Ana Z., Aonde vai você?* rendeu três prêmios à autora: Prêmio Jabuti - Câmara

Brasileira do Livro; Melhor Livro do Ano - Câmara Brasileira do Livro e O Melhor Para o Jovem – FNLIJ.

O reconhecimento da autora continuou em 1996 e 1997 quando recebeu, respectivamente, o Prêmio Norma-Fundalectura, com a obra *Lejos Como Mi Querer* e o Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro, com a obra *Eu Sei Mas Não Devia*. Em 1998, mais duas premiações: Altamente Recomendável para jovens, FNLIJ, com o livro *Longe Como o Meu Querer* e com a sua versão traduzida, *Lejos Como Mi Querer*, foi contemplada com Mejores del Año, Banco del Libro, Venezuela.

Com o livro *Penélope Manda Lembranças*, recebeu o prêmio Orígenes Lessa - O Melhor para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ, em 2001. Já, em 2002, foi agraciada com a premiação Monteiro Lobato - Melhor Tradução Criança, FNLIJ, com *As Aventuras de Pinóquio*, obra que também lhe rendeu o prêmio — IBBY Honour List – Tradução de Pinóquio, em 2004.

A obra *A Casa das Palavras* trouxe o prêmio Orígenes Lessa - O Melhor para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ, em 2003; e *A moça tecelã*, o Altamente Recomendável para Crianças, FNLIJ, em 2004. Já, em 2005, foi a vez de receber Ordine Della Stella Della Solidarietà Italiana. Depois de três anos, mais uma premiação: Odylo Costa Filho - O Melhor Livro de Poesia, Hors Concours, FNLIJ, com a obra *Minha Ilha Maravilha*.

*Passageira em trânsito* trouxe à Marina mais contemplações, no ano de 2009, quando recebeu Alphonsus de Guimarães - Fundação Biblioteca Nacional – Poesia e Prêmio Alphonsus Guimarães de poesia, Biblioteca Nacional. Ainda neste ano foi premiada com a obra *Poesia em quatro ventos*, na Exposição White Ravens.

Em 2010, mais premiações vieram fazer parte do acervo de Colasanti, como Mejores Del Año, Banco Del Libro, Venezuela — En El Laberinto Del Viento; Mención Honorable no VI Prêmio Ibero-Americano SM de Literatura Infantil e Juvenil; Orígenes Lessa - O Melhor Para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ, com a obra *Com Certeza Tenho Amor* e Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro, Poesia, com *Passageira Em Trânsito*.

O ano de 2011 também rendeu importantes prêmios para Marina: a obra *Antes de Virar Gigante* trouxe o Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro, Juvenil e *Minha Guerra Alheia*, o Prêmio Portugal Telecom em Língua Portuguesa - 3º lugar.



Em 2013, a escritora recebeu o prêmio Altamente Recomendável FNLIJ – Poesia, Tradução e Teórico, com as obras *O Nome da Manhã; A Menina, o Coração e a Casa e Como Se Fizesse Um Cavalo*, respectivamente.

*Breve história de um pequeno amor* também foi alvo de condecorações – Prêmio Ofélia Fontes- O Melhor para a Criança - Hors Concours; Prêmio Jabuti - Câmara Brasileira do Livro, infantil e Jabuti Dourado (Livro do Ano) - Câmara Brasileira do Livro, em 2014, e — Premio Fundación Cuatrogatos, Para Los que Despegaron Como Lectores, em 2016, foram as premiações recebidas por Marina

Com o livro *Como uma carta de amor*, Colasanti recebeu o Prêmio Orígenes Lessa - O Melhor para o Jovem - Hors Concours FNLIJ. No mesmo ano, com a tradução de *Stefano*, vieram o Prêmio Monteiro Lobato - A Melhor Tradução/Adaptação Jovem FNLIJ e o IBBY Honour List.

Em 2017, a escritora encerra sua lista de premiações em grande estilo, ao receber o Prêmio Iberoamericano SM de Literatura Infantil e Juvenil e o Prêmio Hors Concours da Cátedra Unesco de Leitura PUC – RJ. Após ter sido diversas vezes premiada, tornou-se “hors-concours da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil”.

Porém, a maior das premiações pode estar a caminho, pois Colasanti está entre os 62 candidatos, dos 33 países, que foram indicados ao Prêmio Hans Christian Andersen de 2022, uma espécie de Nobel da literatura infanto-juvenil. A cada dois anos, o International Board on Books for Young People (IBBY) organiza essa condecoração, que é considerada o maior destaque internacional atribuído a criadores de livros infanto-juvenis cujas obras completas tenham deixado um legado literário para jovens. Na lista de brasileiros que já venceram o prêmio, estão Lygia Bojunga (1982), Ana Maria Machado (2000) e Roger Mello (2014).

## **1.2 Tecendo contrapontos – Marina Colasanti sob o viés da Academia**

É indubitável que o olhar matizado de Marina sobre a realidade fez com que ela se tornasse objeto de estudo de diversos pesquisadores, pois suas produções convidativas resgatam imagens simbólicas e revisitam contos de fadas, relatos bíblicos e míticos. Assim, ela constrói uma ponte entre o visível e o invisível – umbral que, na matriz

literária, garante diversos níveis de leitura e abre um leque de possibilidades para estudiosos. Ao fazer um percurso por vários bancos digitais em busca de teses acadêmicas, foram encontradas 49 dissertações. Há, também, muitos artigos que evidenciam o fazer poético da autora e foram publicados em diversas revistas de diferentes instituições de ensino superior do Brasil. Seguem abaixo as teses acadêmicas encontradas:

1986 — *No Labirinto Das Fadas - A personagem feminina na literatura infanto juvenil de Marina Colasanti* - Rosa Maria Tamer Xerfan - Dissertação de Mestrado - UFF

1993 — *As fadas fiam o fatum: a narrativa maravilhosa de Marina Colasanti* - Noemi Henrique Brandão de Perdigão - Universidade Federal do Paraná - Mestrado

1996 — *O feminino na literatura infantil e juvenil brasileira: poder, desejo, memória e os casos Edy Lima, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti* - Rosa Maria Cuba Riche - Universidade Federal do Rio de Janeiro - Doutorado

1997 — *A Linguagem dos Contos de Fadas na Obra de Marina Colasanti* - Valéria Campos Muniz - Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Mestrado

1999 — *Eros no imaginário de Marina Colasanti* - Salma Divina da Silva - Universidade Federal de Goiás - Mestrado

2000 — *Muitos caminhos para Ana Z.* - Cátia Toledo Mendonça - Pontifícia Universidade Católica do Paraná - Mestrado

2000 — *A experiência do vivido e a sua contextualização no romance de formação feminino* - Valquiria da Cunha Paladino - Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Mestrado

2000 — *A cadência poética de Matilde Rosa Araújo e a ruptura entre o mundo real e o mundo imaginário de Marina Colasanti*. Universidade de São Paulo. Dissertação como requisito parcial mestrado em Estudos Comparados de Língua Portuguesa

2001 — *A leitura dos contos simbólicos de Irene Lisboa e Marina Colasanti* - Ione Vianna Navajas Dias - Universidade de São Paulo - Mestrado

2001 — *A ficção de Marina Colasanti e a releitura dos contos de fadas: os muitos fios da tessitura narrativa* - Ana Maria Silva - Universidade de São Paulo - Mestrado

2001 — *A presença do mito na ficção de Marina Colasanti: resgates das culturas portuguesa e brasileira* - Mara Lúcia David - Universidade de São Paulo - Mestrado

2001 — *A dialogia escritural em Marina Colasanti* - Marly Camargo de Barros Vidal - Universidade de São Paulo - Mestrado

2002 — *A Figura Feminina do Texto em "A moça Tecelã" de Marina Colasanti* - Claudineide Dantas de Oliveira - Universidade Federal da Paraíba - Mestrado

2002 — *A crônica e as cronistas brasileiras: Questão de gêneros* - Maria Helena Miscow Ferraz De Mendonça - Universidade Federal do Rio de Janeiro - Doutorado

2002 — *O alaude sobre o tear (uma leitura de Uma Idéia Toda Azul, de Marina Colasanti)* - Annete Lopes Sejópoles Modesto - Mestrado em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus Três Lagoas

2003 — *A representação da mulher na literatura para crianças: um estudo de obras de Júlia Lopes, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti* - Luciana Faria Le-Roy - Universidade Federal do Rio de Janeiro - Mestrado

2003 — *Marina Colasanti: Mulher em Prosa e Verso* - Silvana Augusta Barbosa Carrijo Silva - Universidade Federal de Goiás - Mestrado

2004 — *Variações sobre o mesmo tema: a representação do corpo nos contos de Clarice Lispector, Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti* - Joselia Rocha Dos Santos - Universidade Federal do Rio de Janeiro - Mestrado

2004 — *E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti* - Anderson Gomes - Universidade Federal de Santa Catarina - Mestrado

2004 — *A constituição do ethos feminino no conto a moça tecelã, de Marina Colasanti* - Márcia Correia Rama Massa - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - Mestrado

2005 — *Marina Colasanti: Os arquétipos e a interação leitor-texto* - Marcelo Ganzela Martins de Castro - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Mestrado

2006 — *Marina Colasanti: longe ou perto do querer do leitor? Um estudo de caso da recepção de Longe como o meu querer por alunos do Ensino Fundamental* - Marcia Juliane Valdivieso Santa Maria - Universidade Estadual de Maringá - Mestrado

2008 — *Pequenas resistências da narrativa - A microficção em três vozes* - Carla Victoria Albornoz - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - Mestrado

2008 — *Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de Amor Rasgados de Marina Colasanti* - Leandro Passos - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Mestrado

2008 — *A leitura de contos e a proposta de conhecimento* - Lucimar Bresciani - Universidade de Santa Cruz do Sul - Mestrado

2008 — *Sentidos do vazio: um estudo sobre as narrativas fantásticas e o fantasiar de adultos hospitalizados* - Sofia Dionizio Santos - Universidade Estadual Paulista - Mestrado

2009 — *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti*. - Nilda Maria Medeiros - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" - Mestrado em Letras

2009 — *Representações da mulher em obras de Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti* - Wanessa Zanon de Souza - Universidade Federal do Rio de Janeiro - Mestrado

2009 — *A crônica contemporânea de autoria feminina: Lya Luft, Marina Colasanti e Martha Medeiros* - Sílvia Barros da Silva Freire - Universidade Federal do Rio de Janeiro - Doutorado

2010 — *A representação dos atores sociais e a imagem da mulher no contexto do discurso feminista em contos de Marina Colasanti* - Elir Ferrari de Freitas - Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Mestrado

2010 — *Nos labirintos do amor de Marina Colasanti* - Raquel Lima Besnosik - Universidade do Estado da Bahia - Mestrado

2010 — *O conto contemporâneo de Marina Colasanti: estilhaços do maravilhoso em "23 Histórias"* - Vanessa de Bello Lins da Rocha - PUC São Paulo - Mestrado em Literatura e Crítica Literária

2010 — *De fadas e princesas: afetos femininos em Marina Colasanti* - Marlúcia Nogueira do Nascimento Dodó - UFC - Mestrado em Letras

2010 — *Tecendo o estético e o sensível através do bordado na literatura infantil brasileira* - Mara Jane Sousa Maia - USP - Mestrado em Linguística e Semiótica

2011 — *A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti* - Oliva Angela Simone Ronqui. Mestrado em Letra, Universidade Estadual de Londrina

2011 — *As tramas dos contos de fadas na formação de sujeitos-leitores* - Maria Helena Touro Beluque - Mestrado em Letras - Universidade Federal da Grande Dourados

2012 — *Mulheres desamarradas: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns contos de amor rasgados, de Marina Colasanti* - Frederico Holou Doca de Andrade. Mestrado em Letras - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

2012 – *Uma Ideia Toda Azul: as figuras de linguagem como recursos linguístico-expressivos* - Laira de Cassia Barros Ferreira Maldaner. Mestrado em Letras - Universidade do Estado do Rio de Janeiro

2012 — *Era uma vez um lugar...: um estudo da espacialidade na literatura infanto-juvenil clássica e contemporânea.* - Janete de Jesus Serra Costa - mestrado em Cultura e Sociedade - Universidade - Federal do Maranhão

2013 — *A poesia itinerante de Marina Colasanti: questões de gênero e literatura* - Tássia Tavares de Oliveira - Universidade Federal da Paraíba - Mestrado em Letras

2013 — *Uma nova mulher na minificção brasileira: os miniespelhos de Marina Colasanti em Contos de Amor Rasgados* - Francilene Maria Ribeiro Alves Chechinell - Mestrado

2014 — *Nos fios da narradora: tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti* - Simone Campos Paulino - Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Mestrado

2014 — *O feminino e o poético nas narrativas de Marina Colasanti* - Marília da Silva Freitas - Universidade Federal de Uberlândia – Mestrado

2015 – *Densa tessitura: uma leitura em contraponto, a visão da academia sobre a produção literária de Marina Colasanti* – Maria Aparecida de Fátima Miguel – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista – Doutorado em Letras

2016 — *Estrutura composicional em contos de fadas de Marina Colasanti* - Giovana Flavia de Oliveira - PUC SP - Doutorado em Língua Portuguesa

2016 – *Intertextualidade, mito e simbologia nos contos maravilhosos de Marina Colasanti* – Giselle Roza Accampora – Universidade Federal do Rio de Janeiro – Mestrado em Letras

2018 - *O imaginário da morte na literatura infantil e juvenil contemporânea: os contos maravilhosos de Marina Colasanti* – Patricia de Lara Ramos – Universidade Federal do Rio Grande – Doutorado em Letras

2018 – *A minificação e o grotesco feminino em Contos de amor rasgado* – Amanda da Silva Ferreira Dias – Universidade Federal de Alagoas – Mestrado em Estudos Literários

2020 – *O conto maravilhoso de Colasanti: atividades de leitura e escrita em uma abordagem dialógica* – Marina Cristiane Archangelo – Universidade de São Paulo – Mestrado Profissional em Letras

Ao fazer um trajeto pela fortuna crítica de Marina Colasanti, não há como não se deparar com o “rótulo infantil” atribuído à autora, por se encaixar na literatura infanto-juvenil, o que emite a falsa premissa de que sua literatura é fácil. De acordo com Silva, tratar a obra de Marina como uma espécie de “literatura menor” por ser voltada para crianças e adolescentes é uma atitude errônea, uma vez que o teor estético e peculiar de sua escrita é um convite para qualquer público. Isso pode ser corroborado pelo fato de a escritora ter publicado uma infinidade de livros dirigidos aos adultos, como *Nada na manga* (1975); *Rota de colisão* (1993); *Contos de amor* (1985); *Gargantas abertas* (1998); *23 histórias de um viajante* (2006) e *Minha guerra alheia e Passageira em trânsito* (2010).

Maria Aparecida de Fátima Miguel (2015) destinou várias páginas de sua dissertação de Doutorado para apresentar, em uma “densa tessitura”, a visão da Academia sobre a produção literária de Marina Colasanti. A pesquisadora faz questão de afirmar que:

Seria muito restritivo de nossa parte tratar da produção da escritora como apenas uma produtora de textos para crianças e jovens porque estaríamos estigmatizando esse tipo de produção, como se fosse algo inacabado que servisse como uma espécie de leitura preparatória para uma então “literatura verdadeira”, que seria a literatura para adultos. (MIGUEL, 2015, p. 10).

É lícito referenciar que Miguel (2015) ancora-se na visão de Zilberman (2005), a qual afirma que a linguagem rica e complexa presente nos textos de Colasanti confere à sua obra vários níveis de leitura, que podem ser contemplados por todas as idades.

Partindo dessa multiplicidade de análises possíveis, é plausível mapear alguns estudos feitos sobre as criações literárias de Marina, a começar pela abordagem do feminino. Muitos foram os pesquisadores que priorizaram esse campo de estudo. Becker (2015), inclusive, chama a atenção de todos sobre o fato de Colasanti propor uma reatualização da mulher em seus contos. Para a estudiosa:

[...] merecem destaque as criações de contos de fadas modernos, que revisaram o papel da mulher nas histórias apresentadas. Tome-se como exemplo, *Doze reis e a moça do labirinto do vento*, uma das mais inovadoras expressões de Marina Colasanti nessa linha. (BECKER, 2008, p. 41).

Isso se confirma em Gomes (2004), que deixa claro que a escritora utiliza sua narrativa como um espaço de representação feminina, ao mostrar as condutas internalizadas nos nichos sociais na década de 80, época em que as mulheres tinham um papel secundário. Neste período, o discurso feminista se concretizou, havendo uma maior visibilidade do movimento feminista brasileiro. Para a pesquisadora:

A autora coloca-se (ela e as mulheres de seu tempo), numa condição de “trânsito” entre suas antecessoras e o futuro. Colasanti espera retratar nos seus textos uma “nova” mulher, que ainda não está pronta, mas que ela, através de seu trabalho de escrita, está ajudando a construir. (GOMES, 2004, p. 11-12).

A construção dessa “nova mulher”, retratada por Gomes (2004), também foi fruto do estudo de Freitas (2010), que focou sua pesquisa na ruptura social proveniente do feminismo, que abalou o *status quo* ocupado pelo sexo masculino, rompendo com a alienação sofrida até então pela mulher. O pesquisador explana que a literatura, com sua função de engajamento, veicula esses discursos por meio da representação de atores sociais. Para ele:

A imagem da mulher, hoje, certamente seria construída como independente, segura de si, detentora de direitos. Essa não foi a opção escolhida por Marina Colasanti. A representação dos atores homem e mulher nos minicontos destacam as ações do homem sobre a mulher, que se apresenta sempre sujeitada a ele. (FREITAS, 2010, p. 13).

Caminho semelhante foi seguido por Oliva (2011), que optou por mostrar, em alguns contos de Colasanti, como essa emancipação feminina fez com que emergisse uma violência simbólica. Para ela: “[...] há um poder violento e opressor que irradia, com frequência, de um núcleo masculino. Do outro lado, em oposição a esse núcleo, está a mulher, em uma condição inferior, marginal, sempre o “outro”, ocupando um lugar secundário” (OLIVA, 2011, p.95).

Em contraponto, Soares (2014, p.45) afirma que os contos de Marina são “[...] narrativas que possibilitam muitas perscrutações não só em relação à tessitura do gênero, mas também pelo viés mítico, psicanalítico, histórico e sociológico”. Eis que desponta um outro olhar da Academia acerca das produções colasantianas.

Engajada em proporcionar uma arte pensada, Colasanti propõe, a todo momento, situações que “[...] revelam toda uma complexidade habilmente urdida pelos fios legados da mitologia, do folclore, de outros textos literários, consistindo seus contos e poemas em produto estético de alto teor simbólico e intertextual”. (CARRIJO SILVA, 2005, p. 215). Diante disso, pode-se notar o sucumbir da aparente simplicidade apontada por muitos na escritora, que, ao entrelaçar pontos híbridos em sua obra, tece-se em uma “mulher em prosa e verso”.

Há em Marina Colasanti,

[...] elementos que se solidarizam com a poesia ao inscrever o onírico, o imaginário, a verossimilhança do maravilhoso, bem como a manifestação do rito e do mito. A classificação “de fadas” ou “maravilhoso”, no caso da autora, marca um estilo poético, mais que a concretização de um gênero oriundo da tradição oral. A obra de Marina desvela-se por vias de poesia, mas os seus contos de fadas, particularmente, inundam-se de uma linguagem poética. (MEDEIROS, 2009, p.27).

É justamente esse contar por meio da poesia, ideia reforçada por Medeiros (2009), que incita esta pesquisa, a qual pretende enobrecer ainda mais o trabalho de Marina Colasanti.

Outros pesquisadores também trilharam este caminho, a exemplo de Perdigão (1993), para quem a linguagem utilizada por Colasanti é “pedra de toque”, ou seja, elemento fundamental para avaliar a verdadeira natureza da sua escrita. Associar o seu fazer poético a um material utilizado para avaliar a pureza de metais preciosos é o mesmo



que comparar o seu trabalho ao de um ourives. O que se nota, pois, em Marina, é uma expressão linguística advinda de um refinamento intencional, uma vez que ela faz uso de várias figuras de linguagem no decorrer de seus textos.

Maldaner (2012) endossa essa mesma ideia, em sua dissertação de Mestrado, ao descortinar a expressividade dos contos de fadas de Colasanti, que utiliza elementos maravilhosos advindos do conto de fadas tradicional para estreitar o vínculo entre ele e o conto moderno produzido por ela. A pesquisadora aponta as figuras de linguagem como um recurso linguístico utilizado frequentemente pela escritora para provocar o leitor contemporâneo.

Rocha (2010) também se ocupou em traçar o percurso dos contos de fadas – da tradição à contemporaneidade – realçando a escritura de Marina Colasanti como espaço de reelaboração de discursos sociais. Para a pesquisadora: “Colasanti recupera elementos da literatura popular e oral com evidente intenção renovadora em seu modo de narrar” (ROCHA, 2010, p. 43).

Para Accampora (2016):

Marina Colasanti busca uma aproximação com a tradição para surpreender os leitores com desfechos inesperados, que rompem com o modelo tradicional, além de abordar temáticas da atualidade, assim como aquelas que nunca deixam de ser atuais. Ao afirmar que o velho e o novo convivem com harmonia, podemos dizer que há, nas entrelinhas, uma referência ao fenômeno da intertextualidade, já que esses “novos” contos trazem para o texto os contos “antigos”, seja de forma clara ou mais discreta, seja para se opor a eles ou simplesmente reavivá-los, dar a eles uma nova perspectiva. (ACCAMPORA, 2016, p. 30).

