

MARIA APARECIDA DE FÁTIMA MIGUEL

**DENSA TESSITURA: UMA LEITURA EM CONTRAPONTO, A VISÃO DA
ACADEMIA SOBRE A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MARINA COLASANTI**

**ASSIS
2015**

MARIA APARECIDA DE FÁTIMA MIGUEL

**DENSA TESSITURA: UMA LEITURA EM CONTRAPONTO, A VISÃO DA
ACADEMIA SOBRE A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MARINA COLASANTI**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP-Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de Doutora em Letras (Área de conhecimento: Literatura e vida social).

Orientador: Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini.

**ASSIS
2015**

Dedico este trabalho a minha filha Carla Francine, cuja presença foi imprescindível luz em todas as etapas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, que com empenho, paciência, carinho e disponibilidade, prestou todo esclarecimento necessário para que eu cumprisse todas as etapas da realização desse trabalho.

A minha mãe, Leontina Territe Miguel, “in memoriam”, que me ensinou a ter fé;

Ao meu pai, Luís Roberto Miguel, por me ensinar a sonhar;

A minha irmã, Rosângela Aparecida Miguel, por ser minha amiga e conselheira;

Ao professor Doutor Thiago Alves Valente, por todo apoio;

À professora Doutora Wanderléia de Oliveira, pelo incentivo;

Aos funcionários do Departamento de Graduação e Pós Graduação em Letras.

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”
(Simone de Beauvoir)

RESUMO

Embora Marina Colasanti (1937) seja considerada pela crítica especializada como um dos expoentes da literatura infantojuvenil brasileira, tendo sua produção nesse segmento sido publicada desde o início da década de 1980 até o momento presente, ainda é bastante assistemático o estudo da fortuna crítica sobre a obra da escritora. O presente trabalho toma por objeto uma amostra significativa da produção acadêmica sobre a produção literária da escritora, debruçando-se tanto sobre dissertações e teses que analisam a obra infantojuvenil de Marina Colasanti quanto aquelas que se voltam aos textos literários que têm sido endereçados prioritariamente aos leitores adultos, considerando-se que, por vezes, esses dois universos literários se apresentam mesclados. Vinte trabalhos acadêmicos constituem o *corpus* deste trabalho, tendo sido identificado por meio do Banco de Dados da Capes e da consulta a bibliotecas físicas e virtuais de diversas Universidades. Do ponto de vista metodológico, o *corpus* recebeu um tratamento homogêneo para a coleta de dados, tendo sido submetido a uma grade (ou “tabela”) composta por 15 diferentes categorias que orientaram o estudo de cada tese ou dissertação. Essa análise sistemática propiciou que, como resultado da pesquisa, se tenha chegado a uma espécie de balanço sobre a fortuna crítica, em que é possível divisar quatro principais tópicos de que se ocupam os estudos críticos sobre a obra de Marina Colasanti, segundo diferentes perspectivas teóricas: o específico feminino; o mito; a linguagem poética; e o amor.

Palavras-chave: Marina Colasanti; literatura infantil; literatura juvenil; literatura infantojuvenil; literatura brasileira contemporânea; fortuna crítica.

ABSTRACT

Although Marina Colasanti (1937) is considered by the critics as one of the exponents of Brazilian children and youthful literature, and having her production, in this segment, published since the outset 1980s until this moment, still is very unsystematic the study of literary criticism on the writer's work. This work takes as object a significant sample of academic production about the literary production of the writer, leaning on dissertations and on theses that analyze the Children's and the youthful work of Marina Colasanti, as those that turn to literary texts that have been priority addressed to adult readers, considering that, sometimes, these two literary universes are shown merged. Twenty academic papers constitute the corpus of this work, it has been identified through the database Capes and the query at physical and virtual libraries of various universities. From a methodological point of view, the corpus received a homogeneous treatment for data collection, have been subjected to a grid (or "chart") composed of 15 different categories that guided the study of each thesis or dissertation. That systematic analysis propitiated, as research results, concludes in a kind of balance on the critical fortune, being possible sight four main topics that concern to the critical studies on the work of Marina Colasanti, according to different theoretical perspectives: the female specific; the myth; the poetic language; and the love.

Keywords: Marina Colasanti; children's literature; youthful literature; children and youthful literature; contemporary Brazilian literature; critical fortune.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 VÁRIAS PERSONAS FEMININAS: FIOS QUE CONDUZEM DO DEGREDO À LIBERDADE	20
1.1 Breve panorama sobre o movimento feminista.....	20
1.2 Existe literatura feminina: mas que pergunta é essa?!	24
1.3 Marina Colasanti: o que diz a crítica estabelecida	25
1.4 Uma primeira visão (em dissertações e teses) acerca da produção de contos de Colasanti	31
1.4.1 Para que ninguém a quisesse, teve a personalidade “tosada”	31
1.4.2 A canonização por meio da violência.....	32
1.4.3 Por preço de ocasião: “valores” em liquidação	32
1.4.4 Provando a sua despersonalização.....	33
1.4.5 Sobrevivendo em “águas amargas”	34
1.4.6 Em cada torre um “estranho bem”	36
1.5 Outras formas de ver o mundo: mulheres em construção.....	37
1.6 Literatura e Mulher: Do diálogo com leitoras à produção estética	40
1.6.1 A verdadeira história de um amor ardente: a volta às fogueiras	41
1.6.2 Indo além do verbo “podar”	42
1.6.3 Amor intenso de insaciável desejo	43
2 REVISITAÇÃO E TRANSGRESSÃO DO MITO NA PRODUÇÃO COLASANTIANA	45
2.1 Ritos, mitos e símbolos na produção de Colasanti.....	45
2.2 “A primeira só”, uma solidão solidária	48
2.2.1 “Além do bastidor”: desconstruindo o mito da queda.....	49
2.2.2 Seu lugar no universo: a liberdade de exalar seu próprio perfume	50
2.2.3 A moça tecelã: destecendo as amarras patriarcais.....	52
2.2.4 “Entre a espada e a rosa”: o caminho da individuação.....	54
2.3 Representações arquetípicas em <i>Um espinho de marfim e outras histórias</i>	58
2.3.1 Nem ele quis uma mulher desautomatizada	58
2.3.2 Perigo ou prazer? Bela ou fera?.....	59
2.3.3 Revisitando o mito da caverna.....	59
2.3.4 O eterno feminino: a mandala da vida-morte-vida.....	60
2.3.5 O arquétipo da mãe: o Messias feminino	61
3 A PROSA E A POESIA: LINGUAGEM EM AMPLITUDE NA PRODUÇÃO DE COLASANTI	63
3.1 Tecendo em prosa e verso	63
3.1.1 “O último rei”: a linguagem do vento	65

3.1.2 Além do bastidor: um jogo de cores e sons	68
3.1.3 “ Um espinho de marfim”: sete luas para a sublimação do amor.....	70
3.1.4 “Entre as folhas do verde O”: o encontro consigo mesma	72
3.1.5 A interdiscursividade tecida fio após fio	75
4 VERBO TRANSITIVO E INTRANSITIVO: AMAR.....	78
4.1 As possibilidades e impossibilidades da realização do amor	79
4.1.1 Desencontro amoroso: a opção pela solidão.....	79
4.1.2 “Prova de amor”: despindo-se de si mesma	80
4.1.3 Da liquidez dos laços afetivos	81
4.1.4 A sedução no “jogo” da conquista amorosa	83
4.2 De tanto procurar: a viagem interior.....	85
4.3 Os encontros de desencontros amorosos.....	87
4.3.1 “Sete anos mais sete”: um sonho que se sonha junto	88
CONCLUSÃO.....	92
REFERÊNCIAS	96
OBRAS DE MARINA COLASANTI	100
APÊNDICE - TESES E DISSERTAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO TEXTUAL DE MARINA COLASANTI	102

INTRODUÇÃO

Seria muito restritivo de nossa parte tratar da produção da escritora Marina Colasanti como apenas uma produtora de textos para crianças e jovens e adultos. Em primeira instância, porque estaríamos estigmatizando esse tipo de produção, como se fosse algo inacabado ou uma “literatura menor” que servisse como uma espécie de leitura preparatória para uma então “literatura verdadeira” que seria a literatura para adultos. No entanto, podemos afirmar que de acordo, com leituras específicas do corpus acerca da literatura infanto-juvenil que esta configura-se como uma escrita ricamente estética, cujo teor artístico pode atender a qualquer público. Em segundo plano, seria destituir a autora de ser uma escritora que também escreve para adultos, visto que possui uma quantidade de obras que são dirigidas a esse público, a citar os livros *23 histórias de um viajante* (2006), *Nada na manga* (1975), *Contos de amor rasgados* (1985), *O leopardo é um animal delicado* (1998), *Gargantas abertas* (1998), *Minha guerra alheia* (2010), *Rota de colisão* (1993), *Passageira em trânsito* (2010), etc. Ressaltamos que boa parte de sua produção atende a todos os públicos, pois tratam de temas que suprem as necessidades de leitores de quaisquer idades.