Essa nova concepção, enviesada na intertextualidade, funciona como uma “pista textual” muito utilizada por Colasanti em um dos gêneros muito cultivados por ela: os contos. “Havia caído dentro deste universo por acaso, distraída, como uma Alice na toca do coelho” (COLASANTI, 2015, p. 421). Ao fazer uma analogia da sua entrada no mundo dos contos à de Alice no País das Maravilhas, Marina parece propor uma importante reflexão: a descoberta de um mundo incrível, repleto de sonhos, magia e estranhezas, que só veio à tona devido à curiosidade da autora. Assim, a semelhança de Colasanti com “Alice” está na busca incessante por diálogos intrigantes a fim de levantar

questionamentos acerca da existência humana, sendo o “país das Maravilhas” o universo dos contos.

É importante ressaltar que os estudos mencionados neste capítulo reforçam a postura de Colasanti de retomar, de certa forma, o passado para propor uma reflexão sobre o presente. Porém, o principal objetivo desta pesquisa é mostrar como a escritora se apropria do maravilhoso para subverter os contos tradicionais, utilizando fios simbólicos e intertextos para conseguir essa façanha.

Na entrevista *Um olhar sobre Marina Colasanti*, concedida ao Blog Livros para todas as idades, em 2016, ao ser questionada sobre os estímulos que a levaram a escrever “contos de fadas”, a autora respondeu:

Na modernidade, os autores costumam se acercar dos contos de fada ou através da paráfrase ou através da paródia. Nenhum dos dois me interessou. Faço contos maravilhosos absolutamente autorais e dentro do gênero (ou seja: narrativas fora do tempo cronológico e fora do espaço da realidade; de conteúdo denso permitindo múltiplos níveis de leitura; destinados a qualquer idade). Recentemente reuni todos em um único volume, o livro "Mais de 100 histórias maravilhosas". São 117, sendo os últimos dezessete contos inéditos até então. (COLASANTI, 2016).

É neste livro que se encontram os três contos que compõem o corpus deste estudo. Publicado em 2015, *Mais de 100 histórias maravilhosas* reúne dez livros da autora – nove deles foram difundidos ao longo de mais de 30 anos de carreira e um é inédito, chamado *Quando a primavera chegar*. Destinados a públicos de qualquer idade, as histórias que aparecem nesta coletânea emanam sentimentos diversos, como medo, inveja, amor, dentre outros. “Escrever dentro dos limites rígidos impostos pelas molduras estilísticas nunca foi o meu forte” (COLASANTI, 2015, p. 412). Isso comprova o estilo de escrita que Colasanti procura imprimir, em seus textos, que prometem uma fuga de protótipos em direção ao inusitado.

Os três contos escolhidos abordam a tessitura de Colasanti, que usa as palavras para costurar imagens simbólicas entrecortadas por lirismo e intertextos. São eles: *Além do bastidor* e *Fio após fio*, que estão inseridos em *Uma ideia toda azul*; e *A moça tecelã*, que faz parte do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Todos estão contidos em *Mais de 100 histórias maravilhosas*, obra da qual serão extraídas as referências deste estudo.

Nas páginas que Coelho (2006) dedica à obra de Marina, ela tece comentários sobre alguns livros e contos, sendo *Uma ideia toda azul* (1979) a primeira produção analisada pela pesquisadora. De acordo com o seu olhar, os contos que fazem parte desse livro são breves e circundam o universo do maravilhoso por meio das metáforas produzidas por Colasanti. Esse teor metafórico apresenta várias possibilidades para o leitor, que se surpreende, ao não encontrar, no final das histórias, o utópico “felizes para sempre”, tão presente nos contos de fadas tradicionais.

*Além do bastidor*, sob a égide de Coelho (2006), traz a temática do envolvimento entre criador e criação, ao mostrar uma menina-tecelã, que usa o bastidor para fazer um traslado: entra nele para se aproveitar de tudo aquilo que cria; e sai quando quer voltar para a realidade. Essa transição entre os dois mundos – real e imaginário – é interceptada, porém, quando sua irmã corta o fio do bordado que permite essa movimentação.

*Fio após fio*, conforme o viés de Coelho (2006), também traz a metáfora do bordado, todavia o que se percebe, neste conto, é uma rede de intrigas entre duas fadas-irmãs: Gloxínia e Nemésia. Embora elas bordem juntas, é notória a insatisfação daquela, que sempre desmancha o que tece, em detrimento desta, que, com segurança, borda incansavelmente a fim de formar um lindo jardim. Ao perceber que Nemésia já estava terminando o manto branco que bordavam, Gloxínia usa suas artimanhas e se aproveita do último fio que lhe restara para bordar a palavra “mágica” e transformar a irmã em uma aranha. Porém, ela acaba presa para sempre no emaranhado de linhas produzido por Nemésia. Para Coelho, isso comprova o ininterrupto descontentamento do ser humano, que, para se beneficiar, muitas vezes, recorre a atos cruéis e insensíveis.

Outro livro que faz parte das análises de Coelho (2006) é *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982). Embasados no maravilhoso, os treze contos dessa obra articulam o invisível por meio de imagens simbólicas escondidas em expressões polissêmicas que, ao serem desveladas, mostram as relações entre homens e mulheres, sendo essas as detentoras de todo o poder, destecendo, assim, padrões sociais vigentes.

*A moça tecelã*, conto que está inserido neste livro e também faz parte desta pesquisa, na visão de Coelho (2006), revela uma mulher autônoma que tem o controle dos fios do tempo e dos seres, sendo capaz de dar vida a tudo o que fia. De acordo com a narrativa, há um tempo em que a protagonista resolve tecer um marido, mas, desapontada com as exigências que ele faz, decide destecê-lo. A autora mostra, neste conto, que a

figura feminina é capaz de tecer e destecer o destino, metaforizando as experiências femininas do dia a dia que, muitas vezes, conferem às mulheres uma invisibilidade social.

Enfim, pretende-se externar, nesta pesquisa, a análise desses três contos, que têm em comum a metáfora do bordado, o feminino e a presença de intertextos – tríade que será explorada em outros capítulos desta dissertação. Como apresentado anteriormente, muitos pesquisadores têm deslindado esses pontos, mas separadamente. Uns focaram apenas nos aspectos femininos da escrita de Colasanti; e outros optaram por estudar a intertextualidade como processo de construção do tear colasantiano. Porém, a linha que move este estudo vai além dessas observações, pois pretende-se perscrutar a tessitura da escritora a fim de se comprovar como ela lida com os contos de fadas na pós-modernidade, redimensionando o papel das mulheres por meio de estilhaços intertextuais que recorrem a mitos e contos da tradição. Eis os fios da criação.

## 2. A CONSTRUÇÃO DO MARAVILHOSO NOS CONTOS DE MARINA – UM PONTO A SER DESLINDADO

### 2.1 Puxando o fio inicial do tecido – o gênero conto

No posfácio do recente livro – *Mais de 100 histórias maravilhosas*, no qual Marina Colasanti reúne todos os seus contos maravilhosos já publicados – ela revela sua entrada no campo dos contos. “Pareciam-me pertencer a outro universo. E se entraram na esfera dos meus desejos, onde se estabeleceriam para sempre, foi por puro acaso” (COLASANTI, 2015, p. 420).

Esse interesse inesperado de Colasanti pelo universo contístico pode ser justificado por Candido (2007):

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são a matéria prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção de imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não literários. (CANDIDO, 2007, p. 35).

Conhecido como um dos gêneros textuais mais predominantes na tradição literária, o conto é uma narrativa curta em que seus elementos aparecem de forma reduzida: há apenas um conflito, poucas personagens, espaço e tempo condensados. Em entrevista ao jornal *O povo*, em novembro de 2015, Colasanti justifica a sua predileção por essa vertente.

As narrativas curtas são mais difíceis. As curtíssimas, então, são um sufoco. Você não tem chão. E eu gosto da economia, do essencial. Eu fiz contos longos, até pra mostrar que eu sabia fazer, mas eu gosto do

pequeno, de procurar o grande no pequeno, através do pequeno. E eu gosto do trabalho de ourivesaria, da minúcia. (COLASANTI, 2015).

Sob o olhar de Colasanti, é possível notar a experiência arrebatadora prometida por ela, que garante que seu trabalho se assemelha ao de um ourives, pois lapida as palavras de modo a proporcionar curiosidade naqueles que se sentem seduzidos por essa leitura convidativa. “Procurar o grande no pequeno” – eis a meta que subsidiou esta pesquisa.

Como ponto de partida para entender mais acerca deste gênero textual escolhido, recorre-se a Ricardo Piglia (2004), que, no livro *Formas breves*, no qual há um artigo intitulado *Tese sobre o conto e Novas teses sobre o conto*, oferece uma particularização de várias características desse tipo de texto, as quais ele chama de tese. Assim, é possível entender melhor a escolha de Marina por essas narrativas curtas, já que a “duplicidade de histórias” – primeira tese proposta por Piglia (2004) – pode ser constatada nos contos em análise. Nesse sentido, em *A moça tecelã, Além do bastidor e Fio após fio*, pode-se perceber esse “ponto de encontro” entre duas histórias – uma evidente e outra oculta – à medida que a escritora traz ensinamentos – alinhavados em metáforas – para trazer à tona reflexões importantes.

O fazer literário de Colasanti também está associado à segunda tese de Piglia (2004), que se subsidia na versão moderna do conto, preconizada por autores citados por ele, como Tchegov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e Joyce de Dublinenses, que renunciam a existência de um desfecho surpreendente. Para eles, as duas histórias – uma explícita; e outra, subentendida – trazem uma tensão, que é elemento primordial para a construção de um conto, e a intenção de não solucioná-la suscita no leitor um desejo de epifania, que, na verdade, é ilusório, pois, conforme Piglia (2004, p. 107): “Há algo no final que estava na origem, e a arte de narrar consiste em postergá-lo, mantê-lo em segredo, até revelá-lo quando ninguém o espera”.

Essa ideia de incompletude se confirma nos contos em análise, pois os finais em aberto dessas histórias dão a entender que ainda há algo para acontecer, o que confere ao leitor um papel investigativo do qual ele não consegue se desprender. É esse relato secreto que enobrece o gênero em questão, uma vez que cabe ao contista o papel de propiciar a leitura de uma história que está encoberta por outra. À luz da teoria de Piglia (2004), é na convergência entre as duas histórias que reside o inesperado prometido pelo desfecho.

Em *A moça tecelã*, por exemplo, é visível que a personagem volta a ser feliz quando destece o marido, mas o real significado dessa ação – o abandono de sua condição de títere em relação a ele – está subentendido, cabendo ao leitor, por meio de suas observações, desvelar essa outra história. O mesmo acontece em *Além do bastidor*, conto que já traz, em seu bojo, um pressuposto: a palavra “além”, indicando que a narrativa passará o bastidor, pequeno objeto de madeira no qual a tecelã fixa o tecido. Isso sugere a existência de duas histórias: uma que acontece na grade; e outra, que vai além dela. Já em *Fio após fio*, a tensão, anunciada por Piglia (2004), está no fato de Gloxínia ficar presa na mesma teia em que prendeu a irmã. Essa situação inesperada desencadeia, no leitor, um desejo de epifania, já que o desfecho esconde o que pode ter acontecido com as duas irmãs após ficarem presas no “casulo de prata”.

Julio Cortázar (2013) também tece suas impressões sobre o gênero textual em xeque, nos ensaios *Alguns aspectos do conto e Do conto breve e seus arredores*. Para ele, a reflexão não seria exaurida no desfecho do conto, pelo contrário, há ali múltiplas possibilidades de desvelamento, capazes de propiciar uma “abertura” que vai além dos limites da narrativa. Tal ideia vai ao encontro à de Piglia (2004), pois, para ambos, a transcendência do conto está justamente no ponto de tensividade que ele traz em seu bojo, e quanto menos elementos há em sua estrutura, mais fendas se formarão.

“Esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol de linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR, 2013, p.149). Considerar o conto um “caracol de linguagem” – metáfora utilizada por Cortázar - consiste em apontar sua exuberância, pois há nele infinitas linguagens que, de forma espiral, circundam em torno de um ponto focal. Colasanti, mediante uma construção linguística polida, propicia isso ao leitor, por meio dos inúmeros desdobramentos que produz em suas narrativas, que, embora curtas, são repletas de significado.

Quanto à escolha dos temas dos contos, não há uma regra para Cortázar, uma vez que a excepcionalidade pode emanar também de histórias cotidianas.

O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do

qual gira um sistema planetário de que, muitas vezes, não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência. (CORTÁZAR, 2013, p.154).

Sob o viés do teórico, Colasanti pode ser considerada uma “astrônoma de palavras”, uma vez que os temas abordados por ela são entrecortados por dois contrapontos: um mais visível e outro mais invisível. É na invisibilidade que reside o imã ao qual Cortázar se referia, pois a autora, por meio dos contos, busca promover uma profícua reflexão sobre aspectos tão importantes, como a representação da mulher na sociedade. Todavia, esses pormenores se encontram implícitos na narrativa, cabendo ao leitor externá-los. Afinal, como dizia Umberto Eco (2009, p.9), “todo texto é uma máquina preguiçosa, pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho”.

É evidente que a produção contística de Colasanti mimetiza temas abordados por muitos autores que se inspiraram nos acontecimentos das décadas de 1960 e 1970 – período em que a literatura mudava seu foco, desviando seu interesse, ao priorizar a crítica nas ficções em detrimento do relacionamento entre o homem e o mundo.

Segundo Del Priori (2005), na década de 1970, o movimento feminista estava bastante atuante – mulheres determinadas, que reivindicavam seus direitos e queriam ter voz ativa na sociedade tomavam o espaço daquelas que antes eram passivas. Assim, em Marina Colasanti, a mulher passa a ter autonomia nas histórias para fazer suas próprias escolhas. Desse modo, os recursos estéticos usados pela autora para elucidar essa emancipação feminina se confirmam na teoria do iceberg de Hemingway, mencionada por Piglia (2004, p. 91-92): “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”.

Sob esse aspecto, a linguagem enigmática de Marina se concretiza quando ela utiliza a poeticidade como força-motriz de seus contos, a fim de alavancar a experiência de leitura concedida ao leitor. Esse “não-dito” é o que embeleza a sua obra, pois dele emergem mitos e contos clássicos, que, ao serem revisitados, transformam aqueles que, seduzidos pelo seu fazer poético, tornam-se detetives, precisando estar atentos às pistas que podem desvendar o enigma proposto pela escritora.



## 2.2 O alinhavar dos elementos da narrativa nos contos contemporâneos de Colasanti

O “livro-mosaico”, termo utilizado por Davi Arrigucci Júnior para se referir à obra *Valise de Cronópio*, de Julio Cortázar (2013), servirá como aporte teórico deste subcapítulo, que tem a finalidade de mostrar como Marina Colasanti lida com a estrutura narrativa nos contos que serão analisados.

Os mosaicos são múltiplos por natureza: nascem um pouco daqui e dali; podem ser híbridos, integrar a variedade, recompor figuras inteiras através dos cacos, da dispersão dos fragmentos; de repente, a visão se alarga e, zás, as partes consteladas são um todo. São, então, um convite ao jogo, à montagem problemática, à participação ativa de quem se delicia com eles. (ARRIGUCCI, 2006, p.7-8).

A metáfora utilizada pelo crítico literário para qualificar o trabalho de Cortázar é, coincidentemente, usada por Marina Colasanti em sua produção contística, uma vez que ela parece propor um jogo enigmático aos leitores, ao manter a estrutura narrativa dos contos de fadas tradicionais, mas reinventar tramas, reformular personagens e arquitetar novos focos narrativos. O que se percebe, pois, é que os elementos que compõem o conto, ora se juntam, ora se fragmentam, nas (re) criações literárias contemporâneas de Colasanti.

Sob a visão de Cortázar, o contista exerce um papel provocativo sobre o leitor. Para ele: “O conto breve permite ao autor desenvolver plenamente seu propósito. Durante a leitura, a alma do leitor permanece submissa à vontade daquele”. (CORTÁZAR, 2013, p.121)

Em sintonia com essa linha de raciocínio, Colasanti cumpre bem a sua atribuição de contista, pois parece submeter aqueles que leem suas histórias a um plano imaginativo provocante, prendendo-os em uma relação amorosa com a realidade e a ficção. Ao longo desta pesquisa, tem-se procurado mostrar como os contos de fadas ainda têm seu espaço na contemporaneidade. Logo, ao se apropriar dos enredos utilizados pelos autores clássicos e reavivar essas histórias, a literata, neste mosaico requintado de linguagem, recorre ao maravilhoso para compor novas imagens por meio de recortes compilados da

tradição, que se subvertem, favorecendo a construção de novas perspectivas. Isso se confirma na relevância dada à voz feminina.

O tempo das narrativas antigas, porém, é respeitado por Marina, que conserva a imprecisão – característica marcante da temporalidade dos contos tradicionais – e, por meio do “era uma vez”, rememora uma época que não traz traços de cronologia. Faz-se necessário pontuar que a autora se desvincula desse início tão marcante nos contos clássicos, usando como recurso a estratégia de começar pelo “meio da história”, o que é indício de um tempo psicológico. Pode-se perceber isso nos três contos em análise.

“Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite” (COLASANTI, 2015, p. 38). É assim que se inicia *A moça tecelã* – tem-se a impressão de que outros fatos ocorreram antes. O mesmo acontece em *Além do bastidor*: “Começou com linha verde. Não sabia o que bordar, mas tinha certeza da linha verde” (COLASANTI, 2015, p. 16) e também em *Fio após fio*: “Todas as tardes, na torre mais alta do castelo de vidro, Nemésia e Gloxínia bordavam” (COLASANTI, 2015, p.27). Essa despreocupação da autora em trazer um enredo que se desvie de um tempo determinado revela como ela mantém a temporalidade da tradição, porém a forma que ela insurge se distancia do “Era uma vez”.

Quanto ao espaço, é fatídico o aparecimento dos elementos mágicos tão conservados pela tradição. Colasanti parece se inspirar em Todorov (2004), já mencionado nesta pesquisa, pois utiliza espaços narrativos maravilhosos, onde fatos sobrenaturais são aceitos com naturalidade pelo leitor. Nos três contos em estudo, esse ambiente fantástico está no bastidor, que se transforma em palco para as criações das tecelãs contemporâneas de Marina.

Para Paulino (2014):

Se pensarmos ainda o espaço maravilhoso em conjunção com a dimensão imprecisa da temporalidade do “Era uma vez”, veremos que o espaço-tempo dos contos de fadas forma um amálgama que corresponde a um dos elementos mais essenciais da caracterização do gênero, de seu passado mais remoto até as reescrituras da contemporaneidade. A imprecisão temporal coaduna-se, pois, com a imprecisão espacial. Nos contos de fadas de Colasanti não há indícios que nos remetam a um espaço geográfico demarcado. (PAULINO, 2014, p. 62).

No que tange ao narrador, pode-se encontrar, nos contos de fadas tradicionais, o protótipo do contador de histórias delineado por Walter Benjamin (1994), já que essas narrativas têm a finalidade de aconselhar e transmitir experiências. Todavia, sob a perspectiva distópica de Benjamin, esse tipo de narrador não sobreviveria nas histórias da contemporaneidade, pois, para ele, a sabedoria é algo que está em extinção nos dias atuais, não havendo nada para ser transmitido.

Mais tarde, Silviano Santiago (2002) refletiria sobre essa premissa Benjaminiana, mostrando o aparecimento do narrador pós-moderno, que, por um lado, aproxima-se do narrador de Benjamin, por ser um porta-voz das experiências observadas por ele; e por outro lado, distancia-se dele por não relatar experiências que foram vivenciadas. Assim, tem-se a impressão de que o narrador clássico, tão evidente nos contos da tradição, ressurgiu na contemporaneidade nas vestes do narrador pós-moderno.

Isto posto, pode-se notar que essa teoria parece se atualizar em Colasanti, pela ascensão de uma voz, que, enquanto narradora, faz reverberar um novo discurso: não o individual, preconizado por Benjamin, mas uma manifestação coletiva. Trata-se de narradoras mulheres que “aconselham” mulheres.

No que se refere às personagens, conforme Simone Campos Paulino (2014, p. 70): “Marina Colasanti é conhecida pelos seus contos de fadas em que as mulheres são protagonistas e assumem papel de destaque. O maravilhoso simbólico, recorrente em suas narrativas, revela, no tecido de suas tramas, múltiplas interpretações nas entrelinhas”. Nesse sentido, é notória a subversão dessas personagens, que são redesenhadas pela escritora a fim de denunciar a submissão feminina em épocas passadas. Ao se reaproveitar de protótipos medievais, a autora leva os leitores a observarem a mudança da condição feminina ao longo dos tempos.

Em síntese, pode-se perceber que as mulheres assumem um duplo papel nos três contos em análise – são, simultaneamente, narradoras e protagonistas. Novamente, faz-se necessário apontar aqui a figura da tecelã – detentora da voz, que narra as histórias da tradição; e agora, possuidora das palavras, sendo capaz de tecer novos fios e novos discursos sociais. É essa metamorfose que será desvelada no próximo capítulo desta dissertação.

### 2.3. Contos de fadas ou contos maravilhosos – como desatar esse nó?

Após as ponderações feitas sobre o gênero conto, esta pesquisa seguirá um outro percurso: conceituar o conto de fadas e o conto maravilhoso a fim de desfazer o equívoco existente no que tange a essa nomenclatura. Os estudos de Nelly Novaes Coelho (2003) e Vladimir Propp (1997) serão basilares para o entendimento desta questão de caráter dúbio.

No primeiro capítulo do livro *O conto de fadas – símbolos, mitos, arquétipos*, Nelly Novaes Coelho (2003) reconhece que, com a ascensão de várias teorias que desconsideram o absolutismo da Ciência, o maravilhoso tem ganhado campo fértil, já que essa área do conhecimento tem sido levada a relativizar o sobrenatural.