O texto colasantiano é constituído de uma linguagem universal e de temas tão relevantes que falam tanto à mente da criança, quanto do adulto. Devemos ressaltar que a “economia verbal” que segundo a escritora é uma marca do seu texto não influi na qualidade de sua obra, pois o uso de palavras ambíguas, dúbias, a constante revisitação e releitura de mitos concedem a sua produção uma viagem pelo acervo literário, memorialístico do leitor que a cada contato com sua produção se vê diante de um enigma a ser decifrado. A estética de sua produção não é privilégio de um só tipo de destinatário, seja ele criança, adolescente ou adulto, visto que agrada a todos os públicos.

Segundo Nelly Novaes Coelho, em *Dicionário Crítico da Literatura infantil e juvenil brasileira* (2006), os anos 1980 revelam novos nomes, além de preservar alguns de relevo que já vinham produzindo uma literatura estética, ambígua, polifônica, com vistas ao rompimento de paradigmas. Marina Colasanti é exatamente um desses nomes e constitui-se em peça importante no que tange a este texto aberto, lacunar, em constante diálogo com o leitor. Empenha-se em mostrar o avesso do texto, de forma a fugir ao mero ato de despertar o “prazer” pela leitura, de entreter o leitor, mas quer, sim, conduzi-lo a um estado de “fruição” que o tire do acomodamento por meio do estranhamento, visto que assim ele será levado a perceber outras formas de “leitura”, diferentes das instauradas pelos textos-matriz. Enfim o

texto de Colasanti é dissonante, provocante, transgressor.

Salienta-se que a ligação de Marina Colasanti com a arte assume bela amplitude. Num momento primeiro, dedicou-se à gravura, fonte de rara beleza; esse requintado trabalho visual estampa os próprios livros da escritora. A delicadeza dos seus traços em preto e branco confundem-se com a literariedade intensa das suas palavras.

Sua primeira produção voltada ao público adulto foi *Eu sozinha* (1968). O período que se sucedeu foi de lutas em prol da democracia, dos direitos femininos. Os anos 80 assistem a uma variedade de transições, de mudanças. Nesse intervalo as mulheres estão em “trânsito”, afirma ela, colocando-se entre “as suas iguais”. Colasanti dedicou-se por dezoito anos ao jornalismo e, em entrevista a Kátia Persovisan, declara que dentro dela existe uma comunhão entre a jornalista e a escritora de textos literários e, quando da composição da crônica, ela une os dois fazeres os interligando. Foi redatora de jornal durante onze anos, iniciada sua carreira em 1962, quando atua no *Caderno B do Jornal do Brasil*, exercendo as funções de secretária de texto, cronista, colunista e ilustradora. Da produção jornalística derivam seus livros de crônicas: *Eu sozinha* (1968) *Nada na manga* (1973), *Eu sei, mas não devia* (1996), e, em 2002, *A casa das palavras*. Afirma que a diferença entre a literatura e o jornalismo é que o segundo aprimora o olhar. Ser atenta sempre fez parte de sua personalidade, mas o jornal contribuiu para que o seu olhar atento se intensificasse.

Afirma ser adepta da concisão, pois “uma palavra repentina e solta, saboreada na boca, é melhor que bala”. Em veículos de imprensa, ela é mais direta, mas quando o objeto é literário costuma usar símbolos, “cortar no viés”. Em âmbito geral, escreve de forma bem diversa. Ler sua obra é como abrir um “leque mágico”, ali figuram textos infantis, juvenis, infantojuvenis, contos e minicontos para adultos, crônicas, poesias, além de uma rica produção memorialística, bem como seu texto voltado a jornais e revistas, cujo tom é oriundo do seu cosmopolitismo. Sua produção é viva, lúcida e traz consigo as marcas da luta pelos direitos da mulher. Enquanto tece o texto empunha a bandeira do feminismo. Doce, emerge a sua poesia, produto de rara sensibilidade.

Colasanti começou a escrever na *Revista Nova*, em 1976; também escreveu crônicas para a *Revista Manchete* e para o *Jornal do Brasil*. Atuou na televisão como entrevistadora e apresentadora na TV Rio, Tupi e TVE. Na *Revista Nova*, possuía uma coluna onde publicava artigos direcionados ao público feminino e também respondia cartas enviadas por mulheres, não com a função de aconselhar sentimentalmente, mas sim apontar caminhos possíveis para a solução dos conflitos internos das mais diversas naturezas, dentro de um contexto no qual as mulheres começavam a sair da posição de expectadoras e procuravam ser atuantes em relação

a suas próprias vidas. As obras *A nova mulher* (1980), *Mulher daqui pra frente* (1981), *E por falar em amor* (1985) e *Intimidade Pública* (1990) são oriundas desse diálogo que a escritora exercia com as mulheres-leitoras da revista em questão. Os artigos ali publicados, bem como as respostas às cartas que lhe eram enviadas, versavam sobre assuntos específicos do universo feminino. Em *A nova mulher* (1980), coletânea de artigos, encontramos um texto que aborda diretamente as amarras patriarcais que reservam à mulher o papel coadjuvante dentro da sociedade.

Colasanti põe em pauta a questão da independência econômica como fator essencial para a conquista do direito de escolha. Levanta os fatores ideológicos intrínsecos a uma sociedade patriarcal, onde as mulheres são educadas apenas para serem mães e esposas, sendo desprestigiadas aquelas que fogem a esse padrão. Depreende-se que independência não se restringe ao fator econômico, mas também ao afetivo e que exige maturidade em todos os sentidos, pois ela compreende a aceitação dos nossos erros e a responsabilidade perante estes.

Mas a heroína da classe não era eu. Eram as duas meninas, que desde o início do ano exibiam as suas alianças e certezas no futuro, enquanto as outras, menos afortunadas, batiam as estacas de sua segurança na escolha de um bom rapaz, namorado firme. Não era costume, não ficava bem uma moça de família, pensar em independência (COLASANTI, 1980, p.11).

O livro *Mulher daqui pra frente*, também coletânea de artigos, publicado em 1981, contém vinte e três artigos que se dirigem às mais diversas angústias que “assombram” o universo feminino, abordando desde a culpa que a mulher sente ao perceber-se incapaz de atuar como esposa, mãe, profissional, de forma perfeita, até o questionamento sobre o aborto, a liberação sexual, a necessidade de diálogo entre casais.

O livro *Intimidade Pública* (1990) é resultado de uma coluna da escritora na *Revista Nova* denominada “Qual o seu problema?” Por meio desse espaço Colasanti respondia cartas de leitoras. A partir desses anos de trabalho, foram selecionadas missivas endereçadas a ela, as quais continham ansiedades, medos e dúvidas de muitas mulheres. A colunista procurava responder a essa correspondência sem, no entanto, ser uma conselheira sentimental, mas apontar caminhos para que essas leitoras, por meio da reflexão e do senso crítico, pudessem achar caminhos para a solução de seus conflitos.

E por falar em amor (1985) aborda de forma polêmica o “amor”, atentando para as diferentes visões sobre esse tema por homens e mulheres. Colasanti põe em pauta a dominância do sexo masculino no que tange ao assunto, pois, segundo a autora, foram os homens que determinaram as regras, moldando dessa forma o comportamento entre os sexos.

Para a escritora essa forma de agir é passível de mudança, o que implica reorganização dessas ideias e a consequente quebra de muitos paradigmas até então impostos e aceitos; enfim, o intuito da obra é conceder, por meio do diálogo, o direito à escolha por parte do sexo feminino.

Uma das várias facetas da produção de Colasanti é a literária, que, segundo ela, em entrevista a Anderson Gomes em *E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti* (2004), não se confunde como ato de ensinar. O texto literário, segundo sua concepção, não possui a função de educar, pois se encontra carregado, por sua própria natureza, de ensinamentos muito mais profundos e cada um colhe em seu texto, aquilo que necessita. Quanto ao destinatário de sua obra, a determinação de seu interlocutor, tanto criança, quanto adulto, a autora afirma que escreve contos para ambos, pois, segundo ela, os contos de fadas são para qualquer idade.