É simplesmente fascinante o caminhar em meio a essa floresta de arquétipos que são os contos de fadas e descobrir os mil e um significados do rei, de heróis, princesas, sapos e rãs encantados, cabelos, anéis, madrastas, ilhas, gigantes e anões, fadas, bruxas, rainhas, concepções mágicas etc. Mas não podemos esquecer que na vida real não existem fadas nem madrinhãs que venham realizar por magia aquilo que não temos vontade de fazer. Há, na vida, um trabalho a ser realizado, uma luta a ser empreendida por todos nós. E, nesse sentido, a literatura cumpre um papel. Pela *imaginação*, varinha de condão capaz de revelar o homem a si mesmo, a literatura vai-lhe desvendando mundos que enriquecem o seu viver. O objetivo último da literatura é a *experiência humana*, o convívio com ela. Como diz Lotman, a literatura ajuda o homem a resolver uma das questões psicológicas mais importantes da vida: a *determinação do próprio ser*. (COELHO, 2003, p.118).

Assim, para elucidar que há ligações, embora, muitas vezes, invisíveis, entre todas as áreas das humanidades, a teórica se embasa na premissa do sociólogo Edgar Morin (2000) de que é preciso contemplar o mundo pela “ótica da complexidade”. De acordo com ele:

Áreas diferentes (como econômica, política, social, literária, mitológica etc.) são inseparáveis, pois existem em um tecido interdependente, interativo e inter-retroativo entre as partes e o todo; o todo e as partes. Daí que os desenvolvimentos próprios do nosso século e de nossa era planetária nos põem em confronto, inevitavelmente e com amis frequência, com os desafios da complexidade. [...] o conhecimento pertinente é o que é capaz de situar qualquer informação em seu

contexto e, se possível, no conjunto em que está inscrita. (MORIN, 2000, p.15).

Esse resgate do mundo pela penumbra do maravilhoso, fenda aberta pela Ciência, conforme a teoria proposta por Morin (2000), traz uma importante contribuição para o entendimento de ideias conflitantes na esfera literária, como a aceitação de uma visão mágica do cosmos. Dessa forma, mediante a “ótica da complexidade”, o onírico e o imaginário deixam suas condições de pura fantasia e passam a ser encarados como brechas para desnudar algumas verdades humanas. Ancorados nesse pensamento, os contos de fadas, por vezes, encarados como “entretenimento infantil”, vêm sendo reformulados, adquirindo um refinamento ao passo que podem ser utilizados como forma de retratar a vida.

É essencial compreender que muitos foram os estudos realizados ao longo dos tempos que tinham o intuito de interpretar o maravilhoso presente nos contos. Pelas erudições arqueológicas e filológicas, mostradas por Coelho (2006, p. 36), “os contos populares estão enraizados na tradição oriental, que, vai se fundir, através dos séculos, com a fonte latina (greco-romana) e com a fonte céltico-bretã (na qual nasceram as fadas)”. Isso corrobora o fato de as experiências religiosas terem sido convertidas em gêneros textuais, como parábolas, fábulas ou apólogos, por exemplo. Essas histórias foram repaginadas e disseminadas por diferentes povos e culturas, mantendo-se até os dias atuais devido ao seu teor simbólico.

Após assimilar que o sobrenatural é intrínseco à literatura, é preciso desfazer o equívoco desencadeado por uma declaração humorística de Marina Colasanti, no livro *Mais de 100 histórias maravilhosas*, no qual ela diz: “Eu poderia usar a expressão conto de fadas, mas não quero enganar ninguém. Em mais de 100 desses contos que escrevi até agora, aparece uma única fada, que nem fada é, mas feiticeira. Fiquemos, então, com maravilhosos” (COLASANTI, 2015, p. 419).

Essa dúvida sobre como classificar os contos de Marina será desfeita nesta parte da dissertação, que inicia o esclarecimento do que está em pauta com o conceito de contos de fadas. Pela óptica de Frye (1973), esse segundo gênero definido por ele tem sempre um herói que possui um papel de destaque em relação aos outros personagens. Essa premissa elimina a hipótese de que todo conto de fadas tem que ter uma fada, já que o “herói” ao qual Frye se refere pode ser qualquer ser que tenha poderes sobrenaturais.

Assim, parece que Marina Colasanti escreve contos de fadas, pois utiliza, nos textos em análise, tecelãs, que, com o seu tear mágico, mostram a sua soberania. Nesse caso, a função de heroína cabe às mulheres, redesenhadas pela autora, o que esclarece, em nível teórico-literário, que o depoimento de Colasanti, no posfácio de *Mais de 100 histórias maravilhosas*, pode ser considerado uma brincadeira feita por ela.

Definir os contos de fadas torna-se essencial, nesta parte do trabalho, para mostrar como eles têm sido reformulados na contemporaneidade. Advindos da oralidade, essas narrativas antigas, mesmo sofrendo adaptações, têm sobrevivido nos dias atuais. Esse material folclórico que em muito se assemelha aos mitos, por trazer ensinamentos e ideias mágicas, fora compilado em diversas coletâneas. A primeira publicação aconteceu na Itália, em 1550 e 1553, por Le piacevoli notti e Gianfrancesco Straparola. Na França, Charles Perrault se destacou como compilador, em 1697; e na Alemanha, o trabalho de reunir esses contos coube aos Irmãos Grimm, em 1815.

Pela óptica de Karin Volobuef (2012):

Estas coletâneas foram elaboradas seguindo interesses bastante diversos: enquanto na França dos séculos XVII e XVIII o objetivo era o entretenimento da corte e da classe aristocrática; para os Irmãos Grimm, na Alemanha ocupada pelos exércitos de Napoleão havia um sentido nacionalista e de resistência ao poder estrangeiro na busca e preservação das tradições populares. (VOLOBUEF, 2012, p. 103).

Seguindo essa linha de raciocínio, pode-se compreender algo fundamental: há, no conto de fadas tradicional, uma personagem que enfrenta dificuldades, mas encontra em situações ligadas à magia a solução dos problemas, o que a leva sempre a um final feliz. Sem dúvidas, os contos da tradição oral deixaram um importante legado – a exibição das dificuldades enfrentadas na vida. É essa visão distópica do mundo que incita o aparecimento de um herói, que é considerado assim por conseguir interceptar todos os obstáculos que vivencia, seja sozinho, seja por meio de objetos mágicos. Entretanto, em Marina Colasanti, isso não acontece, pois suas personagens enfrentam conflitos internos que nem sempre têm um final feliz, o que distancia as criações da autora dos contos de fadas tradicionais.

Porém, a presença de objetos mágicos nos contos em xeque (no caso, o bastidor) e a existência de metamorfoses são características dos contos da tradição que podem ser encontradas nas histórias analisadas. Em *Fio após fio*, por exemplo, Nemésia é

transformada em aranha pela irmã Gloxínia. Nesse mesmo conto, encontra-se outra especificidade do gênero em pauta: uma separação nítida entre o bem e o mal. Isso pode ser visto no castigo recebido por Gloxínia, que, pela sua ambição, ficou presa para sempre na teia tecida pela irmã.

Depois de apontar as especificidades dos contos de fadas, é necessário focar na definição dos contos maravilhosos, cabendo a Propp essa função.

O estudo comparado dos constituintes do conto maravilhoso em diferentes culturas e épocas diversas ocupa posição central na arquitetura proppiana, pois é ele que conduz o pesquisador para a descoberta e a formulação das leis de composição do conto maravilhoso. (PROPP, 1928, p. 14).

Vladimir Propp escreveu dois livros, intitulados *As raízes históricas do conto maravilhoso* e *Morfologia do conto maravilhoso*, a fim de demonstrar a composição e a gênese do conto maravilhoso, apontando, neste último, um método de análise que desenvolveu, ao longo de seus estudos. Dando enfoque às ações das personagens como elemento-chave para classificar um conto como maravilhoso ou não, o etnólogo russo chega àquilo que ele chamou de “invariantes e variantes dos contos maravilhosos”.

Ao elencar seis funções invariantes das personagens nos contos, como situação de crise, desígnio, viagem, obstáculos, mediação e conquista, Propp (1928) enobrece esse gênero narrativo, que passa a transmigrar do âmago literário para o humano por ser encarado como expressão da vida. Logo, ele reconhece que a estrutura do conto é um reflexo da condição do homem, que está em constante processo de mutações em busca de suas conquistas.

Sob a égide desse pensamento, Propp (1928) ratifica que o que é mutável nos contos maravilhosos se restringe aos nomes das personagens, ao espaço e às estratégias usadas para articular o fantástico na narrativa, permanecendo invariáveis as ações. De acordo com o teórico, as funções elencadas por ele se assemelham às experiências dos seres humanos, o que justifica a sobrevivência desse gênero textual milenar.

Com base nisso, Coelho (2006) preconiza que as constantes dos contos maravilhosos são indissociáveis das constantes da vida humana mesmo que estejam engendradas em diferentes contextos socioculturais. A crítica literária vê a teoria proppiana da seguinte forma:

1. situação de crise ou mudança: é natural que na vida real todo ser humano viva contínuas situações de mudança ou de crise, pois do nascimento à morte, passamos por muitas transformações, desafios e provas;
2. desígnio: todo ser humano tem (ou deve ter) suas aspirações, seu ideal, seu “desígnio” a ser atingido na vida, em busca de sua autorrealização;
3. viagem: basicamente, a luta pela autorrealização trava-se fora de casa, no corpo-a-corpo do eu com o mundo exterior, com outros;
4. obstáculos: são as inevitáveis dificuldades que se interpõem entre o eu e seu caminho para a autorrealização;
5. mediação: são os auxílios que, via de regra, o eu recebe para poder avançar em seus caminhos;
6. conquista: este deveria ser o desenlace feliz para a autorrealização desejada pelo eu, como acontece sempre nos contos de fadas e deveria acontecer também na vida real. (COELHO, 2006, p. 119-120).

Fica claro, nesse sentido, que a estrutura dos contos maravilhosos se mantém ao longo dos tempos mesmo que seja usada por muitos escritores de maneiras diferentes.

Sob a óptica de Sylvestre (2008, p. 45): “As considerações de Propp são relevantes para se verificar, estruturalmente, as mudanças ocorridas nos textos contemporâneos que se apropriam dos contos de fadas clássicos para retrabalhá-los sob novas perspectivas”. Partindo dessa premissa, pode-se compreender melhor o fazer poético de Marina Colasanti e a sua busca constante por reatualização de perfis. De forma muito refinada, por meio de um revés – tradição versus contemporaneidade – a literata propõe uma técnica amalgamada em revisitações e reformulações de discursos. Essa é uma característica dos escritores pós-modernos, os quais têm a intenção de desmistificar costumes das sociedades que criticam. Isso justifica o recorrente retorno aos mitos, que possuem uma linguagem cristalizada pela tradição, sendo possível (re) modelá-los sob novas concepções.

É importante mencionar também uma outra pesquisa realizada por Coelho (2000), na qual ela afirma que a literatura fantástica, por meio da ficção, exhibe “o mundo maravilhoso”, que restaura uma época em que as fadas e fontes mágicas eram elementos literários substanciais nas histórias embora se afastassem dos preceitos reais e da lógica comum.

No início dos tempos, o maravilhoso foi a fonte misteriosa e privilegiada de onde nasceu a literatura. Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais; deslocam-se contrariando as leis da gravidade; sofrem metamorfoses contínuas;



defrontam-se com as forças do Bem e do Mal personificadas. (COELHO, 2000, p.172).

Marina Colasanti se aproveita desses elementos sobrenaturais para endossar suas ideias. Em um ensaio publicado no jornal *Cândido*, em janeiro de 2021, a ensaísta e professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Marisa Lajolo, analisa a trajetória de Marina Colasanti e revela como ela lida com o maravilhoso em seus contos.

Num desdobramento deste universo fantástico mais tradicional que acolhe alguns textos de Marina, por vezes o insólito se transfigura e se entrelaça a situações e paisagens cotidianas, e caseiras. Num parágrafo, a imaginação campeia por linhas e entrelinhas que imergem leitores em momentos de espanto e assombro. No parágrafo seguinte, o leitor se identifica com a personagem que cruza uma grande avenida, outra que toma ônibus e aquela que empurra um carrinho de bebê. Nas páginas de seus muitos livros, o mundo se revela a seus leitores como enigma e mistério. Mistério e enigma que, embora indecifráveis — talvez justamente por isso? — criam um laço de solidariedade entre nossa humanidade e a (apenas?) vislumbrada compreensão (efêmera?) da alteridade das coisas e situações miúdas que nos cercam e que vivemos. (LAJOLO, 2021).

Sob o olhar de Lajolo, a teoria de Propp (1928) é reafirmada nos contos de Colasanti, uma vez que a autora “entrelaça situações cotidianas e caseiras ao insólito”. Isso pode ser visto nos contos em análise, que partem de eventos do dia a dia (as personagens protagonistas são tecelãs), e após transpor o sobrenatural (o ato de tecer ganha um viés mágico), vão em direção à realidade (trazem reflexões acerca da vida). Seguindo esse raciocínio, entende-se que *Além do bastidor*, *Fio após fio* e *A moça tecelã* seguem a estrutura dos contos maravilhosos, de Propp (1928), podendo ser classificados assim.

Todavia, sob a óptica de Nelly Novaes Coelho (2000), há um discernimento entre os contos maravilhosos e o de fadas especificamente: “O primeiro, cujas raízes encontram-se em narrativas orientais, define-se por sua natureza material-social/sensorial. O conto de fadas, por sua vez, é de natureza espiritual/ética/existencial, ligado à magia feérica” (COELHO, 2000, p.173). Para ela, é evidente que, nos contos de fadas, há não só um herói idealizado que, após enfrentar perigos e adversidades, alcança seu objetivo, auxiliado, muitas vezes, por uma fada, como também um tópico moralizante, revelado pela dualidade entre o bem e mal, já que o bem sempre vencerá.

Contudo, essa distinção significativa feita por COELHO (2000) não se sustenta, pois, em análises posteriores, ela reconhece que o maravilhoso é um aspecto identitário presente nos dois tipos de contos, admitindo o caráter social do conto maravilhoso e o existencial do conto de fadas. Mediante essa acepção, depreende-se que as narrativas maravilhosas contemporâneas decorrem da oralidade, mas estão sendo adaptadas e transcritas por diferentes autores para o público desejado, muitas vezes, com a intenção de fazer uma determinada crítica social.

Partindo dessas premissas, nota-se que Marina Colasanti se destaca como uma escritora de contos maravilhosos, ao utilizar o inusitado como ingrediente essencial de seu fazer poético. É esse aspecto sobrenatural, entremeado à crítica que deseja fazer, que garante aos seus contos um caráter social. Em entrevista concedida ao jornal *Rascunho*, em dezembro de 2020, ela confirma essa proposição:

A magia dos contos de fadas é metáfora da vida em si, cheia de mistérios, de fantasmas da memória, de acontecimentos que não sabemos explicar. Tudo na vida, assim como nos contos, é metamorfose: a transformação das células, o amadurecer dos frutos, a formação das nuvens. As crianças, que ainda não represaram sua fantasia, se entregam plenamente à magia literária. Os adultos se entregam em outro plano – prova disso é o sucesso de autores como Poe, Kafka, Borges e Calvino. Mas todos, adultos e crianças, necessitam dessa magia em igual medida. (COLASANTI, 2020).

Ao fazer um contraponto entre o recebimento da magia dos contos de fadas pelas crianças e pelos adultos, Colasanti ratifica que todos necessitam do encantamento para lidar com a realidade, por isso a magia é encarada, pela autora, como a “metáfora da vida em si”.

Após desfazer o equívoco da nomenclatura, percebe-se que todo conto de fadas é maravilhoso, mas nem tudo que é maravilhoso é conto de fadas. Nesse caso, Marina Colasanti pode usar qualquer um dos nomes para se referir a sua obra, pois ela mesma afirma que escreve contos de fadas, nos quais impregna o maravilhoso advindo do imaginário, o que responde à pergunta feita no título deste subcapítulo.

Em uma entrevista concedida ao Grupo Editorial Global, em 2015, quando publicou *Mais de 100 histórias maravilhosas*, Marina explicou ainda que, embora se considere uma escritora de contos de fadas há mais de três décadas, se tivesse incorporado o termo “fadas” ao nome do livro, muitas pessoas pensariam ser um livro destinado

apenas para crianças. Ela também acrescenta que a nomenclatura *contos maravilhosos* é usada para se referir a esse tipo de texto que lida com a fantasia. Para a escritora:

São textos que estão ligados, historicamente e pelo seu próprio gênero, à essência do ser humano, que estão ligados aos sentimentos mais fundos: o amor, o ciúme, a inveja, o medo, a morte. É isso, é o diálogo do hoje e do antes, do hoje e do amanhã, do hoje aqui e do hoje em todo lugar. São contos de muitos significados e para qualquer idade certamente. (COLASANTI, 2015).

Portanto, fica evidente que a definição do maravilhoso vai além da concepção de conto de fadas, pois mesmo que os contos maravilhosos não exijam um final feliz, eles requisitam os elementos mágicos. Esse sobrenatural passa a ser naturalizado na esfera narrativa, por meio de metáforas que elucidam as experiências do ser humano. Nesse viés, sonho e realidade entrelaçam-se de tal forma que, por vezes, confundem-se, pois, por meio dos contos maravilhosos, a verdade pode ser maquiada, incitando o leitor a extrair, dessas narrativas, fatos que transcendem o tempo. Trata-se da alteração dos contos de fadas clássicos na contemporaneidade – tema que será abordado no próximo subcapítulo.

#### **2.4. A subversão dos contos de fadas na escrita de Colasanti: um ponto a ser tecido**

Partindo do fato de que o Pós-modernismo se aproveita da literatura para resgatar vivências históricas, entende-se que Marina Colasanti, enquanto escritora pós-moderna, recupera a história como forma de repensar a sociedade. Porém, isso está amalgamado à realidade e à ficção, configurando-se no que Hutcheon (1991) chamou de *metaficção historiográfica*.

Sob o ponto de vista da autora, a barreira que afastava a história da literatura foi interceptada na Pós-modernidade, já que a narrativa pós-moderna busca as fontes do passado para, posteriormente, inserir-se nele e subvertê-lo. Isso explica a estratégia adotada por Colasanti em suas criações literárias, pois ela transporta os discursos sociais produzidos no século XIX para a contemporaneidade, dando voz a grupos silenciados e fazendo com que o leitor contemple um novo texto.

Para entender essa subversão dos contos tradicionais na obra de Marina, faz-se necessário compreender como o maravilhoso está imbricado em suas histórias, sendo este o ponto inicial deste subcapítulo, que se subsidiará, a princípio, nas premissas de Todorov (2004). Para o crítico literário, o conto maravilhoso ultrapassa os limites dos contos de fadas, sendo possível distinguir o fantástico, o maravilhoso e o estranho. Trata-se de gêneros textuais distintos: o fantástico é aquilo que, ao ser experimentado por alguém que apenas acredita no real, causa hesitação; o estranho, por sua vez, ocorre quando o sobrenatural, prenunciado pelo fantástico, recebe uma explicação lógica; e o maravilhoso, “gênero-irmão” do fantástico, legitima o sobrenatural sem indagações, como se ele fosse parte do real. Diante disso, acredita-se que as narrativas de Marina são contos maravilhosos muito semelhantes aos contos de fadas tradicionais.

Entretanto, a teoria Todoroviana deixa lacunas para outros estudiosos, como Bessière (1974), que admite que o fantástico não é um gênero, mas sim um texto enraizado no conto maravilhoso, por manter o sobrenatural. Em contrapartida, Roas (2014) vê na utilização do “binômio literatura fantástica / literatura maravilhosa” uma possibilidade de evitar problemas quanto a essas diferenças apontadas.

Já a escritora de obras infanto-juvenis, Jacqueline Held (1980, p.22) optou por usar o termo fantástico em detrimento do maravilhoso, por encará-lo como uma utopia que se associou a uma “panóplia esclerosada de fadas, de príncipes, de varinhas mágicas e de desejos logo satisfeitos”. Assim sendo, ela insere os contos de fadas tradicionais no cerne do fantástico, justamente por narrarem histórias imaginativas que se distanciam do real. Mas, não descarta o maravilhoso presente nessas narrativas da tradição, já que ele é naturalizado por fazer parte de sua tessitura.

Associando o viés de Todorov (2004) ao de Held (1980), fica claro que diversos autores tentam definir e diferenciar o fantástico e o maravilhoso, o que não é tarefa fácil, pois ambos, muitas das vezes, coadunam-se. Após essas reflexões desencadeadas por diferentes autores, chega-se novamente a Held (1980), que preconizou que o maravilhoso e o verismo são indissociáveis em uma narrativa. Sob o olhar da crítica, há uma “polissemia do fantástico”, termo cunhado por ela, já que, em um texto, é possível encontrar, simultaneamente, o real e o imaginário. Como ela mesma infere, “a obra fantástica, assim como qualquer outro gênero literário, encontra sua fonte numa

experiência cotidiana, com personagens conhecidos, acontecimentos vividos” (HELD, 1980, p.28).

Retomar esses conceitos acerca do maravilhoso, mesmo não sendo o ponto focal deste estudo, é fundamental para se chegar ao conto de fadas – uma variante do gênero maravilhoso – e mostrar como ele se subverte nas criações pós-modernas. O primeiro sinal de alteração está no abandono do “era uma vez” e do “felizes para sempre” – tão comuns nos contos tradicionais. A ruptura com esse mundo utópico é explicada por Todorov (2004):

O conto de fadas não é mais que uma das variedades do maravilhoso, e os acontecimentos sobrenaturais não provocam nele surpresa alguma: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para não citar mais que alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o status do sobrenatural. (TODOROV, 2004, p.30).

Essa aceitação do sobrenatural de forma naturalizada é a principal característica do conto maravilhoso, sendo este o elemento preservado nos contos em xeque, que partem de uma temática real – a condição feminina – para, em seguida, remodelá-la. Ao fazer um retorno aos contos clássicos, é possível fazer uma comparação: as mulheres que povoavam essas histórias eram belas, obedientes e extremamente submissas à figura masculina, seja um pai, seja um marido, e, quando não possuíam essas propriedades, eram associadas a seres perversos, como bruxas e madrastas, por exemplo.