Considerando a magnitude da produção colasantiana, bem como as várias vertentes que compreendem sua obra, este trabalho de pesquisa objetivou realizar um levantamento significativo das dissertações e teses acadêmicas sobre a autora, realizadas na Universidade brasileira ao longo das últimas décadas – visto que muita coisa foi produzida –, elaborando uma espécie de balanço das principais tendências verificadas na vasta produção de Colasanti por esses trabalhos, uma vez que ainda não há um estudo sistemático do que foi pesquisado a respeito de sua obra.

A autora possui a marca da transitoriedade, viaja pelo país fazendo palestras e também anda pelo mundo com segurança. Sua natureza “nômade” lhe assegura estar sempre em lugares diferentes e por onde passa registra em seus textos as impressões que teve, as emoções que sentiu. A cada voo Colasanti afirma que se trouxe na bagagem apenas um poema já terá valido a pena. Conhecida como “escritora em trânsito”, a autora afirma que se identifica com os lugares onde morou ainda criança. Nasceu em Asmara, antiga Etiópia, atual Eritreia; é a única africana da família. Seu DNA é italiano, pois o pai era soldado e foi servir a Itália no processo de colonização da África, levando a família, sem sequer saber que a esposa estava grávida. Deste tempo, Marina afirma que quando se fala em território africano as pessoas tem a ideia de um lugar com tigres e choupanas, mas, segundo ela, sua visão é outra. A África onde nasceu é outra. Em seu livro memorialístico *Minha guerra alheia* (2010) diz:

Quando, em conversas, digo que nasci na África, sei que o interlocutor me vê quase entre choupanas, elefantes ao longe, poeira erguida por um jipe, o sol abrasador recortando a silhueta da savana. A África, para os brasileiros, é sempre um filme da África. A minha África era uma cidade vibrante, divertida, que se modificava a cada

dia, à medida que engenheiros e arquitetos erguiam os prédios encomendados por Mussolini para transformar Asmara na Pequena Roma. Uma catedral católica que parece ter vindo inteira da Itália, uma mesquita e uma grande igreja ortodoxa garantiam o abrigo da fé. Para acolher o corpo e eventualmente alimentar o espírito, um cinema de 1800 lugares, outro de 1200, os bares, os cafés, os restaurantes, as *ville* com os jardins floridos de buganvílias, as avenidas e ruas bordejadas de palmeiras e *flamboyants* (COLASANTI, 2010, p. 18).

O domínio italiano na região perdurou até 1941, quando foram expulsos pelas forças armadas britânicas, durante a 2ª guerra. Os ingleses passaram a administrar o território até 1952, quando a ONU promoveu uma federação entre o território da Eritreia e da Etiópia. Em 1962, eclode uma violenta guerra civil entre grupos separatistas que perdurou por trinta anos. Apenas em 1993, a independência da Eritreia é reconhecida, no entanto, persistem os conflitos com a Etiópia pela região fronteiriça. Tais acontecimentos, no entanto, ocorrem depois da partida da família de Colasanti, que morou ainda, enquanto criança, em Trípoli, capital da Líbia, e passando sua infância, a partir dos quatro anos, na Itália. A autora partiu com a família para a cidade costeira de Porto San Giorgio em 1940, em pleno decorrer da segunda guerra, e posteriormente radicou-se no Rio de Janeiro, em 1948, após o fim da guerra. Sobre os acontecimentos históricos relativos a seu território de origem e a questão identitária decorrente desse processo, Marina Colasanti revela uma passagem bastante curiosa e reflexiva:

Durante a maior parte da minha vida fui Etíope. Italiana de família, registro e identidade, de olhar e de cultura, italiana antes de mais nada. Mas, além de italiana, etíope, *faccetta nera*. [...] Historicamente deixei de sê-lo em 1993, quando a Eritreia declarou enfim sua independência. Mas minha consciência foi puxada pelos cabelos antes disso. Outubro de 1985, Affonso e eu em Washington para um congresso de literatura Brasil/Portugal, tomamos um taxi. O motorista é conversador, logo pergunta de onde somos. “Brasileiros”, responde Affonso. E acrescenta, jocosamente, sabendo que isso sempre causa surpresa: “Mas ela é etíope.” “Etíope?” Uma surpresa diferente na voz do taxista, que indaga: “De que cidade?” Sempre, quando me fazem essa pergunta, respondo sabendo que não ligarão minha resposta a qualquer conhecimento prévio, e me pedirão para repetir apenas pela beleza do nome desconhecido. “Asmara”, respondo. Mas ele tem conhecimentos prévios, ah! Se os tem. É um eritreu exilado, vive em Washington com outros compatriotas que tiveram que deixar o país por questões políticas. E me passa uma descompostura educada porém firme: “Você não deve se dizer etíope se nasceu em Asmara. Asmara é a capital da Eritreia. E a Eritreia está em guerra com a Etiópia. Uma guerra dura. Muitos estão morrendo para conquistar a nossa independência. Você não sabe disso?” Não, eu não sabia, pouco se fala da Eritreia no mundo. Nem ele soube que ali, naquele taxi, tive que dizer adeus a um país, e assumir outro. [...] E me perguntei em silêncio até onde pode a história alterar nosso pertencer (COLASANTI, 2010, p. 24-26).

O cosmopolitismo é uma marca recorrente da poesia de Colasanti, o seu olhar de estrangeira registra qualquer lugar do planeta onde ela se encontre. Tássia Tavares de Oliveira

em *A poesia itinerante de Marina Colasanti: questões de gênero e literatura* (2013), entre outros poemas, analisa “A terra onde nasci”, poema extraído do livro *Passageira em trânsito* (2010) e destaca que a obra parte de aspectos geográficos, mas que não definem esta terra como aquela do tempo em que a escritora nasceu, ainda Etiópia ou a atual Eritreia. A menção às placas tectônicas sugere a erupção de um vulcão que dividiu a terra em duas partes. A pesquisadora aponta para o mito do antigo rei de Israel, Salomão, que teria se casado com a rainha de Sabá. Deste relacionamento, nasce um filho que, segundo a lenda, teria dado origem à linhagem Etíope. Outro poema que explicita esta transitoriedade é “Código genético”, no qual Colasanti descreve o fenômeno da transculturalidade, produto da mistura de raças que já não se comporta como “colônia”, mas sim como fruto da constante migração de povos para a Europa. O fenômeno, segundo a pesquisadora, revela um “mix”, termo utilizado por Colasanti para definir esta acelerada mistura de povos que se incorporaram ao europeu com o objetivo de conquistar o seu espaço. Não se trata mais de uma relação de servidão, mas uma busca pela nova identidade que se perfaz na procura de um novo espaço, agora longe da sua terra de origem. Em solo europeu, misturam-se semblantes árabes, latinos, asiáticos, africanos. O poema mostra esta transitoriedade, o eu lírico contempla no bistrô não mais os traços europeus, aos quais ele chama “dele”, mas o produto deste “mix” que transita em espaço outrora somente “europeu”. Colasanti realiza uma desconstrução ao tecer o poema: aos poucos o “eu” que observa os traços do europeu registrado nos quadros vai transmutando-se em novos semblantes que se apresentam com traços agora miscigenados.

Depreende-se pelas leituras feitas que o livro em questão registra o trânsito constante da autora, cujas marcas estão impregnadas em seus versos. Nas palavras da pesquisadora “a escritora nos proporciona uma deliciosa e requintada volta ao mundo”. Oliveira ressalta que os temas mais recorrentes na poesia de Colasanti são o erotismo, a passagem do tempo e o cotidiano. No entanto optou pela “transitoriedade” que no livro *Passageira em trânsito* (2010) se articula a tais temas recorrentes como um eixo organizador, a mulher representada em movimento constante interfere no que tradicionalmente concebemos como experiência feminina.

A pesquisadora argumenta que a “viagem” é a metáfora da mobilidade feminina e constitui um espaço de questionamentos e reflexões sobre o mundo, bem como o lugar da mulher dentro deste. Espaço de transgressão aos valores conservadores, estanques, estar em movimento é estar livre, ao menos por um tempo, de algumas dessas amarras ideológicas.

Num primeiro momento, para termos uma noção geral do que a academia tem pesquisado sobre a autora, nos valem de dados colhidos do banco de dados da Capes e de