Pode-se perceber, porém, que Marina Colasanti subverte esses contos clássicos, utilizando-se da fantasia para reformular as mulheres, que, em suas histórias, passam a ser fortes e autônomas. Assim, ao revisitar a tradição, ela confere um novo aspecto aos discursos sociais femininos proferidos no século XIX, reatualizando-os. A respeito disso, Colasanti afirma com propriedade:

Aproveito para fazer um esclarecimento. É comum dizerem que eu recrio os contos tradicionais. Minha sensação não é de recriação, é de retomada. Um mote me foi legado, e como um estafeta quero leva-lo adiante, criando novas histórias em harmonia com o todo, e em concordância com o meu próprio tempo. (COLASANTI, 2015, p. 423).

Isso comprova a reconfiguração feita pela autora, que “lida com o conto de fadas em outra direção: adota as personagens tradicionais [...] para extrair delas situações novas,

que traduzam o mundo interior e os desejos profundos dos seres humanos.” (ZILBERMAN, 2005, p.100).

Na obra *A psicanálise na terra do nunca*, Diana Lichtenstein Corso (2011), ao refletir sobre a permanência dos contos de fadas na atualidade, traz à tona um questionamento pertinente: existem novos contos de fadas? Essa dúvida surge quando ela começa a pensar em algumas histórias que “têm a arquitetura central de um conto de fadas, mas afasta-se dele em vários aspectos” (CORSO, 2011, p. 168).

Para Corso (2011), não existe uma nomenclatura adequada para definir essas narrativas, mas o maravilhoso é o elemento que se concretiza nelas, mesmo que sob novas formas. É a magia presente nestes contos atuais que faz com que eles se tornem realistas e pictóricos. Ela ainda reforça que “o andar da história prova que os contos de fadas, incluindo sua magia e seu incurável romantismo, não morrem, apenas se transformam” (CORSO, 2011, p. 169).

A teoria da psicanalista é basilar para a compreensão dos contos de Marina Colasanti e dialoga com as premissas de Nelly Novaes Coelho (1981). Para a crítica literária: “o maravilhoso, o imaginário, o onírico, o fantástico... deixaram de ser vistos como pura fantasia ou mentira para serem tratados como portas, determinadas verdades humanas” (COELHO, 1981, p. 9). Em consonância com essa ideia, é notório que os contos maravilhosos de Marina trazem temáticas sociais que enfatizam a luta do eu, comprovando mais uma vez que a releitura dos contos clássicos se faz necessária no mundo contemporâneo por trazer uma visão de mundo despida de ingenuidade, apresentando valores que condizem com a sociedade atual.

A hipótese formulada por Corso (2011) para explicar o aparecimento desses “novos contos” é:

Estamos diante de algo novo, que chamaremos de “conto de fadas intimista”. Neste, sobre um esqueleto de conto de fadas, é colocado um recheio contemporâneo, um acréscimo em relação ao conto tradicional, pois agora a vida interior – incluindo frustrações, traumas, medos e desejos, inclusive os inadmissíveis – das personagens encontra uma representação. Partindo da estrutura básica dos contos maravilhosos, essa modalidade se enriquece utilizando alguns elementos tomados da literatura moderna. (CORSO, 2011, p. 178-179).

Os três contos em análise confirmam a teoria de Corso (2011), pois têm um caráter intimista e são recheados de elementos contemporâneos. Marina utiliza-se da ficção para

externar a realidade, mostrando a viagem interior feita pelas personagens, que têm em comum o ato de tecer, e é nessa atividade que se encontra o elemento mágico que arremata as histórias em questão. Em *A moça tecelã*, a personagem protagonista é uma fiandeira, que embora conserve algumas especificidades da tecelã tradicional, fora repaginada a ponto de reluzir o empoderamento feminino, já que, fio a fio, desenha seu próprio caminho, tecendo e destecendo suas vontades. O sobrenatural se encontra no tear mágico da tecelã, pois, como em um passe de mágica, ela consegue dar vida a tudo que tece.

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila. (COLASANTI, 2015, p.38).

É importante ressaltar ainda que os poderes dessa tecelã vão além do tecer, já que ela também é capaz de desfazer tudo aquilo que não lhe convém. Em certo momento da narrativa, por exemplo, ela destece o marido, por achar que ele tem se aproveitado de seu dom para se promover.

Já, em *Fio após fio*, Marina Colasanti usa a imagem arquetípica da fada, com seus dons sobrenaturais, para introduzir o maravilhoso no conto.

De nada adiantava agora procurar a perfeição. Abandonado por um instante a tentativa de suas pétalas, Gloxínia aproveitou o último fio para bordar sobre a seda, letra por letra, a palavra mágica. Nemésia ainda teve tempo de terminar o ponto e libertar mais uma rosa. Depois transformou-se em aranha. (COLASANTI, 2015, p.27).

A palavra “mágica” é responsável por entremear a fantasia na história, pois, Gloxínia, ao bordá-la no manto em construção, apela para seus poderes de fada e transforma a irmã em uma aranha – faceta que se desvincula da realidade.

*Além do bastidor* também tem como elemento mágico o ato de bordar, que, neste conto, tem o bastidor como o cenário onde se realizam todas as fantasias da personagem protagonista, que, ao perceber que consegue dar vida a tudo aquilo que cria, apaixonou-se pelo seu trabalho, passando de tecelã a tapeçaria.

Foi no dia da árvore. A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunc atinha visto. E

outra, e outra, até a árvore ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada. A menina não soube como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo do galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria da boca. (COLASANTI, 2015, p.16).

Fica claro, desse modo, que o sobrenatural é incorporado, de forma natural, ao conto na medida em que a menina percebe que pode entrar no bastidor para usufruir de tudo que ela cria. Assim, percebe-se que essa esfera fantástica, ao ser naturalizada, fecunda o que há de mais corriqueiro na vida, propondo o seu “além”. E é nesse “mais à frente” que se compreende a mensagem passada por Colasanti neste conto.

Ao escolher a temática do bordado para implementar o maravilhoso nos contos em análise, Marina Colasanti propõe um dualismo: utiliza a fantasia para evocar a realidade, pois, ao desnudar essa veste fictícia, é possível chegar a reflexões muito importantes que merecem ser abordadas. Isto posto, *A moça tecelã* representa a mulher contemporânea, forte e determinada, independente da figura masculina. *Fio após fio* reforça que a inveja pode levar a fins trágicos, pois a mesma teia usada para prender Nemésia no castelo também aprisionou Gloxínia. Já *Além do bastidor* traz como lição que não deve haver excessos entre o criador e o objeto criado, pois isso fez com que a protagonista ficasse presa para sempre no bordado.

É importante considerar a dimensão da literatura fantástica para compreender que, na esteira da crítica, a presença do sobrenatural é o que garante efeito em uma narrativa. Para o crítico literário David Roas (2014):

A literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar. Quando o sobrenatural não entra em conflito com o contexto em que os fatos acontecem (a ‘realidade’), não se produz o fantástico. Essa situação define o que se deu por chamar de literatura maravilhosa. (ROAS, 2014, p. 32-33).

Sob esse prisma, é notório que, no âmbito maravilhoso, tudo é exequível, sem que haja questionamentos, o que naturaliza as situações vividas pelas personagens. Em síntese, na medida em que o sobrenatural é aceito sem hesitação em uma narrativa, o maravilhoso passa a se sobrepor ao fantástico. Indo ao encontro a essa ideia, o fato de Marina Colasanti incluir, de forma natural, em seus contos, seres, objetos e



acontecimentos mágicos, que desprezam as leis naturais e físicas compreendidas pelo leitor, faz com que suas histórias sejam pertencentes ao gênero maravilhoso.

Como falado anteriormente, o conto de fadas é uma das categorias do maravilhoso, podendo ser encarado, conforme Karin Volobuef (1993), como uma “representação estilizada da realidade”. Isso faz com que o mundo ficcional proposto pelos contistas seja aceito como verdadeiro pelos leitores, havendo um “acordo ficcional”. Esse termo cunhado por Umberto Eco (2009) mostra que:

A norma básica para se lidar com uma obra de ficção é a seguinte: o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional. Ele tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras. O autor simplesmente finge dizer a verdade. Aceitamos o acordo ficcional e fingimos que o que é narrado de fato aconteceu. (ECO, 2009, p. 81).

Tal protocolo se efetiva na obra de Colasanti a partir do momento em que ela e o leitor dialogam na construção da leitura. Isso explica o fato de suas histórias pertencerem ao universo do maravilhoso – peça fundamental de sua tessitura.

Partindo dessa concepção inovadora, subentende-se que os contos de Colasanti se aproximam do *Kunstmärchen* – conto de fadas artístico – por trazerem uma abordagem inusitada tangente ao conto clássico. Tal gênero muito produzido na Alemanha, no século XVIII, ganhou destaque por apresentar uma versão mais ousada em relação ao conto tradicional, conforme se nota no trecho a seguir:

O conto de fadas artístico busca a originalidade na abordagem e profundidade do tema, na elaboração do estilo, na variedade de conteúdo. Caracteriza-se, em geral, pelo emprego esteticamente mais elaborado dos elementos mágicos (que adquirem, muitas vezes, um sentido alegórico, podendo ser uma camuflagem para a exposição de um conteúdo realístico); mostra preferência pelo aspecto individualizante (em detrimento da universalidade) através da complexidade psicológica dos personagens; emprega maior profusão de detalhes, apresenta versatilidade na composição de sua estrutura; e explora um leque maior de possibilidades de significação. (VOLOBUEF, 1993, p. 104-105).

Assim sendo, Marina Colasanti parece escrever contos de fadas artísticos, uma vez que se pode perceber uma individualidade poética, que marca, positivamente, sua

habilidade narrativa, quando ela tematiza problemas sociais, apoiando-se no maravilhoso. Essa técnica de ressignificar a realidade por meio do mágico mostra a versatilidade da autora, que, ao reinventar os contos de fadas clássicos, propõe uma importante reflexão sobre a vida moderna.

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

Sob a égide de Colasanti, o maravilhoso é o refinamento de suas histórias, e, ao navegar por ele, é possível transitar por várias trilhas literárias surpreendentes assim como a terceira margem de um rio, que só existe na imaginação. Por isso, ela alinhava ações que cruzam o real e o fantástico, utilizando-se, muitas vezes, da metáfora do bordado para entrelaçar suas considerações.

Ao analisar os três contos de Colasanti, entende-se que muitas características dos contos de fadas foram preservadas, como a entrada em um mundo utópico (fenda aberta pelo ato de tecer) e uma jornada de crescimento da personagem principal (a moça tecelã aprendeu que não precisava da figura masculina para ser feliz; Nemésia compreendeu que a ambição pode trazer um fim trágico; e a menina do bastidor acabou presa na própria obra por ter um olhar narcisístico acerca de suas criações).

No entanto, há elementos dissonantes entre as narrativas clássicas e os contos pós-modernos de Marina: os desfechos se desviam do “felizes para sempre”; as personagens são complexas, pois têm comportamentos imprevisíveis e enigmáticos; o herói não tem um ajudante mágico e nem pretende voltar para o seu mundo.

Isso comprova a visão de Corso (2011) acerca da existência de novos contos de fadas na pós-modernidade. São assim chamados por se afastarem do conto de fadas da tradição, sem, entretanto, se desintegrar do gênero maravilhoso.

Essa subversão dos contos tradicionais na contemporaneidade é encarada da seguinte forma por Karin Volobuef (1993):

O maravilhoso passa a fundamentar-se em base totalmente diversa daquela do conto tradicional, pois transforma-se em uma faceta da própria realidade. O elemento mágico, assim, não leva o leitor para um

lugar longínquo e fantasioso, mas confere multiplicidade e complexidade ao mundo cotidiano e real. O mágico passa a constituir uma nova forma de ver e avaliar o mundo já conhecido. (VOLOBUEF, 1993, p.112).

Em vista desse desdobramento, entende-se que Marina Colasanti usa o tecer como ponte – rumo a uma senda literária de mão dupla – ao oferecer, simultaneamente, por meio da leitura dos contos em questão, fantasia e realidade. Assim, por meio do feérico, o leitor pode enxergar o mundo real, compreendendo o que está em seu entorno.

Concluindo, pode-se retomar a definição de conto maravilhoso preconizada por Todorov (2004), já que o sobrenatural é aceito sem questionamentos nas histórias em pauta, sendo utilizado com um nobre propósito: entrelaçar redes de significados capazes de desencadear reflexões essenciais para o cotidiano. Por fim, infere-se que a transformação sofrida por alguns elementos da tradição ocorre de forma intencional nas criações pós-modernas a fim de dialogar com a atual sociedade, que também passou por mutações socioculturais.

Neste capítulo, procurou-se conceituar o conto, gênero textual em análise, para, posteriormente, desatar o nó existente entre a nomenclatura contos de fadas e contos maravilhosos, à luz de teóricos que voltaram seus olhares para isso. Ademais, foram feitas análises sobre como o maravilhoso é tecido nas narrativas colasantianas, a fim de mostrar como os contos de fadas tradicionais se subvertem na contemporaneidade. Ao retomar os contos clássicos, Marina critica a sociedade patriarcal, ideologia instaurada no passado, e essa subversão traz novos sentidos para os seus contos. São esses novos olhares acerca da mulher que serão explorados no próximo capítulo, procurando realçar o efeito plurissignificativo da produção contística da autora para, enfim, compreender sua obra.

### 3. REPRESENTAÇÃO DA MULHER E BUSCA POR AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA: FIOS QUE SE ENTRELACAM NA ESCRITA DE COLASANTI

*Saúdo as minhas irmãs /de suor papel e tinta/  
fiandeiras / tecelãs /retratos do que sonhamos/  
retratos do que plantamos/ no tempo em que nossa  
voz era só silêncio. (GRAÚNA, 1921).*

#### 3.1. Marina Colasanti: uma escritora-tecelã nas urdiduras da literatura feminina

Em *História da literatura brasileira*, Luciana Stegagno Picchio (1997), fala sobre a escrita feminina, em um dos seus capítulos, e menciona Colasanti:

Enquanto Marina Colasanti (n. 1937), de origem italiana, leva à literatura das mulheres sua experiência de jornalista, cronista, pintora e socióloga, atenta aos problemas do cotidiano, por ela tratados com sorridente feminismo numa prosa incisiva e cativantes (desde *E por falar em amor*, 1984 até *Ana Z, aonde vai você?* 1994, e *Eu sei, mas não devia*, 1996). (PICCHIO, 1997, p. 649).

Como apontado por Picchio (1997), a literatura escrita por mulheres parece veicular os discursos sociais femininos, sendo o maravilhoso o condutor dessas ideologias que se encontram enviesadas no fazer poético de Colasanti.

Seguindo a linha de raciocínio de Coelho (1993), em *A literatura feminina no Brasil contemporâneo*:

Entre os fenômenos mais significativos deste último quarto século, no âmbito da Literatura e da Crítica, está, sem dúvida, a crescente importância que vem assumindo três áreas de criação literária que, tradicionalmente, eram ignoradas ou minimizadas pela cultura oficial. Referimo-nos à literatura escrita pela mulher; à literatura destinada às crianças ou aos jovens e à literatura negra. (COELHO, 1993, p.91).

Partindo desse pressuposto, percebe-se que Marina Colasanti se encaixa em duas das três áreas de criação mencionadas por Coelho (1993), por possuir uma escrita feminina e fazer parte da literatura infantojuvenil. Essa conquista advém da aceitação do “diferente” como fenômeno cultural, uma vez que, com a evolução do pensamento humano, os julgamentos depreciativos herdados do passado parecem, cada vez mais, perder seu espaço. Esse cenário faz com que a Literatura Feminina ganhe mais força frente à Crítica, mesmo que muitas escritoras considerem a distinção (feminino versus masculino) um novo tipo de preconceito.

O fato de ter trabalhado por um longo tempo em revistas femininas, a partir da década de 70, fez com que Colasanti herdasse um denso repertório voltado ao feminino. Nesse âmbito, merece destaque o artigo redigido por ela em 1997, intitulado “Por que nos perguntam se existimos?”. Nele, Marina deixa claro o preconceito acerca do elo mulher/escrita.

[...] as escritoras estão perfeitamente conscientes de que ainda hoje um preconceito pesado tende a colorir de rosa qualquer obra de literatura feminina. Apesar da onda dos anos sessenta que envolveu os escritos das mulheres em um grande e esperançoso movimento, não conseguimos vencer a barreira. O preconceito perdura. Pesquisas mostram que basta a palavra mulher em um título para espantar os leitores homens e abrandar o entusiasmo dos críticos. E embora não precisemos mais nos esconder atrás de pseudônimos masculinos, como no século XIX, sabemos que os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem. (COLASANTI, 1997, p.37).

“Existe uma escrita feminina?” Para a autora, essa pergunta dirigida, inúmeras vezes, a ela e a outras escritoras é a concretização do estigma associado à literatura feminina, pois revela a sua fragilidade perante a esfera social.

Contudo, para Silva (2005):

A obra literária de Marina Colasanti assevera, juntamente com a obra de outras escritoras brasileiras e estrangeiras, a existência de uma escritura de autoria feminina hábil. Para além de uma aparente simplicidade, a obra da autora revela toda uma complexidade habilmente urdida pelos fios legados da mitologia, do folclore, de outros textos literários, consistindo seus contos e poemas em produto estético de alto teor simbólico e intertextual. (SILVA, 2005, p. 215).

Diante dessa perspectiva, pode-se entender o transitar de Marina Colasanti por diferentes trilhas literárias, como contos de fadas, minicontos e poemas, sendo o primeiro gênero textual uma teia intertextual formada por fios que retomam figuras mitológicas.

Sob a ótica literária de Marina Warner (1999), no livro *Da fera à loira*, é possível notar que, na tradição, ser uma voz que narrava um contos de fadas consistia em uma conquista para o sexo feminino, pois era uma forma de estreitar laços sociais. Para a pesquisadora, houve, naquele tempo, muitas questões essenciais que foram ignoradas, como o papel das mulheres – seja enquanto personagens ou narradoras. Nesse sentido, ela reitera que:

Os contos de fadas sugerem uma situação em que o próprio menosprezo pelas mulheres abriu, para elas, a possibilidade de exercitar a imaginação e comunicar suas ideias. A responsabilidade das mulheres pelas crianças, o desprezo vigente por ambos os grupos e a suposta identificação daquelas com as pessoas simples, a gente comum, entregaram-lhes os contos de fadas como um tipo diferente de estufa, onde podiam semear seus próprios brotos e plantar suas próprias flores. (WARNER, 1999, p. 22)

Ao comparar os contos de fadas a uma espécie de estufa, Warner (1999) realça a importância desse gênero textual enquanto forma de libertação das mulheres, que passavam de procriadoras a narradoras ou personagens de histórias. Ali, elas se sentiam “protegidas” para manifestarem sua voz. Às vezes, pode ter sido essa a motivação de Marina Colasanti pela retomada dessas narrativas.

Na pós-modernidade, é cada vez mais visível o liame existente entre literatura, sociedade e identidade. Nesse sentido, a questão identitária tem sido amplamente discutida na teoria social, pois ela é imprescindível para a formação do indivíduo, já que a maneira como ele se enxerga e como se identifica enquanto sujeito pertencente a um grupo é algo intrínseco a cada um, configurando-se como a sua marca.

É lícito postular que, a cada período histórico, as identidades vão sofrendo mutações, pois essa questão sempre está atrelada à própria sociedade, já que, embora a identidade seja individual, ela pressupõe um compartilhamento com o grupo. Conforme Stuart Hall (2006, p. 7): “As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”.

Acerca disso, o teórico parte da premissa de que existe uma identidade cultural na modernidade tardia e propõe um estudo sobre a “crise de identidade” que tem se instaurado nesse cenário, sendo perceptível o aspecto identitário na escrita de Marina Colasanti, que, por meio de seu trabalho crítico, desempenha um papel social importante, atribuído a todos os escritores que refletem sobre o contexto em que vivem.

Isso confirma a visão de Cândido (2006, p. 83-84): “o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade, mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores”.

Marina Colasanti traz, por meio da sua escrita, uma remodelagem da condição feminina na contemporaneidade, comprovando a premissa de Cândido (2006). Dessa forma, ao enfatizar a vida como matéria-prima, sendo (re) tecida dia após dia, as mulheres inseridas nas histórias da autora são redesenhadas, o que permite a observação da mudança pela qual passaram, seja na sociedade, seja na literatura, ao longo do tempo.

Sob a óptica filosófica de Michel Foucault (2014), na obra “Microfísica do poder”, há uma vigência de micropoderes em todos os setores da sociedade, isto é, o poder insere-se, tacitamente, nas relações interpessoais. Nesse sentido, Marina Colasanti, assim como outras escritoras femininas, esforça-se para mitigar a supremacia dos homens em relação às mulheres, por meio de uma escrita que enalteça a figura feminina.

O fato de Colasanti utilizar personagens mulheres para protagonizarem suas histórias corrobora a visão de Elodia Xavier (1990, p. 240): “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”. Essa perspectiva legitima a concepção Foucaultiana acerca das relações de poder, já que a autora procura dar um lugar de destaque para as mulheres, tão estigmatizadas ao longo do tempo, com o intuito de atribuir a elas um novo papel social.

“Levada por profissão, me vi aos poucos aproximada por afeto. Descobri, no infinito reflexo de tantas outras mulheres, meu eu mulher. E floresci, comovida, um sentimento de irmandade que me liga indissolúvelmente às do meu sexo” (COLASANTI, 1980, p. 5). Essa fala proferida pela escritora, no livro *Uma nova mulher*, pode ser amarrada à perspectiva de Stuart Hall (2006), em *A identidade cultural na pós-modernidade*:

O feminismo faz parte daquele grupo de “novos movimentos sociais”, que emergiram durante os anos sessenta [...] juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo”, os movimentos pela paz. (HALL, 2006, p. 44).

Colasanti detém uma importante contribuição nesses “novos movimentos sociais”, pois empreendeu uma luta pelos direitos das mulheres nos anos 1980, período em que grandes mudanças foram vivenciadas nesse campo, conferindo à literatura um caráter militante.

Logo, ela se declara uma escritora assumidamente feminista, e sua obra, inegavelmente voltada para o universo feminino, apresenta personagens mulheres, que têm o propósito de refutar o que acontece em diversos contos de fadas, os quais mostram a mulher como submissa ao homem. Princesas, fadas, tecelãs, camponesas, entre outras, são protagonistas redesenhadas nas obras de Marina, uma vez que ganham liberdade de ação, de expressão e de escolha, tendo autonomia para conduzir a sua própria vida.

Sob o prisma de Assmann (2008):

A memória cultural é baseada em pontos fixos no passado. Até mesmo na memória cultural o passado não é preservado como tal, mas está presente em símbolos que são representados em mitos orais ou em escritos, que são reencenados em festas e que estão continuamente iluminando um presente em mudança. (ASSMANN, 2008, p. 121).

Posto isso, cabe ressaltar que, ao admitir positivamente uma identidade feminista, Marina Colasanti cria personagens que lutam contra estereótipos e silenciamentos instaurados no passado. Mediante essa nova forma de narrar, a escritora, em seu papel de “tecelã”, parece desmanchar ideias resguardadas em um tempo longínquo – considerando que a vida e a participação das mulheres sempre foram questionadas em detrimento da atuação dos homens – a fim de tecer novas possibilidades dadas ao sexo feminino hoje. Isso traz uma importante reflexão para o presente: essa emancipação, por meio da memória cultural, coopera para a reversão de discursos instituídos, o que edifica o processo de valorização da literatura de autoria feminina.



### 3.2. Outro ponto do bordado – a subversão do feminino em *A moça tecelã*

À luz de Bakhtin (1998), pretende-se iniciar a análise do conto *A moça tecelã*, presente na obra *Mais de 100 histórias maravilhosas*, de Marina Colasanti, publicada em 2015. Sob o viés do teórico, os gêneros literários transcendem os aspectos linguísticos, deixando um importante legado: representar a vida por meio da ficção. Isto posto, não há como negar a reatualização da história por meio da literatura, no conto colasantiano, pois a autora, ao firmar seu ativismo político em prol do feminismo, resgata o cenário vivido nos anos 70 e 80, época em que a condição feminina se limitava à submissão. Isso se confirma nas premissas de Chiappini (2000, p. 27): “o melhor a fazer é reconhecer a força reveladora da perfeição estética na obra literária, em relação aos grandes momentos da história”. Assim, fica claro que o fato de a história ir se entremeando nas obras literárias reduz as fronteiras que separam essas duas áreas das humanidades.

A personagem principal do conto é uma moça sensível e sonhadora, que, com seu tear mágico, é capaz de dar vida a tudo aquilo que deseja. “Tecer era tudo que fazia, tecer era tudo que queria fazer” (COLASANTI, 2015, p. 38). A forma como a autora descreve a personagem, no início do conto, traz indícios da independência de uma mulher que parece ter sua identidade já construída. Trata-se de alguém que tem o controle dos fios de sua vida, sendo capaz de materializar tudo o que fia. Todavia, essa autonomia é entrecortada quando ela sente vontade de tecer um marido: “mas, tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado” (COLASANTI, 2015, p.38).

É indubitável que os papéis sociais que os indivíduos exercem no âmbito cultural são refletidos na organização da sociedade, que acaba transformando homens e mulheres em títeres a partir das ideologias impostas. Isso corrobora o que Scott (1995) postulava sobre o fato de o gênero ser o responsável por estabelecer as relações sociais que permeiam os sexos. A partir desse raciocínio, fica claro que visões preconcebidas, como o machismo, ainda ecoam na contemporaneidade, o que enobrece ainda mais a ascensão da mulher enquanto sujeito no cerne literário, a fim de desfazer essas amarras sociais e tentar firmar sua identidade.

Sob o prisma de Zolin (2005), a crítica feminista se originou a partir da década de 70:

[...] muitos historiadores literários começaram a resgatar e a reinterpretar a produção literária de autoria feminina, numa atitude de historicização que se constituiu como resistência a ideologia que historicamente vinha regulando o saber sobre a literatura. Trata-se de promover a desestabilização de paradigmas estabelecidos e saberes instituídos [...]. (ZOLIN, 2005, p. 275).

Subsidiada nos estudos feministas, Elaine Showalter, mencionada por Zolin (2005), ao mapear a história da literatura feminina, preconiza que as escritoras “criaram” sua própria identidade dentro de um sistema considerado patriarcal. Sob esse aspecto, a expressão literária se assemelha a uma espécie de subcultura, que passaria por três fases para deixar essa condição: “a de imitação e de internalização dos padrões dominantes; a fase de protesto e a fase de autodescoberta”. (ZOLIN, 2005, p.278).

Correlacionando o conto *A moça tecelã* a essas três fases sugeridas por Showalter, pode-se notar que ele perpassa todas elas. Primeiramente, ao aceitar as exigências do marido, a personagem aceita também a sua condição servil. Em seguida, passa pela fase de protesto quando resolve destecê-lo e, conseqüentemente, chega à sua autodescoberta, ao compreender que tem o poder de tecer e destecer o seu destino. Assim, é notório que o viés feminino se interpenetra à escrita feminina, pois o percurso feminista de Colasanti inspirou suas criações, sendo possível observar, no conto, a sua afirmação identitária.

Consoante a ótica filosófica de Simone de Beauvoir (1987, p.14): “Votada à procriação e às tarefas secundárias, despojada de sua importância prática e de seu prestígio místico, a mulher não passa desde então de uma serva”. Isso explica o fato de Colasanti recorrer à imagem arquetípica da tecelã e reproduzi-la, de forma significativa, nos contos de fadas em questão.

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: da exasperação de um processo que pretende fazer da linguagem uma “não linguagem”. (CASTELO BRANCO; BRANDÃO, 1989, p.139).

Nesse sentido, sob a perspectiva das teóricas, a escrita feminina se compara a um tecido ou a uma renda que, a princípio, possui um furo, e é em volta dele que ocorrerá o restante da sua forma. Isso explica os aspectos paradoxais mencionados por Castelo

Branco e Brandão (1989), que denunciam a feminilidade de Colasanti, já que, por meio do conto em análise, ela metaforiza os anseios femininos mediante personagens-tipo, justamente para propor uma reflexão acerca da condição da mulher em uma sociedade patriarcal. Logo, os instrumentos inerentes à tecelagem, que aparecem frequentemente em narrativas que abordam o universo feminino, têm uma dupla função nesta história: representação do próprio ser e construção da vida da personagem.

Ao tecer seu companheiro, a mulher perde parte da sua identidade, uma vez que se torna submissa a ele e vive para satisfazer suas vontades: “Sem descanso, tecia, a mulher, os caprichos do marido” (COLASANTI, 2015, p. 40). Porém, ao perceber que seu cônjuge estava interessado apenas no que ela poderia lhe oferecer, resolve destecê-lo, negando a condição de submissão ao sexo masculino. “E, pela primeira vez, pensou como seria bom estar sozinha de novo” (COLASANTI, 2015, p.40). É esse o “furo central” do bordado, conforme o que foi preconizado por Castelo Branco e Brandão – a autora usa a metáfora do tecer para ressignificar a ascensão da mulher, pois ela é capaz de tecer e destecer o que quiser.

O que a moça tecelã constrói e desconstrói, por meio de sua tessitura, representa a luta da mulher em meio a uma sociedade machista com o intuito de firmar sua identidade – é a “renda” sendo construída ao redor de um vazio, a capacidade de dizer o indizível. Esse protagonismo feminino, demonstrado por Colasanti, no desfecho do conto, mostra o empoderamento das mulheres. Consoante Zilberman (2005, p.100), “Marina Colasanti lida com o conto de fadas em outra direção: adota as personagens tradicionais [...] para extrair delas situações novas, que traduzam o mundo interior e os desejos profundos dos seres humanos”.

Nesse ínterim, faz-se profícuo ressaltar que as articulações feministas da autora buscavam dar voz a um grupo silenciado, até então considerado como “sexo frágil”. Nesse aspecto, os setenta artigos que escreve para uma revista feminina são essenciais para compreender o que ela pretende desvelar em seus textos literários.

É imprescindível elencar, neste estudo, o conceito de personagens, sob a óptica de Antonio Cândido (1970):

[...] ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos

significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (CANDIDO, 1970, p.48).

Mulheres determinadas, apaixonadas e donas do seu próprio destino: essas são as personagens femininas criadas por Colasanti. Elas têm a sua própria identidade e procuram o amor, a justiça e o sonho, concretizados em suas escolhas. Essa busca incessante pela liberdade, tão condicionada no século XIX, torna-se o elemento primordial das narrativas da autora.

Decerto, as três concepções de identidade, propostas por Stuart Hall (2006), servirão de aporte teórico para a análise da “moça tecelã”, já que é possível reconhecer nessa personagem o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno.

A princípio, pode-se legitimar, nas primeiras linhas do conto, o processo de formação de identidade. O sujeito iluminista, proposto por Hall (2006), é revelado na apresentação da “tecelã”, responsável por tecer suas próprias escolhas. “Nada lhe faltava. Na hora da fome, tecia um lindo peixe. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tecido. E, à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila” (COLASANTI, 2015, p. 38). Pode-se observar, nesse trecho, “um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2006, p. 10). Fica evidente, dessa forma, que, ao usar a sua racionalidade para se identificar enquanto sujeito, a moça tecelã deixa transparecer seus valores, suas tradições e suas características predominantes.

Contudo, a partir do momento em que a personagem começa a sentir a necessidade de ter marido e filhos, confere-se a ela características do sujeito sociológico.

A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os ‘parte de nós’, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. (HALL, 2006, p. 12).

“Mas, tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e, pela primeira vez, pensou como seria bom ter um marido ao lado” e “pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade” (COLASANTI, 2015, p. 38-

39) exemplificam essa identidade sociológica que emerge, no conto, quando a moça tecelã passa a ser conduzida pela cultura patriarcal do mundo que habita, a qual atribui às mulheres os papéis de esposa e mãe. Diante disso, realidade e ficção se coadunam, já que ela entende que, para ser parte desse mundo social e cultural, precisa preencher essa lacuna em sua vida, aderindo ao casamento, ato tão valorizado pela sociedade.

Enxerga-se aqui uma distopia: a moça tecelã sonha em ter um companheiro e o idealiza como um “príncipe encantado”: “...chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado” (COLASANTI, 2015, p. 38). Porém, depara-se com um marido que está interessado apenas naquilo que o seu “tear mágico” pode lhe oferecer.

Vários trechos do conto mostram a “violência simbólica”, preconizada por Bordieu (2016): “exigiu que tivesse pressa para a casa acontecer”, “ordenou que fosse de pedras com arremates em prata” e “advertiu que faltavam as estrebarias” (COLASANTI, 2015, p.39). Os verbos “exigir, ordenar e advertir” refletem a exploração do marido, que objetifica a mulher, atribuindo a ela a condição de submissão a ele.

A personagem do conto, por muito tempo, obedece às aspirações do esposo: “dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços” (COLASANTI, 2015, p. 40). Todavia, “pela primeira vez, pensou em como seria bom estar sozinha novamente” (COLASANTI, 2015, p.40). Sob a perspectiva de Hall (2006): “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”. Trata-se de uma visão paradoxal retratada nesta mudança repentina da tecelã, que renuncia a condição de submissa e vai de encontro à liberdade que tinha antes de tecer o cônjuge. Essa identidade contraditória evidencia o caráter dinâmico do processo de construção dos indivíduos, o que confirma que “as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas”. (HALL, 2006, p. 59).

Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’. (HALL, 2006, p. 9).

Sob esse prisma, pode-se entender que a personagem principal se ancora também no sujeito pós-moderno, já que “a sua identidade torna-se uma ‘celebração móvel’:

formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p.13).

Diante desse panorama, Marina Colasanti coloca sua personagem feminina em evidência e, ao destacar a sua autonomia, faz reverberar as mudanças sociais da época pós-moderna, apresentando uma nova mulher, que tem uma participação ativa na sociedade, ao contrário do que acontecia nos contos de fadas tradicionais, que mostravam o sexo feminino como frágil e submisso.

Por meio dos elementos constitutivos da narrativa, ela descreve a condição feminina em uma fase de submissão extrema ao sexo masculino, mostrando, por meio de dados histórico-literários, que as mulheres ainda não possuíam direitos conquistados em relação aos homens, e, posteriormente, apresenta a condição feminina no século XX, tempo em que acontecia a emancipação da mulher. Marina Colasanti, como autora pós-moderna, escreveu em uma época em que a representação das minorias tinha um campo fértil na literatura. Nesse ímpeto, ela reatualiza perfis, aproveitando-se do protótipo da mulher medieval, que se ocupava de atividades, como bordar e fiar, e faz uma repaginação da imagem feminina. Diante disso, a linguagem enigmática da autora desperta nos leitores uma conscientização acerca da busca constante das mulheres por afirmação identitária.

Pautando-se em tal raciocínio, sob viés de Jan Assmann (2008): “Memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo. A identidade, por sua vez, é relacionada ao tempo”. Tal premissa justifica a presença da memória cultural em *A moça tecelã*, uma vez que a história desperta, no leitor, o processo de formação de identidade pelo qual a mulher passou ao longo do tempo.

Consoante Stuart Hall (2006):

[...] a identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são socializadas e representadas. (HALL, 2006, p.71).

De acordo com o postulado por Hall (2006), pode-se entender as facetas utilizadas por Colasanti, ao remodelar a tecelã, que renuncia à condição servil e passa a ser representada como uma mulher independente.

Destarte, o fio teórico que iniciou este capítulo também será o que o arrematará, pois subsidiando-se novamente em Stuart Hall (2006, p.45-46), que mostrava o impacto do feminismo como o quinto descentramento do sujeito, pode-se inferir que “aquilo que começou como um movimento dirigido à contestação da posição social das mulheres, expandiu-se para incluir a formação das identidades de gênero”.

*A moça tecelã* confirma a perspectiva do pesquisador de que a identidade é algo que está em construção. Não há sujeito unificado, o que se encontra, pois, é uma fragmentação desse indivíduo. Assim, Colasanti, pela metáfora do tecer, costura sentidos ao longo do conto, mostrando uma personagem engajada na busca constante de libertar-se e expandir-se – libertar-se das amarras sociais e expandir-se enquanto mulher. Ela opta por desmanchar o “felizes para sempre”, clichê utilizado nos contos de fadas tradicionais, e prioriza os desfechos inesperados. Não há casamento realizado, não há riqueza conquistada, não há recompensas. Pelo contrário, o que se vê é um final que privilegia a renúncia, rompendo a condição vivida para atingir o desejado. “Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte” (COLASANTI, 2015, p.40).

Logo, é evidente que, ao deixar a condição de títere, a moça tecelã luta por igualdade de direitos e pela sua afirmação identitária na sociedade contemporânea, tecendo novas trilhas ao longo de sua trajetória rumo à autoafirmação.

### **3.3. O viés feminino nos contos *Além do bastidor e Fio após fio***

Ao fazer um percurso pelos contos de fadas clássicos, é notório, em todos eles, a atribuição de um mesmo papel às personagens femininas: são mulheres frágeis que obedecem às normas impostas pela esfera social. Tal premissa dialoga com a concepção de Antônio Candido (2006), pois sob o seu viés sociológico, a sociedade manipula a obra, e esta passa a persuadir os indivíduos. Essa teoria se legitima na literatura feminina, visto

que a condição da mulher é mostrada nas produções literárias de acordo com o contexto histórico de cada época, e tais histórias encerram discursos sociais instaurados.

Diante dessa óptica, ao retomar esses contos populares, nota-se que as mulheres foram silenciadas não só na história, mas também na literatura, que repercutia, nas personagens femininas, a falta de autonomia desses seres. Na visão de Benjamin (1994), essa contenção do imaginário, que ocorre quando a ficção tem o papel de veiculadora de ideologias, faz com que o texto literário perca o seu real sentido.

Em contrapartida, na posteridade, Marina Colasanti tem reproduzido a imagem da mulher de uma forma diferente, o que comprova mais uma vez a perspectiva de Cândido, já que houve uma emancipação feminina na sociedade contemporânea. Essa realidade é mostrada por Colasanti, nos contos *Fio após fio* e *Além do bastidor*, quando ela recorre a elementos mágicos para promover, por meio de uma linguagem simbólica e estilizada, uma reinterpretação dos papéis atribuídos às mulheres na contemporaneidade.

É premente analisar a temática feminina em dois momentos para entender a consagração de Colasanti como escritora feminina e feminista. Em uma primeira instância, deve-se observar o papel fundamental da teoria feminista no limiar dos séculos XX e XXI, mas tais concepções foram vistas apenas como burburinhos impulsionados pela esfera política. Logo, essa ideia de movimento da oposição fez com que o feminismo fosse entendido como uma luta social pelos direitos civis e políticos das mulheres.

Em segunda instância, vale lembrar a potencialidade desse olhar feminista na literatura, que abriu um leque de possibilidades para que as vozes femininas, até então silenciadas, pudessem refutar antigos paradigmas, retomando até mesmo obras tradicionais para fazer com que sua reflexão ecoasse no plano literário e social, o que comprova o que Joan Scott (1995) problematizava acerca das questões de gênero. Para ele, o conceito de gênero transcende a dimensão biológica à medida que se torna fundamental para o entendimento da hierarquização social.

Diante desse contexto, percebe-se que o feminismo enquanto movimento social contribuiu para que a literatura de autoria feminina fosse validada na atualidade, o que fez com que Marina Colasanti fosse reconhecida neste âmbito. Os contos que serão analisados aqui também focam na metáfora do bordado, assim como foi mostrado na análise feita anteriormente, na narrativa *A moça tecelã*. Essa estratégia é utilizada pela escritora para redimensionar a figura feminina em suas produções.



Sob a égide da escritora Joan Gould (2007), no livro *Fiando palha, tecendo ouro*, pode-se notar o vínculo entre o tecer (arquétipo usado por Colasanti) e o processo de metamorfose pelo qual a figura feminina passa ao longo de sua vida (de menina a mulher). Para a estudiosa:

O ato de tecer é uma metáfora de transformação, e transformação é o trabalho da mulher. A mulher da casa tece linho ou lã fazendo um fio com o qual se faz roupas; depois converte roupas velhas em retalhos, retalhos em colchas ou tapetes, e colchas ou tapetes em arte. Ela transforma, ou costumava transformar, o grão em farinha, a farinha em pão, que se torna alimento para sua família. É um meio de alcançar uma forma interior de transformação. Uma vez que a magia da mulher é uma metáfora para o crescimento natural. (GOULD, 2007, p. 19).

No conto *Além do bastidor*, assim como *Fio após fio*, há personagens mulheres como protagonistas. Além disso, são tecelãs, o que dialoga com o estudo de Joan Gould, visto que consiste em uma metáfora de transformação do sexo feminino. Na primeira narrativa, tem-se uma “fiandeira-menina” que [...] “não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, verde brilhante” (COLASANTI, 2015, p. 16). Nesse trecho, a autora já coloca em evidência a insegurança que as mulheres sentem diante desse processo de mudanças pelo qual passam tanto biológica quanto socialmente. Porém, já se percebe também neste excerto a autodeterminação da protagonista, que não se deixa abater pela incerteza e escolhe a cor da linha que usará para fazer o seu bordado.

Ao se sentir entusiasmada com os primeiros pontos que borda, a pequena-tecelã passa a se reconhecer naquela atividade realizada por tantas mulheres, iniciando um processo de formação de identidade. Isso pode ser percebido no trecho: “Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor. Obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da noite fizesse a brotação” (COLASANTI, 2015, p.16), pois o ato de bordar nasce de uma forma bem espontânea como se já fizesse parte da personagem... como se ela tivesse uma consciência coletiva dessa identidade.

“Toda manhã, a menina corria para o bastidor, olhava, sorria, e acrescentava mais um pássaro, uma abelha, um grilo escondido atrás de uma haste” (COLASANTI, 2015, p.16). Percebe-se, neste fragmento, que a protagonista deseja construir o seu próprio espaço, um universo que seja traçado por ela mesma, fruto da sua imaginação. Esse desejo

de liberdade evoca o anseio de emancipação das mulheres, que pretendem conquistar seu próprio espaço na sociedade.

Consoante Stuart Hall (2006):

[...] a identidade está profundamente envolvida no processo de representação. Assim, a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são socializadas e representadas. (HALL, 2006, p.71).

Sob a luz dessa teoria, entende-se a remodelagem sofrida pela tecelã, que, ao reconhecer o bastidor como um espaço de criações capaz de promover a sua autonomia, representa esse desejo de autoafirmação de todas as mulheres a fim de mostrar a identidade feminina. Essa atitude ganha mais força ainda quando se relembra que suas vivências se limitavam ao espaço doméstico. Relacionando esse fato com o título do conto, tem-se que a menina-fiandeira desejava ir “além do bastidor”, ou seja, romper as divisas que a prendiam aos discursos sociais femininos de antigamente.

Esse universo onírico, desejado pela personagem, torna-se realidade quando a irmã da pequena tecelã, seduzida pelo trabalho realizado por ela, começa a bordar o pouco que faltava e corta o fio que separava fantasia e realidade. Assim, a protagonista, antes presa a sua vida real, passa a gozar agora do universo mágico que construiu.