consultas a bibliotecas virtuais das instituições mais relevantes na área de Letras. Destarte elaboramos o material que se encontra em apêndice denominando *Teses e dissertações sobre a produção textual de Marina Colasanti*. Confeccionamos uma tabela para demonstrar os diferentes tipos de informação de cada trabalho abordado: autor, orientador, título, instituição, nível de qualificação, ano de finalização, número de páginas, nome dos capítulos, resumo da obra, objetivos, bibliografia, textos da autora utilizados na pesquisa, base teórica, detalhamento da pesquisa e síntese crítica. Com base nesses dados, pretendemos obter uma visão ampla de tudo que foi abordado a respeito da obra de Marina Colasanti, quais textos são mais examinados, quais as bases teóricas utilizadas para análise dessas produções, bem como as tendências menos abordadas. Ao todo, foram catalogados vinte trabalhos, entre teses e dissertações, sendo que duas foram excluídas do escopo deste trabalho, pois eram ligadas a áreas muito específicas e diferentes, como a Psicanálise e a Enfermagem. A partir da análise e interpretação do material colhido com as tabelas, foi possível realizar um balanço consistente da produção universitária sobre a produção literária de Colasanti.

A partir da leitura e da reflexão acerca das pesquisas abordadas, concluímos que os temas mais relevantes dentro da produção colasantiana são: *a mulher*; *o mito*, que, por sua vez, está diretamente ligado ao símbolo; *o amor*, ou seja, a relação amorosa, seja ela o amor consumado, sublimado, seja o encontro consigo mesmo; *o papel* de Colasanti na construção de sua obra, linguagem esta que muito se aproxima da lírica, observando-se um texto narrativo permeado de símbolos, polissemia e uso de diversas figuras de linguagem.

No “balanço” realizado, num primeiro momento, esboçamos um panorama do movimento feminista e suas variantes, visto que a escritora Marina Colasanti está diretamente ligada a ele. Ressalta-se que antes de produzir textos literários a escritora atuou como redatora e jornalista em meios de comunicação, como a “Revista Nova”, trabalhando com o universo feminino, não como “conselheira sentimental”, mas como uma mulher entre suas iguais, apontando-lhes caminhos para solução de seus conflitos. Dramas que eram expressos pelas cartas endereçadas a ela com as mais variadas dúvidas, desde a perda da virgindade, a submissão ao marido e a obrigatoriedade do casamento. Dessas missivas nasceram seus livros não literários, citados no desenrolar da pesquisa. Também tratamos de situar a autora e sua abrangência espaço-temporal na literatura, sendo os anos 80 o marco da consagração de Colasanti como escritora de textos literários. Usaremos, entre outros críticos, Nelly Novaes Coelho que, no *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira* (2006), afirma que os contos de fadas de Colasanti são plurissignificativos, pois esta desconstrói os fios com os quais são tecidos os contos de fadas tradicionais apontando para uma escrita libertadora, que

retira a mulher do papel de personagem secundária e a coloca como “senhora de suas ações”. Vale lembrar que o primeiro conto de fadas escrito por Colasanti é “Sete anos mais sete”, que exerce uma interdiscursividade com *A bela adormecida*. No entanto, o sonho dos amantes é conjunto, sonham e vivem oniricamente os mesmos desejos, enfrentam as mesmas provações e, por fim, acordam juntos, pois estão prontos para o casamento, o que diferencia da versão que circulou durante muitos anos, embora tenhamos consciência de que estes foram adaptados para a escola pública e, por isto, muitos dos elementos primordiais foram mutilados. Coelho destina mais de vinte páginas a Colasanti, por isto sintetizamos os comentários que a crítica fez a respeito de várias obras, as quais considera pontos altos da produção Colasantiana e incorporamos a esta pesquisa.

Ainda dentro desse capítulo são abordados alguns contos selecionados por Ângela Simone Ronqui, em: *A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti*. (2011), e também contos abordados na dissertação de Anderson Gomes intitulada *E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti* (2004). Evidenciamos que selecionamos apenas alguns contos, pois muitos já são tratados em diversos trabalhos acadêmicos sobre a escritora; também para que esta pesquisa não se estendesse muito, causando redundância. Salientamos que no caso de um conto de ser analisado mais de uma vez o enfoque será diferente.