Sob o prisma de Assmann (2008):

A memória cultural é baseada em pontos fixos no passado. Até mesmo na memória cultural o passado não é preservado como tal, mas está presente em símbolos que são representados em mitos orais ou em escritos, que são reencenados em festas e que estão continuamente iluminando um presente em mudança. (ASSMANN, 2008, p. 121).

Isto posto, cabe ressaltar que, neste processo de (se) tecer, a personagem do conto luta contra estereótipos e silenciamentos instaurados no passado, ao criar um universo idealizado. Isso traz uma importante reflexão para o presente: o conhecimento do feminismo e o reconhecimento da identidade feminina, por meio da memória cultural, cooperam para a reversão de discursos instituídos, o que edifica o processo de valorização da literatura infantojuvenil.

*Fio após fio* também traz, em seu bojo, personagens mulheres e tecelãs. Trata-se de duas fadas-irmãs chamadas Nemésia e Gloxínia, que bordavam juntas um lindo manto

de seda. O excerto “Todas as tardes, na torre mais alta do castelo de vidro, Nemésia e Gloxínia bordavam” (COLASANTI, 2015, p.27) demonstra, já no início do conto, a autossuficiência dessas mulheres, que habitavam a torre mais alta, ou seja, um lugar de destaque. Isso mostra que, embora o sexo feminino tenha travado, por muito tempo, uma luta por seus direitos, aos poucos, a mulher tem se sobressaído na sociedade. O próprio título do conto remete ao esforço das mulheres, que “fio após fio”, vagarosamente, tentam construir este caminho de resistência.

Contudo, embora os dois contos analisados se assemelhem no que tange à temática do bordado entre irmãs, percebe-se, nesta história, um viés paradoxal, motivado por uma competição entre elas, já que apenas uma usaria o manto. De um lado, tem-se Nemésia, a fada-paciente; de outro lado, Gloxínia, a fada-insatisfeita. Essa disputa mostrada no fragmento: “Longo era o manto de seda branca que as duas fadas floresciam e que uma haveria de usar” (COLASANTI, 2015, p.27) traz uma reflexão sobre os conflitos enfrentados pelas mulheres. É importante deixar claro que Marina Colasanti projeta, nos contos em análise, a sua relação com o mundo, corroborando o que foi postulado por Bakhtin (1998):

O artista utiliza a palavra para trabalhar o mundo, e para tanto a palavra deve ser superada de forma imanente, para tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação de um autor com esse mundo. A escrita (a relação do autor com a língua e a utilização da língua que ela implica) é o reflexo impresso no dado do material por seu estilo artístico – sua relação com a vida e com o mundo da vida e, condicionado por essa relação, sua elaboração do homem e do seu mundo. (BAKHTIN, 1998, p.208).

Assim, entende-se o discurso feminino que se instaura em *Fio após fio*, uma vez que a autora vê na relação conflituosa entre as irmãs uma forma de dialogar com o leitor por meio de sua escrita. Isso justifica o terceiro conceito de dialogismo de Bakhtin (2003) para o qual o diálogo é uma forma de manifestar nossas concepções em relação ao outro.

Diante desse pensamento, percebe-se que o conto foca em fios que são tecidos e destecidos pelas irmãs com uma única finalidade: usar o manto de seda branca. Essa ação revela as lutas diárias das mulheres, “tecelãs-contemporâneas”, em busca de caminhos que se abrem e, ao mesmo tempo, fecham-se diante de teias – preconceito e desigualdade – que as prendem e impossibilitam a sua liberdade.

Mulheres-fadas, como Gloxínia, capazes até mesmo de fazer “mágica” para conseguirem o que querem: “Gloxínia aproveitou o último fio para bordar sobre a seda, letra por letra, a palavra mágica. Nemésia ainda teve tempo de terminar o ponto e libertar mais uma rosa. Depois transformou-se em aranha” (COLASANTI, 2015, p.27) Mulheres-aranhas, como Nemésia, ágeis e habilidosas, prontas para mostrar a resistência dos fios que tecem: “Ao redor de Gloxínia, as teias de Nemésia. Teia encostada em outra teia, que Gloxínia rasgava sem chegar a lugar algum, somente a outra e mais teias” (COLASANTI, 2015, p.28).

A representação feminina em *Fio após fio* é evocada pelo constante desejo de emancipação das mulheres, que, mesmo presas a teias, tentam se libertar dos liames que as aprisionam. Seja com determinação, seja com agilidade, o que elas querem é subverter a imagem da mulher-tecelã do século XIX – frágil e submissa – para a ascensão da neo-tecelã – autônoma e perspicaz. Marina Colasanti, por meio de seu “fiar-escrever”, usa suas personagens para dar voz a todas as mulheres e deixar transparecer a condição feminina na sociedade.

Portanto, os três contos analisados permitem que os leitores levantem questionamentos que geram novas interpretações. Como resultado, chega-se ao viés feminino – característica peculiar das obras de Colasanti – e surgem mulheres independentes, que tecem suas vidas e se desvinculam dos preceitos patriarcais aos quais estavam fadadas. Neste ponto da tessitura, privilegia-se a função emancipatória da literatura, mostrando a representação da mulher e sua busca por afirmação identitária. Ao longo deste percurso, foram encontradas várias imagens simbólicas e intertextuais, que serão tecidas no próximo capítulo.

#### 4. A HERANÇA MÍTICA E SIMBÓLICA NOS CONTOS DE MARINA – FIOS INTERTEXTUAIS

O mistério que envolve o fato de dar a vida é fundamentalmente associado à ideia de fiação e tecelagem, atividades femininas complexas que consistem em reunir elementos naturais em determinada ordem. Sabemos que todo ser humano é um fator complexo que poderíamos descrever como um pano tecido com todas as unidades ancestrais, tanto biológicas quanto psicológicas, das quais é formado. (VON-FRANZ, 1995, p.68).

Ao associar o ato de fiar e tecer ao exercício da criação, Marie Louis Von-Franz (1995) traz a imagem da tecelã, evocada tantas vezes pela literatura e mitologia. Ao comparar os seres humanos a um pano tecido biológica e psicologicamente, a discípula de Jung deixa clara a aproximação entre a tessitura e a criação de algo muito desejado. Para exemplificar essa premissa, ela traz à tona a cena de uma mãe, que, ao pensar muito na criança, fia e tece para ela, preparando a terra nutritiva onde nascerá. Assim também nasce a escrita – a escritora, no seu papel de dar vida às palavras, tece e destece, remenda, cria e recria. Muitos são os fios que se articulam em um texto, cabendo aos escritores escolher as cores e texturas que terão. Marina Colasanti, nos contos em análise, usa fios intertextuais tecidos a partir do feminino presente em seus contos de fadas e veiculados pelos mitos e símbolos com os quais dialoga.

No ano de 1967, pela primeira vez, aparecia o termo “intertextualidade”, cunhado por Kristeva (1967)<sup>1</sup>, na revista *Critique*. Para ela, “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto [...]”. (KRISTEVA, 1967, p. 65). Ao evocar a imagem de um mosaico, a teórica faz uma interessante analogia: sugere que um texto se aglutina a outros como se fosse uma colcha de retalhos, o que confirma a relação texto-tecido evidenciada nesta pesquisa. É importante ressaltar que não se pretende com este estudo exibir todas as teorias sobre a intertextualidade, mas apenas amarrá-las com o fazer poético de Marina Colasanti,

---

<sup>1</sup> A partir dos estudos bakhtinianos, Júlia Kristeva direcionou todo o universo do dialogismo e deslocou a tônica da teoria literária para a produtividade do texto. Como conterrânea de Roland Barthes, alguns teóricos atribuem a ela a difusão do nome e dos trabalhos de Mikhail Bakhtin até então pouco divulgados devido ao ambiente opressivo em que se deram suas pesquisas e sua vida na Rússia. Assim, Kristeva cunhou o termo intertextualidade divulgado na famosa revista *Critique*. (Poética nº27, p.45-53)

mostrando como a escritora se apropria de outros textos para tecer suas histórias, acabando por transformá-las em um “mosaico de citações”, conforme Kristeva (1967).

Decerto, muitas são as criações literárias que se utilizam do processo intertextual para fazer ressignificações. Partindo do princípio de que “a literatura sempre nasceu da e na literatura” (PERRONE-MOISÈS, 2016, p.59), entende-se a revisitação feita por Colasanti a tecelãs da tradição. O que se pretende, pois, neste capítulo, é expor a natureza da intertextualidade como processo literário na construção dos três contos que serão analisados.

Sob a égide de Madonna Kolbenschlag (1990), no livro *Adeus, Bela Adormecida*:

A onipresença de mitos e contos de fadas em tantas manifestações culturais (expressões idiomáticas, poesia, música, dança, pintura, escultura, literatura, cinema) sugere que suas histórias descrevem e narram as estruturas de experiência tanto coletivas como individuais. Em especial, o conto de fadas pode atuar como emblema das condições predisponentes características de um meio social em particular. O fato de a maioria dos contos de fadas incorporar elementos associados ao "feminino" arquetípico indica a possibilidade de estarem recapitulando uma visão da realidade que fundamenta a determinação dos papéis sexuais. (KOLBENSCHLAG, 1990, p. 22).

Diante disso, pode-se considerar os contos em análise como “metáforas da personalidade humana”, termo cunhado pela pesquisadora, por apresentarem mulheres que se tecem em um plano superior da existência, ou seja, mostram a sua autonomia frente ao sexo masculino.

Antes de se iniciar a análise dos contos selecionados para esta pesquisa, é importante fazer algumas considerações sobre o mito, “uma realidade cultural extremamente complexa”, na visão de Eliade (1989, p.12). Sem dúvidas, muitos foram os estudos realizados acerca desse tipo de narrativa, ao longo dos tempos, com o objetivo de contribuir para a compreensão desse termo. Porém, o enfoque deste estudo não está na apresentação dessas diversas teorias, mas na percepção de como Colasanti se utiliza desse legado mítico para ressignificar seus contos de fadas modernos.

Uma tentativa de conceituação mais pertinente foi feita por Mircea Eliade (1989), para quem o mito seria a história da existências das coisas, que estaria condicionada por seres sobrenaturais. Essas entidades, com seus poderes mágicos, eram consideradas sagradas, tendo uma forte influência sobre aqueles que acreditavam nessas histórias.

Contudo, existiam também aqueles que resistiam a essas crenças e, para eles, os mitos não passavam de ficção. O que se compreende, pois, é que a veracidade ou falsidade dessas narrativas são concernentes aos valores de uma determinada sociedade e às circunstâncias em que são tomadas.

Sob a perspectiva de Eliade (1989), o mito é uma história, ao mesmo tempo, verdadeira e sagrada, por se referir à realidade e ser efetivada por seres sobrenaturais, respectivamente. Sua essência está relacionada a uma criação, sendo capaz de demonstrar que há sempre uma história sobrenatural e significativa envolvendo os indivíduos, a vida e o mundo. Isso justifica o fato de Colasanti ir em busca dessas narrativas para exprimir o que deseja, sendo a intertextualidade o recurso utilizado por ela para reavivar o mito das tecelãs.

Sob um viés paradoxal à teoria de Eliade (1989), que tinha uma visão sagrada do mito, Fiker (2000) ressalta o seu caráter plurissignificativo, dessacralizando-o, ao afirmar que ele não tem o mesmo significado na tradição e na contemporaneidade, por se apresentar de formas distintas, dependendo da época e das civilizações. Dessa maneira, é notório que, no mundo primitivo, há a permanência do “mito original”, que está em conformidade com a sabedoria dos povos antigos. Em contrapartida, o “mito ideológico”, presente no mundo moderno, utiliza “máscaras” para mostrar a realidade, o que, pelo olhar do filósofo, é na não-revelação que reside sua maior riqueza.

Para Sylvestre (2008):

Na literatura contemporânea, tem-se a manifestação de protótipos mitológicos primitivos, que se apresentam ocultados por máscaras ou como uma releitura de um mito desconstruído, diluído, modificado dentro de uma perspectiva pós-moderna. Se em seu início o mito era original, sacralizado, com o passar do tempo, passou a ser dessacralizado, até, contemporaneamente, ser resgatado, “remitologizado” pela cultura ocidental contemporânea e, conseqüentemente, por escritores que se apropriam dos mitos do passado e dão a eles novas características. (SYLVESTRE, 2009, p.36).

Isso explica o fato de Marina Colasanti, enquanto escritora pós-moderna, retomar mitos antigos para trazer uma reflexão sobre alguns valores da tradição que foram desconstruídos na contemporaneidade. Assim sendo, ela faz uma releitura do mito das tecelãs para mostrar a diluição de algumas ideologias construídas no passado – perspectiva que será abordada nos próximos subcapítulos.

#### 4.1 *A moça tecelã* – a “neo-Penélope” de Marina Colasanti

“A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto”. (SAMOYVAULT, 2008, p. 47).

Sob o viés de Tiphaine Samoyault (2008) é que esta parte da dissertação começa a se desenrolar, pois, ao se fazer um estudo mais aprofundado do conto *A moça tecelã* (2015), é possível notar a “memória da literatura”, à qual a teórica se refere, na releitura que Marina Colasanti faz das fiandeiras míticas. A princípio, o conto deixa transparecer o mito das irmãs Moiras, tecelãs da Grécia, responsáveis por tecer tanto o destino dos mortais quanto dos imortais, consideradas as “deusas do destino”. O enredo simples do conto em questão, o qual mostra uma mulher que, com seu tear mágico, constrói e desconstrói sua vida, dialoga com a mitologia grega, pois ambas as tecelãs controlam seu futuro, e, nesse ir e vir de suas criações, tecem seus próprios caminhos.

Pode-se relacionar o início da história também a este mito, pois as Moiras eram tidas como filhas de “Nix”, a personificação da noite. Essa deusa, ora simboliza a beleza da noite, ora representa a patrona das feiticeiras. Pelo contexto de *A moça tecelã*, que “acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite” (COLASANTI, 2015, p. 38), entende-se que a fiandeira de Colasanti buscava sua inspiração na noite, aproximando-se mais do primeiro atributo dado a Nix.

Outro mito que é reavivado no conto em análise é o de Ariadne, fiandeira mítica que ajuda Teseu, seu grande amor, a desvencilhar-se do labirinto do Minotauro, espaço que possuía inúmeros caminhos enredados, sendo quase impossível deixar seu interior, oferecendo-lhe um novelo de lã que o guiaria de volta ao exterior. A similitude desta narrativa mítica com o conto *A moça tecelã* está na devoção pelo amado, pois a personagem feminina dessa história também busca satisfazer os desejos de seu esposo, dividindo com ele todos os seus sonhos. No trecho: “Aquela noite, deitada contra o ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade” (COLASANTI, 2015, p.39), pode-se compreender que o ato de tecer metaforiza a vivência feminina, uma vez que a adoração – tanto da personagem de



Colasanti quanto de Ariadne – pela figura masculina revela a invisibilidade social da mulher, que, nos dois casos, acreditam que a felicidade está na vida conjugal.

Porém, há um revés: a moça tecelã, ao perceber que seu marido não nutria por ela os mesmos sentimentos, destece-o com a mesma intensidade que o teceu. Já Ariadne é totalmente submissa ao amor de Teseu, sendo a inconcretude desta paixão motivo de muito sofrimento para ela. É essa transgressão da figura feminina que Marina Colasanti procura realçar ao se apoderar das narrativas míticas para provar que o papel da mulher tem sofrido transformações ao longo dos tempos.

Além deste legado mítico encontrado no conto em questão, há outros pontos que merecem ser tecidos, como o fato de a história passar a impressão de estar dividida em três partes. A primeira mostra a relação harmoniosa da protagonista com a natureza; a segunda, o momento em que ela deseja ter um marido e tem sua liberdade condicionada a ele; e a terceira, a fase em que ela quer se livrar daquela situação e retornar à vida tranquila que tinha.

Muitos trechos do conto servem para exemplificar o vínculo da tecelã com a natureza: ela escolhia lindas cores e texturas para tecer o sol, os jardins, a chuva, os animais, as flores, os alimentos. É como se ali residisse o equilíbrio da personagem, que, de repente, se rompe quando ela começa a pensar em ter um marido.

“Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado” (COLASANTI, 2015, p. 38). Esse trecho, iniciado, inclusive, com um conectivo adversativo, marca a segunda fase do conto – momento em que a tecelã vê sua liberdade, aos poucos, sendo substituída pela dominação. Muitas eram as exigências feitas pelo marido, sendo possível traçar um paralelo das atividades da fiandeira antes e depois da chegada da figura masculina. Outrora, cabia a ela a escolha dos fios que usaria em sua tessitura e o momento em que pararia de trabalhar; agora é o marido que “exige” quais cores ela deve usar e “ordena” o que ela deve fiar. “Sem descanso, tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados” (COLASANTI, 2015, p. 40).

Neste trecho, Marina Colasanti parece dialogar com *Rumpelstiltskin*, conto de fadas alemão coletado pelos Irmãos Grimm. A história tradicional tem como enredo um moleiro que, com a finalidade de casar sua filha com um príncipe, mente que ela consegue fiar palha e transformá-la em ouro. O rei, encantado com tal habilidade, tranca-a em uma

torre e exige que ela efetive tal ação durante três noites. De repente, aparece um duende, que oferece ajuda à pobre moça, mas, em troca, faz várias exigências: colar, anel e até mesmo o seu primeiro filho são algumas das solicitações feitas por ele. Assim como acontece no conto tradicional, a moça tecelã de Colasanti também passa a habitar a mais alta torre do palácio. “E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre. É para que ninguém saiba do tapete – disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu: - Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos! (COLASANTI, 2015, p.40).

Ao fazer tantas exigências, tanto o duende quanto o rei de *Rumpelstiltskin* parecem ser revisitados pela personagem masculina de Colasanti. Nesse sentido, pode-se perceber o traço de dominação nos dois contos, o que se confirma no confinamento das duas tecelãs nas mais altas torres do castelo para que ninguém descobrisse o poder do tear.

É visível, ainda, nas duas partes retratadas até aqui uma dualidade: o tecer aprazível, suscitado pelos fios da liberdade, e o tecer tirânico, ditado pelo opressor. Conseqüentemente, a tessitura vai perdendo seu caráter artesanal, aproximando-se de um trabalho árduo, uma produção em série.

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo a lançadeira. (COLASANTI, 2015, p. 40).

Neste trecho, a escritora deixa claro que o tear mágico da tecelã, objeto que trazia felicidade e tranquilidade, transforma-se em instrumento de repressão, e o tecer poético da protagonista, que tantas belezas criou, é agora simulacro da vida realista, marcada pelo trabalho intenso e pela falta de tempo. Tecer é, neste instante, sinônimo de “entristecer”.

Finalmente, chega-se à terceira parte do conto – ponto em que ela resgata sua autoconfiança e entende que era mais feliz quando estava sozinha. Isso pode ser percebido no excerto: “Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido”. (COLASANTI, 2015, p.40).

É importante ressaltar que a história acontece de forma cíclica e termina da mesma forma que começa: “Então como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha

clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte”. (COLASANTI, 2015, p. 40). É como se a tecelã deixasse o mundo ideal, ambiente de paz e tranquilidade, para ir em busca do mundo real, construído sob as exigências de uma sociedade padronizada, e, ao se sentir desapontada, optasse pelo retorno. O horizonte seria, neste caso, o ponto de encontro entre esses dois mundos pelos quais ela transita, tecendo novos discursos e destecendo preconceitos.

De modo análogo ao mito de Penélope, o destecer no conto em análise também é uma estratégia utilizada pela moça tecelã para alcançar sua felicidade. Entretanto, há uma subversão da figura mítica tradicional, pois, ao invés de personificar a fidelidade da mulher em relação ao seu marido que fica ausente durante 20 anos, representa a emancipação feminina.

No mito grego, Penélope, esposa de Odisseo, engana seus pretendentes ao dizer que casaria com um deles apenas quando terminasse de tecer uma mortalha. Porém, com perspicácia, ela tecia durante o dia, mas, pela noite, desfazia tudo que tinha feito. Marina Colasanti se apropria do princípio de esposa exemplar construído na tradição para, em seguida, desconstruí-lo – a mulher submissa é destecida, dando lugar à mulher independente. Tanto a tecelã tradicional quanto a contemporânea destecem durante a noite, mas há um revés: a primeira exerce essa ação com o anseio de reencontrar seu marido; e a segunda, deseja se afastar do seu.

Essa “Penélope ao avesso”, criada por Colasanti, simboliza o novo papel atribuído às mulheres na contemporaneidade. Por meio do seu tecer e destecer, ela assume uma função social relevante e coopera para a construção da história feminina ao mostrar a ascensão das “Neo-Penélopes” na sociedade pós-moderna. Para conseguir esse feito, a escritora vale-se de mitos e contos de fadas clássicos, reconstruindo-os mediante fios intertextuais para mostrar a subversão do feminino.

Isso corrobora a óptica de Samoyault (2008), usada como embasamento teórico deste subcapítulo, pois o que se nota, em *A moça tecelã*, é um processo de (re) escrituras feitas a partir das lembranças da autora, que, ao retomar outros textos, faz aparecer o intertexto.

## 4.2 *Além do bastidor* – a desconstrução do “mito da queda” em um tecer de cores e símbolos

Em conformidade com as ideias de Fiorin (1994, p.30), a intertextualidade é “[...] o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo”. Para o pesquisador, o processo intertextual pode ocorrer em três seguimentos: citação, alusão e estilização. No primeiro, confirma-se ou altera-se o sentido do texto; no segundo, não há citações, mas sim a reprodução de construções sintáticas; e o terceiro ocorre quando se reformula os procedimentos e discursos utilizados em outras épocas.

Subsidiando-se na teoria Fioriana, é possível mostrar as retomadas míticas feitas por Colasanti (2015) no conto *Além do bastidor*, que reatualiza o mito da queda, uma vez que o processo e criação da personagem principal é similar ao da concepção do Jardim do Éden, história que aparece no livro de Gênesis, no qual Deus explica como se deu a criação. É importante ressaltar que a escritora reproduz essa narrativa ancorando-se em uma linguagem altamente simbólica, o que justifica o fato de esta análise validar as teorias de Jean Chevalier (2020) como ponto focal.

Na introdução do livro *Dicionário de símbolos*, o teórico explicita que:

Hoje em dia, os símbolos gozam de nova aceitação. A imaginação já não é mais desprezada como *a louca da casa*<sup>2</sup>. Está reabilitada, considerada gêmea da razão, inspiradora das descobertas e do progresso. Deve-se essa aceitação, em grande parte, às antecipações da ficção que a ciência comprova pouco a pouco, aos efeitos da dominação atual da imagem que os sociólogos estão tentando medir, às interpretações modernas dos mitos antigos. (CHEVALIER, 2020, p.11).

A partir dessas considerações, entende-se a adesão de Marina Colasanti a esse universo simbólico. Tem-se a impressão de que *Além do bastidor* é um convite para adentrar esse mundo, que tem como itinerante uma pequena tecelã, que não tem nome, nem descrição, apenas transita entre dois espaços – um real, representado pelo bastidor; e outro imaginário, marcado pelo seu “além”.

---

<sup>2</sup> Em francês, *la folle du logis*. Expressão usada por Nicolas de Malebranche, grande orador e filósofo metafísico francês do século XVII, ao referir-se à imaginação, e citada por Voltaire. (N. do T.)

A escritora, neste conto, parece exacerbar-se de elementos poéticos e simbólicos, elegendo, a cada momento da narrativa, as cores e os significados que dará a sua tessitura. E é assim que ela começa a história...pela escolha de uma cor. “Começou com linha verde. Não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, verde brilhante” (COLASANTI, 2015, p.16). De acordo com Chevalier (2020, p. 1024): “O verde é a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e lustrais nas quais o batismo tem todo o seu significado simbólico. O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida”. Com base nisso, pode-se entender a escolha pela linha verde, já que dali brotaria a vida. A menina, primeiramente, tece o capim, depois as flores, e, finalmente, tem-se o esboço de um jardim.

“Sabe-se que o paraíso terrestre do Gênesis era um jardim, sabe-se que Adão cultivava o jardim, o que corresponde à predominância do reino vegetal no começo de uma era cíclica” (CHEVALIER, 2020, p.578). Em consonância com essa simbologia, a menina do bastidor aparenta se aproximar de Adão, pois ambos são construtores desse “paraíso terrestre”. Isto posto, mito e poesia parecem se solidarizar no conto de Colasanti, sendo o “jardim” o elemento de aproximação entre as duas histórias.

Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor. Obedecia as suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da noite fizesse a brotação. E era tão lindo o jardim, que ela começou a gostar dele mais do que de qualquer outra coisa. (COLASANTI, 2015, p.16).

Esse trecho exemplifica como a pequena tecelã se apaixona pela sua criação, acrescentando-lhe, todos os dias, novos elementos, como flores, animais e árvores, item que evoca o desejo da menina pelo “além”.

Foi no dia da árvore. A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela nunca tinha visto. E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada. (COLASANTI, 2015, p.16).

Esse excerto do conto de Colasanti retoma o mito bíblico de Adão e Eva.

[...] 9 Do solo fez o Senhor Deus brotar toda sorte de árvore, de aspecto agradável, e de frutos bons para comer; e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal. [...] 15 o Senhor tomou o homem e colocou-o no jardim do Éden para cultivá-lo e guardá-lo. 16 Deu-lhe este preceito: ‘Podes comer do fruto de todas as árvores do jardim; 17 mas não comas do fruto da árvore da ciência do bem e do mal; porque no dia em que dele comeres, morrerás indubitavelmente (GÊNESIS, 2008, p. 4-5).

Nas duas narrativas, há um fruto proibido, a representação do pecado, - uma maçã vermelha, no mito; e uma fruta roxa, em *Além do bastidor*. Porém, no conto de Colasanti, essa proibição não vem de Deus, mas sim da criação imaginária da pequena tecelã, que, ao sentir um desejo insaciável pela fruta que tecera, vê-se, inesperadamente, dentro do bordado, saciando-a, “limpando o caldo que lhe escorria da boca” (COLASANTI, 2015, p.16).

A cor roxa utilizada pela pequena tecelã, nesta parte da tessitura, chama a atenção, pois, diferentemente das cores usadas por ela antes, como o verde brilhante do capim, que remete à vida; o vermelho das flores, que simboliza paixão; e o amarelo do sol, que alude à luz e ao brilho, o roxo tem a ver com a morte. É como se aquela fruta simbolizasse um caminho fúnebre, sendo ela a responsável pela entrada da menina no mundo criado por ela mesma.

Marina Colasanti traça, neste conto, uma viagem imaginária ao redor de uma busca. Para Medeiros (2009):

O bastidor, espaço em que ocorrem os fatos e as suas transformações, adquire vida, funciona como um ser de linguagem tal qual a heroína, visto que a partir de ambos, lê-se o itinerário de ideologias em torno do saber, do pecado, da sexualidade, e lê-se o questionamento sobre tais ideologias (MEDEIROS, 2009, p.90).

De acordo com a pesquisadora, há uma dupla subversão em *Além do bastidor*: a escritora desconstrói, ao mesmo tempo, o mito da queda e as necessidades da vida adulta.

Outra figura que merece atenção nesta análise é a “linha”, que parece demarcar três momentos importantes do conto: o início, o meio e o fim. Assim, é preciso atentar-se à polissemia desta palavra, que pode se referir tanto a um instrumento de bordar quanto a um caminho. Consequentemente, ela pode sugerir, ao mesmo tempo, o fio que dará forma ao bordado e o trajeto que será feito pela menina tecelã.

“A menina não soube como aconteceu. Na certa tinha sido pela linha, pensou na hora de voltar para casa. Olhou, a última fruta não estava pronta, tocou no ponto que acabava em fio. E lá estava ela, de volta na sua casa”. (COLASANTI, 2015, p.16). Neste fragmento, pode-se compreender que a “linha” é a ponte que conduz a protagonista aos dois mundos pelos quais transita: o real e o ficcional.

“Agora que já tinha aprendido o caminho, todo dia a menina descia para o bordado. Escolhia primeiro aquilo que gostaria de ver, uma borboleta, um louva-deus”. (COLASANTI, 2015, p. 16-17). Para Chevalier (2020, p.187), “o simbolismo da borboleta se fundamenta nas suas metamorfoses: a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição”. Já o louva-deus simboliza, de acordo com a cultura popular, sorte. Esse inseto tem um voo impressionante, que se assemelha ao voo rasante de um avião de combate. Assim, pode-se perceber, nesta parte do conto, um desejo enorme de liberdade por parte da protagonista, que, ao mentalizar estes dois insetos, vai se metamorfoseando, pouco a pouco, passando de menina a mulher, tentando se conhecer e entender as transformações pelas quais passa.

É dentre estes fios coloridos, que encobriam o bordado, que a menina do bastidor sente a necessidade de tecer uma garça, considerada por Chevalier (2020, p.524) “uma ave sagrada, símbolo da sabedoria”, para concluir sua tessitura. Então, escolhe uma meada branca matizada de rosa para terminar seu tecer. Marina Colasanti, por via de elementos simbólicos e sinestésicos, vai exibindo sua linguagem poética. Isso pode ser percebido no trecho: “Teceu seus pontos com cuidado, sabendo, enquanto lançava a agulha, como seriam macias as penas e doce o bico”.

Para Miguel (2015):

As sinestésias geram um clima de beleza que encanta os olhos do leitor por meio das descrições dos elementos do jardim, tais como o vermelho das flores, o verde do capim e o roxo das frutas que aguçam o olhar. O olfato é despertado pelo cheiro do orvalho da manhã que provoca a sensação da vida nascendo por meio da brotação, enquanto brota o texto no papel. Aos poucos, Colasanti vai descrevendo e despertando os sentidos por meio do traçado do desejo da menina, dos sons dos pássaros, do vento que se movimenta nas árvores. A menina age e interage com sua criação. (MIGUEL, 2015, p. 70).

É nesses pormenores que se encontra a essência da pequena tecelã do conto, que, ao refinar cada ponto, acaba se confundindo com o bordado. Esse é construído, assim como o Jardim do Éden, em etapas. “[...] 8 E plantou o Senhor Deus um jardim no Éden. [...] 10 E saía um rio do Éden para regar o jardim [...]”. (GÊNESIS, 2008, p.4). Assim como Deus aperfeiçoava sua criação, conforme o mito bíblico, a protagonista de *Além do bastidor*, a cada dia, traz algo novo para a sua tessitura. Isso se evidencia pelo uso constante, na narrativa, de verbos no pretérito e no gerúndio, o que representa um processo de construção contínuo.

O desfecho do conto retoma novamente o “mito da queda”, pois provar o fruto proibido seria o mesmo que perder a inocência e migrar do universo do bem para o universo do mal. No conto de Colasanti, a fruta roxa também marca o conhecimento de outro âmbito pela menina tecelã, que também migra do mundo real para o mundo imaginário. Porém, parece que o transitar por essas duas esferas, em um exercício constante de autoconhecimento, era o que dava liberdade à protagonista – que podia ser, simultaneamente, criadora e criação. Contudo, esse desejo é interrompido pela sua irmã mais velha, que, encantada com bordado, finaliza-o, arrematando os pontos e cortando a linha. Novamente, a linha entra em cena, mas com um novo papel – antes usada para iniciar o bordado; depois utilizada para possibilitar a entrada e a saída da tecelã no mundo fictício criado por ela; agora, ela tem a função de dar fim a esse trajeto.

Logo, a subversão do mito bíblico é reiterada no final de *Além do bastidor*, pois assim como o homem foi expulso do jardim do Éden, a protagonista foi expulsa do mundo real, ficando presa para sempre em seu jardim imaginário. É no alinhavar desses pontos do texto que Colasanti mostra a fusão entre criador e criatura – a menina se imortaliza no jardim criado por ela mesma. É nesse entrelaçar que se anuncia o momento de cortar o fio do bordado e colocar um ponto final na narrativa.

Enfim, pode-se notar, por esta análise, a confirmação das premissas de Fiorin (1994), teoria basilar deste subcapítulo, uma vez que Marina Colasanti incorpora, no conto em discussão, um outro texto, no caso um mito, mas o transforma, redimensionando-o. Sob uma atmosfera simbólica e lírica, a escritora reformula discursos e desconstrói o “mito da queda”, tecendo novos sentidos e novas perspectivas.



### 4.3 Tecendo novos sentidos...fio após fio

Sob a óptica de Laurant Jenny (1973, p.46), a intertextualidade exibe-se como uma perspectiva de “não-fossilização” dos significados de um texto, “a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a sua forma”. Partindo dessa premissa, será possível reconhecer, no conto *Fio após fio*, os elementos que permitirão a construção de novas interpretações, uma vez que Marina Colasanti parece fazer um convite a nós, pesquisadores, quando deixa lacunas a serem preenchidas nesta narrativa. Ser levada a prosseguir é aceitar aquilo que Jenny (1973) propõe: ir além, não admitir que o sentido do texto se petrifique, renunciar o ponto final. Assim sendo, esta análise abrirá espaço para mostrar as relações de transformação do conto em questão.

Todas as tardes, na torre mais alta do castelo de vidro, Nemésia e Gloxínia bordavam. Longo era o manto de seda branca que as duas fadas floresciaam e que uma haveria de usar. Mas, Gloxínia, nunca satisfeita com seu trabalho, desmanchava ao fim de cada dia o que tinha feito, para recomeçar no dia seguinte. Nemésia, gestos seguros, desenhava flores e folhas de um jardim em que todas as pétalas eram irmãs, e a cada dia arrematava o ponto mais adiante. (COLASANTI, 2015, p.27).

O início da narrativa já parece convocar o leitor para retrabalhar suas memórias quando traz a imagem de um castelo, onde duas tecelãs bordam, em sua mais alta torre. Para Chevalier (2020, p. 250): “O que é protegido pelo castelo é a transcendência do espiritual. Julga-se que ele resguarde um poder misterioso e inatingível. Os castelos surgem nas florestas e nas montanhas mágicas e simbolizam a *conjunção dos desejos*”. É nesse cenário que ocorre a realização de um desejo em comum: a aquisição do manto de seda branca, que seria herdado apenas por uma das duas fadas.

Esse caráter competitivo entre as duas irmãs, já apontado no início do conto, retoma o mito de Aracne, que também traz uma competição entre ela e a deusa Atena. De acordo com a mitologia grega, Aracne era uma jovem tecelã que, devido a sua perfeição na arte de tecer, foi intitulada como a melhor fiandeira da região, o que fez com que ela se vangloriasse diante de uma habilidade que lhe havia sido concedida pelos deuses. Indignado com a falta de humildade da urdidora, certa vez, alguém resolveu lembrá-la de que ela era discípula de Atena, deusa da Sabedoria, responsável pelas artes e pelos

trabalhos manuais, que incluíam também a tecelagem. Contudo, a empáfia fez com que ela desafiasse Atena, afirmando ser melhor do que ela na arte de tecer, o que, de fato, confirmou-se. De forma símile ao mito, o qual deixa transparecer a superioridade de Aracne em relação à deusa Atena, Nemésia também demonstra ter mais habilidades para bordar do que Gloxínia. Isso pode ser percebido na descrição que Colasanti faz das duas tecelãs: Nemésia bordava com paciência e perfeição enquanto Gloxínia tecia e desmanchava até ter seus dedos feridos.

O desfecho do conto também se assemelha ao do mito. Na narrativa mítica, Atena, irritada por ter perdido o duelo, rasga a tecelagem e dá um golpe na cabeça de Aracne, que, desesperada, tenta se enforcar. Ao perceber o que tinha feito, a deusa transforma a corda, que Aracne usa para se matar, em uma teia, e, em seguida, transforma a tecelã em uma aranha. No conto, Gloxínia borda a palavra “mágica” e transforma Nemésia em aranha. Neste trecho, pode-se notar o ponto de encontro entre as duas histórias: ambas trazem tecelãs que são metamorfoseadas em aranhas, apenas por se sobressaírem na arte de tecer.

Para Chevalier (2020, p. 117), “a aranha surge, em primeiro lugar, como epifania lunar, dedicada à fiação e à tecelagem”. Ao retomar essa imagem, Marina Colasanti reatualiza o mito em questão, subvertendo sua mensagem inicial, uma vez que, ao contrário de Aracne, Nemésia tem seu talento reconhecido. No trecho: “Ao redor da corte, ao redor das salas, ao redor do castelo e dos jardins, lá fora fiava e tecia a paciente Nemésia, esquecida da corte, esquecida da irmã para sempre prisioneira do seu casulo de prata” (COLASANTI, 2015, p. 28), fica evidente a punição recebida por Gloxínia.

Consoante a mitologia grega, Aracne é punida pela deusa Atena ao desafiá-la, e, em *Fio após fio*, a punição recai sobre Gloxínia, que fica presa para sempre no casulo de prata de Nemésia. Vale ressaltar que, nas duas histórias, as fiandeiras recebem o mesmo castigo: são transformadas em aranha, que é a personificação da tecelã. Isso pode ser avaliado de forma positiva, uma vez que, enquanto aranhas, continuarão a propagar a sua arte de tecer. Todavia, à Gloxínia, restava o invólucro de seda fabricado pela irmã. O casulo, neste caso, mostra a prisão da fada invejosa, que não usaria o manto, nem tampouco surpreenderia a corte. Porém, para Nemésia, havia um mundo de teias a ser tecido e, ela, “aranha-tecelã”, na sua liberdade, “fio após fio”, poderia prosseguir com a sua arte, que agora brotava dos fios de seda que ela mesma produzia.

Após mostrar a intertextualidade do conto em estudo com o mito de Aracne, chega-se a uma outra parte desta discussão, que, neste momento, se subsidiará nos conceitos básicos da Onomástica Literária, campo dedicado à análise dos nomes das personagens de obras literárias.

Para Marcató (2009), essa área tão pouco explorada pelos pesquisadores começou a se desenvolver no início dos anos 80, na Itália, ao privilegiar o estudo dos nomes de pessoas e lugares nas obras de Dante, Pirandello, Manzoni, Boccaccio e Petrarca. De lá para cá, tem se tornado uma forma de explorar as funções que o nome pode exercer em uma obra literária. Para ela, a escolha desses nomes advém da criatividade do autor, logo, é feita de modo intencional.

Tal teoria é confirmada no estudo de Ana Maria Machado (2003):

Quando um autor confere um Nome a um personagem, já tem uma ideia do papel que lhe destina. É claro que o nome pode vir a agir sobre o personagem e mesmo modificá-lo, mas, quando isso ocorre, tal fato só vem confirmar que a coerência interna do texto exige que o Nome signifique. (MACHADO, 2003, p. 28).

Essa estratégia parece ter sido utilizada por Marina Colasanti no conto *Fio após fio*, pois, dos três contos analisados, apenas neste a autora atribui nomes às personagens. Então, à luz dessas teorias, pretende-se desvelar o porquê da escritora ter dado nome de flores às duas fadas da história.

Como este capítulo procura mostrar os fios intertextuais nos contos de Marina, é relevante apontar o que foi postulado por Barthes (1972). Para ele:

[...] o nome próprio dispõe das três propriedades atribuídas pelo narrador à reminiscência: o poder de essencialização (pois designa apenas um referente), o poder de citação (pois é possível evocar sempre que se queira toda essência contida no nome, bastando para tanto que ele seja proferido), o poder de exploração (pois é possível ‘desdobrar’ um nome próprio, tal como se faz com uma lembrança): de certa forma, o nome próprio constitui a forma linguística da reminiscência (BARTHES, 1972, p. 58).

Na visão do teórico, faz-se necessário perceber que a escolha dos nomes das personagens, por parte dos escritores, é um recurso que pretende evocar as reminiscências dos leitores, cabendo a eles fazer os desdobramentos possíveis com o intuito de entender

a intenção do autor. É como se ele deixasse uma pista, que ao ser ativada, suscitaria um trabalho intenso de investigação à procura de sentidos escondidos em um texto literário.

É justamente isso que Marina Colasanti propõe em *Fio após fio*, quando atribui às duas fadas da narrativa, Gloxínia e Nemésia, nomes de flores exóticas. “Embora cada flor possua, pelo menos secundariamente, um símbolo próprio, nem por isso a flor deixa de ser, de maneira geral, símbolo do princípio passivo” (CHEVALIER, 2020, p. 499). É interessante como a autora mantém essa passividade apenas em Nemésia, uma vez que Gloxínia simbolizaria a “antipassividade”.

“Longo era o manto de seda branca que as duas fadas floresciam” (COLASANTI, 2015, p. 27). O uso proposital do verbo “floresciam”, neste trecho, é um aspecto que chama a atenção, pois a autora parece fornecer uma “pista” acerca da escolha dos nomes de Gloxínia e Nemésia, já que “fadas não florescem”, mas flores sim.

Imagem 3 – Ilustração das flores Gloxínia e Nemésia



Fonte: <http://www.jardimdeflores.com.br/floresefolhas/floresefolhas.htm>

Partindo desse ponto, ao comparar as duas flores, entende-se bem as diferenças entre elas. À luz da Botânica, ramo da Biologia que estuda as plantas, a Gloxínia<sup>3</sup>, com suas folhas e pétalas aveludadas, cores intensas e exuberantes, necessita de muita

---

<sup>3</sup> *Gloxínia* é um gênero botânico pertencente à família Gesneriaceae. Primeiro foi encontrado nos Andes da América do Sul. Também é encontrado na América Central e parte da Ásia. Entre as cores de seus variados tipos, encontramos tons laranjas, rosas, vermelhos, roxos e algumas compostas, como púrpura ou vinho com branco nas bordas das pétalas.

luminosidade para se desenvolver bem, e sua floração ocorre no verão. Já a Nemésia<sup>4</sup> é uma planta mais delicada, que apresenta um porte baixo, folhas simples e lineares, flores levemente perfumadas, sendo capaz de crescer e florescer no inverno.

Marina Colasanti parece sugerir uma releitura destas flores nas personagens de *Fio após fio*. Isso é perceptível pela forma que elas se relacionam com o meio em que vivem. Gloxínia passa a imagem de ser mais vistosa que a irmã, dona de uma beleza exuberante, não admitindo, portanto, não se destacar. Nemésia, ao contrário, é extremamente paciente e delicada, capaz de se adaptar a situações adversas.

Tais analogias se confirmam no desfecho do conto, pois o castigo concedido a Gloxínia faz com que ela tenha poucas chances de sobrevivência, visto que se trata de uma flor que precisa de muita luminosidade para se desenvolver bem, o que não seria possível dentro de um casulo, onde não há luz. Entretanto, Nemésia, flor que consegue florescer até mesmo no inverno, acaba se acostumando com as circunstâncias e, mesmo transformada em aranha, continua a florescer.

Outra hipótese encontrada para o comportamento de Nemésia, no conto em análise, pode estar associada ao perfil de Némesis<sup>5</sup>, considerada, pela mitologia grega, como a “deusa da vingança”, alguém que exige retaliação por alguma injustiça sofrida.

Mais uma vez Colasanti parece prender o leitor nos fios intertextuais de sua trama, uma vez que há estilhaços dessa figura mítica em Nemésia, personagem de *Fio após fio*, que, com muita sutileza, concede à sua irmã Gloxínia, que a transformou injustamente em uma aranha, uma sentença: “ser para sempre prisioneira do seu casulo de prata”. (COLASANTI, 2015, p.28).

---

<sup>4</sup> *Nemésia* ou joia-do-cabo é uma planta herbácea, anual e muito florífera, originária de regiões arenosas e de clima temperado da África do Sul. De porte pequeno, a joia-do-cabo dificilmente ultrapassa os 45 centímetros de altura. Seus ramos brotam eretos direto da base, dando um formato cheio e arredondado à planta. As folhas são simples, opostas, lineares a lanceoladas e de cor verde-clara, com margens inteiras e denteadas.

<sup>5</sup> A palavra “nêmesis” vem do grego antigo *νέμεσις*, derivado do verbo *νέμω* (*némo*: 'distribuir'), da raiz indo-europeia *nem-*. O termo foi usado com o significado de “desdém”, “indignação” por Homero (na *Odisseia*) e por Aristóteles (na *Ética Nicomachea*); e com o sentido de “vingança”, “castigo” por Heródoto, por Cláudio Eliano (na *Varia historia*) e por Plutarco. A palavra tem também o sentido de justiça distributiva. Originariamente, a deusa grega infligia dor ou concedia felicidade segundo o que era justo.

Ao analisar todos esses pontos que se entrecruzam em busca de sentidos, infere-se que Marina Colasanti deixa, propositalmente, alguns fios soltos, cabendo a nós, pesquisadores, atraídos por essas “teias”, alinhavá-los. Esse uso constante de imagens poéticas na construção de seus contos é justificado pela própria literata no posfácio de *Mais de 100 histórias maravilhosas*, no qual ela faz uma importante revelação sobre isso:

Diz Bachelard que o valor de uma imagem se mede pela extensão de sua *auréola imaginária*. Sempre me interessa mais pela auréola do que pela imagem. Ou melhor, sempre me interessa mais por aquelas imagens que apresentam possibilidade de auréola. E as observo e as questiono, deixando que sua auréola se expanda como uma mancha de óleo, até tornar-se mais importante que a imagem. É então que ela me conta uma história. (COLASANTI, 2015, p.415).

Ao recorrer à concepção de Gaston Bachelard (1990) acerca da imaginação, Colasanti passa a impressão de deixar indícios sobre como interpretar suas criações. Para o teórico:

(...) Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens abertas, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade. (BACHELARD, 1990, p. 1).

Subsidiando-se nesse pressuposto, é notório que, ao encarar a construção de imagens poéticas como uma possibilidade de brincar com a imaginação, Bachelard (1990) deseja mostrar que há uma fronteira que separa o conhecido e o desconhecido, havendo a necessidade de interceptá-la para que surjam novos olhares acerca de um mesmo objeto. Deformar essas imagens é romper essa divisa entre o real e o irreal, o possível e o impossível, é entender que a “auréola imaginária” é um espaço de experiências abertas e de novidades a serem descobertas.

Assim, entende-se a afeição de Marina Colasanti pelas imagens que constrói em seus contos. Em *Fio após fio*, a presença de fadas com nomes de flores, castelo de vidro e personagem que se transforma em aranha explica bem o que a escritora afirmou no posfácio de *Mais de 100 histórias maravilhosas*, quando ela diz se interessar mais pela auréola do que pela imagem. Recorrer à imaginação é arquitetar por meio de palavras, é ir além, recusar o ponto final. É desse modo que este capítulo chega ao fim, reforçando aquilo que Laurant Jenny (1973) pontuou – não se pode “fossilizar” os significados de um texto, é preciso ir em busca de novos sentidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O mais importante do bordado*  
*É o avesso*  
*É o avesso*  
*O mais importante em mim*  
*É o que eu não conheço*  
*O que eu não conheço*  
  
*O que de mim aparece*  
*É o que dentro de mim Deus tece*  
  
*É o segredo do ponto*  
*O rendado do tempo*  
*Como me foi passado o ensinamento.*  
*(Maria Bethânia)*

Chega o momento de retomar algumas linhas tecidas ao longo desta dissertação, que teve como fio inicial a metáfora do bordado, focando na imagem da tecelã, arquétipo tão enfatizado dentro do universo literário. Depois de muitas pesquisas realizadas, pretende-se resgatar, no arremate deste trabalho, aquilo que Maria Bethânia (2009) considera como o mais importante em um bordado: o avesso. “Este é o segredo do ponto”.

Ao analisar os três contos de Marina Colasanti, que compõem o corpus desta pesquisa, pôde-se compreender melhor a revisitação feita pela escritora às tecelãs míticas, o que corrobora a relação existente entre tecelagem e criação literária e a valorização dessa metáfora na literatura brasileira do século XX. Como autora pós-moderna, ela subverte os mitos e contos de fadas tradicionais, dando voz àquelas que eram silenciadas em outros tempos, as mulheres.

Há, portanto, em *Além do bastidor*, *A moça tecelã* e *Fio após fio*, um desfile de “neo-tecelãs” – Ariadne, Moiras, Penélope e Aracne abandonam seus invólucros épicos para aderirem às vestes contemporâneas e são reencontradas em diferentes espaços. Isso revela como o mito é repaginado na literatura pós-moderna, entretanto, por meio de fios intertextuais, ainda é possível identificar seus ecos na produção de Marina Colasanti.

É importante apontar o dúbio sentido atribuído à palavra fio, ao longo desta pesquisa, que, conforme Liborel (1997), representa, simultaneamente, fala e escrita, por



reacender o trabalho das fiandeiras no passado, pois foi a partir dele que as mulheres começaram a ter voz na sociedade. Colasanti parece se apropriar desse legado para mostrar como a condição feminina foi remodelada no contemporâneo e desestabiliza discursos sociais da tradição ao atribuir novos sentidos aos contos que foram analisados.

Os escritores pós-modernos, como Marina Colasanti, interessam-se por narrativas que povoaram o imaginário dos leitores no passado para, então, distorcê-las, apresentando-lhes um “novo” texto, pautado em temas recorrentes na atualidade. Para alcançar esse feito, ela instaura, nas histórias em xeque, um amálgama entre realidade e ficção, e, ao deixar lacunas que buscam despertar sentidos adormecidos, ela convida os apreciadores de sua obra a reinterpretá-los.

Diante desse cenário, a autora revitaliza mitos e contos tradicionais, recorrendo ao maravilhoso, que é conservado em seus contos, à medida que ela harmoniza protótipos da tradição com padrões da modernidade, permitindo que o leitor faça um trajeto constante no tempo e no espaço. Assim sendo, ambientes medievais e elementos mágicos são utilizados constantemente para mostrar como essas narrativas antigas se subvertem na contemporaneidade.

O objetivo desta dissertação foi mostrar a tessitura dos contos de Colasanti, veículos de ideologias contemporâneas, sendo o viés feminino um dos pontos mais tecidos nas criações da escritora. Para isso, a escritora privilegia a função emancipatória da literatura pós-moderna, realçando a representação da mulher e sua busca por afirmação identitária a partir de um questionamento cultural possibilitado pelo retorno a narrativas antigas.

Essa re-escritura fica evidente por meio do recurso da intertextualidade, procedimento utilizado por Marina Colasanti para atualizar narrativas míticas, levando os leitores a repensarem a condição feminina mediante uma atmosfera simbólica e lírica.

De acordo com as premissas de Tiphaine Samoyault (2008, p.67): “A intertextualidade permite uma reflexão sobre o texto, colocado assim numa dupla perspectiva: relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca)”. A práxis intertextual utilizada nos contos em discussão se aproxima dessa concepção de Samoyault, pois, ao propor um intercâmbio com os textos do passado, a autora os transforma de modo a trazer novos significados para o presente.

Essa desconstrução dos mitos originais é uma das facetas da autora, que propõe uma “remitologização”, ao deixar claro que essas narrativas não apresentam os mesmos sentidos em diferentes épocas e civilizações, sendo necessário dar a elas novas características. O mais surpreendente é a forma como Colasanti veicula essas ideias em seus contos de fadas modernos: o aspecto poético, intrínseco a sua obra, é conduzido pelo maravilhoso por via de símbolos. Essa tríade é a responsável por desvelar valores encobertos e revelar a força subversiva de suas narrativas.

Sob o prisma de Marina Warner (1999):

Tecer uma fábula, costurar uma trama: as metáforas ilustram a relação, enquanto a estrutura dos contos de fadas, com suas repetições, reprises, elaborações e minúcias, refletem a textura de uma das principais ocupações femininas – a fabricação de tecidos a partir da lã ou do linho até o rolo da fazenda pronto. (WARNER, 1999, p. 10).

Partindo desse pressuposto, é possível compreender que a metáfora do bordado foi a escolha de Marina Colasanti para tecer os três contos de fadas analisados nesta dissertação. Muitos foram os fios entrelaçados pela escritora a fim de alinhar vivências por meio de simbologias, pontos que marcam a delicadeza do seu fazer poético. Logo, o bastidor se torna palco para representações sociais no contexto contemporâneo, sendo a tecelagem uma réplica da construção da mulher diante da sociedade; e o arquétipo da tecelã, a concretização da metamorfose sofrida por ela ao longo dos tempos.

Todos os fios teóricos apresentados nesta pesquisa serviram para trazer análises importantes para a esfera dos Estudos Literários, uma vez que Marina Colasanti, enquanto “escritora-tecelã”, busca tecer novos sentidos com seus contos modernos, ancorando-se no maravilhoso para reverberar ecos míticos e intertextuais em suas histórias.

Portanto, as imagens tecidas aqui têm o propósito de trazer novas interpretações e reativar significados encontrados no decorrer deste estudo exploratório, que teve como finalidade contribuir para o reconhecimento desta escritora no âmbito acadêmico. Depois de tanto fiar palavras e entrecruzar reflexões, é chegado o momento de arrematar este trabalho que, ao longo de sua construção, procurou enfatizar o viés feminino, os fios simbólicos e as teias intertextuais como pontos basilares da tessitura de Marina Colasanti.

## REFERÊNCIAS

A BÍBLIA sagrada: antigo e novo testamento. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

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

ARRIGUCCI, Davi, J. Alguns aspectos do conto. Do conto breve e seus arredores. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ASSMANN, Jan. **Communicative and cultural memory**. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin; New York: De Gruyter, 2008.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

\_\_\_\_\_. **Os gêneros do discurso**. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.261-306.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa** (seleção de ensaios da revista *Communications* no 8, 1966). Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.v. 1.

BECKER, C. D. **História da literatura infantil brasileira**. In: SARAIVA, Juracy Assmann (org.). *Literatura e Alfabetização, do plano do choro ao plano da ação*. Porto Alegre, 2008. p.35-41.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol. I – **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Ouro Sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. **Literatura e personagem**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade**. 9ª edição revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTELO BRANCO, Lúcia BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa Maria, 1989.

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números** / Jean Cevalier, Alain Gheerbrant; edição revista e atualizada por Carlos Susseind; tradução Vera da Costa e Silva ... [et al.] – 34ª ed. – Rio de Janeiro: José Olympio. 2020.

CHIAPINNI, L. (2000). **Literatura e História. Notas sobre as relações entre os estudos literários e os estudos historiográficos**. *Literatura E Sociedade*, 2000. <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i5p18-28>

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

\_\_\_\_\_. **A literatura infantil**. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1981.

\_\_\_\_\_. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

\_\_\_\_\_. **Literatura Infantil: Teoria, análise, didática**. 1ed. São Paulo: Moderna, 2000.

\_\_\_\_\_. **O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003.

COLASANTI, Marina. **A nova mulher**. São Paulo: Global, 1980.

\_\_\_\_\_. Blog Livros para todas as idades. **Um olhar sobre Marina Colasanti**. 2016.

\_\_\_\_\_. Jornal Rascunho. **Tempo, tempo**. Curitiba, PR, 2011.

\_\_\_\_\_. Jornal O povo. **Entrevista com Marina Colasanti**. 2015.

\_\_\_\_\_. Jornal Estado de São Paulo. **Marina Colasanti faz 80**. São Paulo, SP, 2017.

\_\_\_\_\_. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo: Global, 2015.

\_\_\_\_\_. “Por que perguntam se existimos”, em Sharpe, Peggy (org.). **Entre resistir e identificar-se**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

CORSO, D; CORSO, M. **A psicanálise na Terra do Nunca**: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.

CÓRTAZAR, J. Alguns aspectos do conto. Do conto breve e seus arredores. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CUNHA, A. G. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

DEL Priore, M. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. 10. reimp. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ELIADE, M. **Aspectos do mito**. Tradução de Manoela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

FIKER, R. **Mito e paródia**: entre a narrativa e o argumento. Araraquara: Laboratório Editorial – UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

FIORIN, J. L. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, D.L.P e FIORIN, J.L. (orgs). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 12-29.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 28. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FRANZ, Marie-Lousie Von. **O feminismo nos contos de fadas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

FREITAS, Elir Ferrari de. **A representação dos atores sociais e a imagem da mulher no contexto do discurso feminista em contos de Marina Colasanti**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

FRYE, N. Crítica arquetípica: teoria dos mitos. In: \_\_\_\_\_ **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GOMES, Anderson. **E por falar em mulheres**: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

GOULD, Joan. **Fiando Palha Tecendo Ouro**. São Paulo: Rocco, 2007.

- GRAÚNA, Graça. **A estética da vida**. Rio de Janeiro: Paris: Garnier, 1921.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&a, 2006.
- HELD, Jacqueline. **O Imaginário no Poder: as Crianças e a Literatura Fantástica**. São Paulo: Summus, 1980.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JENNY, L. A estratégia da forma. Intertextualidade. **Poétique**, n° 27 – Revue de Théorie et d'Analyse littéraires. Paris: Editions du Seuil. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.
- KOLBENSCHLAG, M. **Adeus, bela adormecida: a revisão do papel da mulher nos dias de hoje**. São Paulo: Saraiva, 1990.
- KRISTEVA, J. Bakhtin, le mot, le dialogue et le roman. **Critique**. Revue générale de publications. Paris. V. 29, fascículo 239, abr. 1967.
- LAJOLO, Marisa. Jornal da Biblioteca Pública do Paraná. **As muitas Marinhas de Marina Colasanti**. Curitiba, PR, 2021.
- LIBOREL, Hughes. **As fiandeiras**. In: BRUNEL, Pierre (org). Dicionário de Mitos Literários. Tradução de Carlos Sussenkind [et al]. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- MACHADO, Ana Maria. **Era uma vez um tirano**. 7ª edição. Rio de Janeiro: Salamandra, 2003.
- MALDANER, Laíra de Cássia Barros Ferreira. **Uma ideia toda azul: as figuras de linguagem como recursos linguístico-expressivos**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- MARCATO, Carla. **Nomi di persona, nomi di luogo: introduzione all'onomastica italiana**. Bologna: il Mulino, 2009.
- MEDEIROS, Nilda Maria. **A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Campus de Araraquara, 2009.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa: volume único**. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.345.
- MIGUEL, Maria Aparecida de Fátima. **Densa tessitura: uma leitura em contraponto, a visão da academia sobre a produção literária de Marina Colasanti**. Dissertação de Doutorado. Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2015.

MORIN, Edgar. **Os setes saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez, 2000.

OLIVA, Ângela Simoni Ronqui. **A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Londrina, 2011.

O QUE EU não conheço. Intérprete: Maria Bethânia. Compositor: J. Velloso/Jorge Vercillo. [S. l.]: Biscoito Fino, 2009. 1 CD.

PAULINO, Simone Campos. **Nos fios da narradora**: Tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Ângela Carter e Marina Colasanti. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

PERDIGÃO, Noemi Henrique Brandão de. **As fadas fiam o fatum**: a narrativa maravilhosa de Marina Colasanti. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Mutações literárias e culturais”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da Literatura Brasileira**. Trad. Pérola de Carvalho e Alyce Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto; Novas teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PROPP, Vladímir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

ROCHA, Vanessa de Bello Lins da. **O conto contemporâneo de Marina Colasanti**: estilhaços do maravilhoso na viagem das “23 histórias”. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

SAMOYAUULT, Tiphanie. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. **Marina Colasanti**: mulher em prosa e verso. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, 2003.

\_\_\_\_\_. **Era uma vez outra vez e outra voz.** Artigo científico. Universidade Federal de Goiás, 2005.

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

SOARES, L. M. R. **A representação da menina e da mulher no conto de fadas moderno:** novos destinos em “Além do bastidor” e “A moça tecelã” de Marina Colasanti. Piauí: Revista Signo, 2014. p. 45-83.

SCOTT, Joan Wallach. **Gênero:** uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade. Porto Alegre, 1995.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. **Mitos bíblicos e contos de fadas revisitados na metaficção de Robert Coover.** Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2008.

TODOROV, Tzevtan. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

VOLOBUEF, K. **Um estudo do conto de fadas.** Revista Letras. São Paulo, n.33, p.99-114, 1993.

WARNER, Marina. **Da fera à loira:** sobre contos de fadas e seus narradores. Trad. T.M. Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

XAVIER, Elódia. **Por uma teoria do discurso feminino.** Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 1990.

ZILBERMANN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

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



## ANEXOS

### ANEXO I – *Além do bastidor*

Começou a bordar com linha verde. Não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, verde brilhante.

Capim. Foi isso que apareceu depois dos primeiros pontos. Um capim alto, com as pontas dobradas como se olhasse para coisa alguma.

Olha as flores, pensou ela, e escolheu uma meada vermelha.

Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor. Obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da noite se fizesse a brotação.

Toda manhã a menina corria para o bastidor, olhava, sorria, e acrescentava mais um pássaro, uma abelha, um grilo escondido atrás de uma haste.

O sol brilhava no bordado da menina. E era tão lindo o jardim, que ela começou a gostar dele mais do que de qualquer outra coisa.

Foi no dia da árvore. A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela nunca tinha visto. E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada.

A menina não soube como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo do galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria da boca.

Na certa tinha sido pela linha, pensou na hora de voltar para casa. Olhou. A última fruta não estava pronta, tocou no ponto que acabava em fio. E lá estava ela, de volta na sua casa.

Agora que já tinha o caminho, todo dia a menina descia para o bordado. Escolhia primeiro aquilo que gostaria de ver, uma borboleta, um louva-deus. Bordava com cuidado, depois descia pela linha para as costas do inseto, e voava com ele, e pousava nas flores, e ria e brincava e deitava na grama.

O bordado já estava quase pronto. Pouco pano se via entre os fios coloridos. Breve, estaria terminado.

Faltava uma garça, pensou ela. E escolheu uma meada branca matizada de rosa. Teceu seus pontos com cuidado, sabendo, enquanto lançava a agulha, como seriam macias as penas e doce o bico. Depois desceu ao encontro da nova amiga.

Foi assim, de pé ao lado da garça, acariciando-lhe o pescoço, que a irmã mais velha a viu ao debruçar-se sobre o bastidor. Era só o que não estava bordado. E o risco era tão bonito, que a irmã pegou a agulha, a cesta de linhas, e começou a bordar.

Bordou os cabelos, e o vento não mexeu mais neles. Bordou a saia, e as pregas se fixaram. Bordou as mãos, para sempre paradas no pescoço da garça. Quis bordar os pés mas estavam escondidos na grama. Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra. Então bordou a fita dos cabelos, arrematou o ponto, e com muito cuidado cortou a linha.

## ANEXO II – *A moça tecelã*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponto dos sapatos, quando bateram à porta.

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

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

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

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

Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente. — Para que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata.

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

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

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

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

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

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

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os

criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.

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

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

### ANEXO III – *Fio após fio*

Todas as tardes, na torre mais alta do castelo de vidro, Nemésia e Gloxínia bordavam.

Longo era o manto de seda branca que as duas fadas floresciam e que uma haveria de usar.

Mas Gloxínia, nunca satisfeita com seu trabalho, desmanchava ao fim de cada dia o que tinha feito, para recomeçar no dia seguinte.

Nemésia, gestos seguros, desenhava flores e folhas de um jardim em que todas as pétalas eram irmãs, e a cada dia arrematava o ponto mais adiante.

Fio após fio feriam-se os dedos de Gloxínia de tanto desmanchar. Sujava-se o pano. Os dedos de Nemésia, tranquilos, brotavam o manto branco.

Faz e desmancha, na cesta de Gloxínia esgotava-se a linha. E ao pegar a última meada, a fada percebeu que não havia avançado um raminho sequer. Caberia à irmã acabar o manto e ficar com ele, sem que ela a nada tivesse direito por seus esforços.

De nada adiantava agora procurar a perfeição. Abandonando por um instante a tentativa de suas pétalas, Gloxínia aproveitou o último fio para bordar sobre a seda, letra por letra, a palavra mágica. Nemésia ainda teve tempo de terminar o ponto e libertar mais uma rosa. Depois transformou-se em aranha.

Gloxínia teria agora tanta linha quanta precisasse.

Paciente, Nemésia teceu o primeiro fio. Que na agulha de Gloxínia revelou-se perfeito, permitindo um bordado certo sem precisar a irmã recorrer à tesoura. Pela primeira vez Gloxínia seguiu sem desmanchar.

Encantou-se com o trabalho. Já não dormia. Colhia o fio da teia mais próxima e logo mergulhava a agulha cantando na cadência dos pontos obedientes. Fio após fio esqueceu-se da irmã. Havia linha, o bordado enriquecia, e Gloxínia trabalhava feliz no passar dos anos.

Chegou o dia do último ponto. Gloxínia acabou uma pétala, arrematou um espinho, e percebeu num sorriso que nada mais havia para bordar; a primavera desabrochava no manto e a seda desaparecia debaixo das ramagens.

Guardada a agulha, Gloxínia levantou-se. Usaria o manto, surpreenderia enfim a corte. Prendeu as fitas largas no pescoço, ajeitou a cauda e virou-se para a porta.

Mas onde estava a porta?

Ao redor de Gloxínia, as teias de Nemésia. Teia encostada em outra teia, que Gloxínia rasgava sem chegar a lugar algum, somente a outras e mais teias.

Onde estava a corte?

Ao redor da corte, ao redor das salas, ao redor do castelo e dos jardins, lá fora fiava e tecia a paciente Nemésia, esquecida da corte, esquecida da irmã para sempre prisioneira do seu casulo de prata.