Em seguida, trataremos do segundo item, “o mito”, e a princípio buscaremos a fundamentação teórica que diferencia “rito” e “mito”, cuja problemática foi extraída da dissertação de mestrado de Laíra de Cássia Barros Ferreira Maldaner denominada *Uma ideia toda azul: as figuras de linguagem como recursos linguístico-expressivos* (2012). Também usaremos como aparato teórico os escritos de Carl Gustave Jung (1875-1961), por meio dos seus livros *O homem e seus símbolos* e *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000). Também nos valeremos das premissas de Nelly Novaes Coelho no *Dicionário crítico da Literatura Infantil e Juvenil Brasileira* (2006), além dos pressupostos da semiótica greimasiana. Os textos selecionados para a abordagem deste item serão os contos analisados por Nilda Medeiros em *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti* (2009), na qual a pesquisadora realiza uma leitura dos contos de fadas da escritora, “A primeira só” e “Além do Bastidor”, do livro *Uma Ideia Toda Azul* (2006), “A moça tecelã” e “A mulher ramada”, do livro *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* (2000), e “Entre a espada e a rosa”, que está no livro homônimo (1992). Considerando a estreita relação que Colasanti estabelece em seus textos com a intertextualidade, a interdiscursividade e a interculturalidade, estaremos apontando nos contos selecionados este intenso diálogo, visto que a produção Colasantiana

constitui-se em sua maior parte de um emaranhado de textos que dialogam entre si. O resultado final de um conto de fadas, de um poema ou de uma crônica articula-se por diversas camadas textuais que abrangem múltiplos diálogos, conforme anteriormente mencionado. A recepção do texto será tanto mais rica, quanto maior for o acervo de leituras anteriores por parte do receptor. Sua escrita é permeada de releituras de ritos, mitos e símbolos oriundos das mais diversas fontes, no entanto deve-se salientar que sua produção textual não se limita a recontar um mito, mas sim transgredi-lo, com a forma com que estes nos são apresentados, com a finalidade de questioná-los, modificá-los.

No terceiro capítulo, realizamos uma explanação sobre a dissertação de Laíra de Cássia Barros Ferreira Maldaner, *Uma ideia toda azul: as figuras de linguagem como recursos linguístico-expressivos* (2012). O *corpus* selecionado pela pesquisadora são os dez contos do livro “*Uma ideia toda azul*” (1980), que são: *O último rei*, *Além do bastidor*, *Por duas asas de veludo*, *Um espinho de marfim*, *Uma ideia toda azul*, *Entre as folhas do verde O*, *Fio após fio*, *A primeira só*, *Sete anos mais sete* e *As notícias e o mel*. Discorreremos sobre o trabalho que Colasanti desenvolve com a linguagem. Usamos como base as teorias de Roman Jakobson (1896-1982) acerca das funções da linguagem e, por ser a função poética a mais expressiva dentro do processo de construção textual literário, nos valeremos das seleções e combinações que Colasanti realiza à medida que tece os seus textos. Entretanto, ressalta-se que esta função, embora não seja predominante, também não é exclusiva. Outros teóricos serão mencionados no decorrer de nossa análise, a citar: Charles Bally e Leo Spitzer, que ressaltam que a língua não exprime somente o pensamento e o sentimento, mas sugerem um estudo sobre os efeitos da afetividade nos atos da fala, os processos de que se servem as línguas para expressarem-se de forma mais intensa.

O quarto e último capítulo versa sobre o tema “o amor”, o qual podemos considerar como a tônica de maior destaque dentro da produção da escritora. O amor em todas as suas formas, seus desdobramentos. Temos como suporte em um primeiro momento a dissertação de mestrado de Raquel Lima Besnosik (2010), denominada: *Nos labirintos do amor de Marina Colasanti*. A pesquisadora se propõe a tratar o tema em questão a partir dos encontros amorosos amorosas, onde percebemos a realização do amor, e também por meio de contos em que Colasanti aponta a impossibilidade da realização amorosa. Besnosik escolhe sete contos extraídos de quatro obras da autora e, baseando-se neles, aponta quais são os caminhos percorridos nestes relacionamentos amorosos, ou, melhor, nestes labirintos que conduzem ao encontro, ou não, da vivência da passionalidade. Os contos selecionados foram: “Entre as Folhas do verde O”, do livro *Uma ideia toda azul* (1979); “A mulher ramada” e “Doze reis e a

moça no labirinto do vento”, do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982); “Prova de amor” e “Verdadeira história de um amor ardente”, do livro *Contos de amor rasgados* (1986); “Entre a espada e a rosa”, do livro homônimo; e “De tanto procurar”, do livro *23 histórias de um viajante* (2005). Salientamos que a pesquisadora objetiva apontar em seu estudo a importância do amor na constituição da identidade feminina.

1 VÁRIAS PERSONAS FEMININAS: FIOS QUE CONDUZEM DO DEGREDADO À LIBERDADE

1.1 Breve panorama sobre o movimento feminista

Se realizarmos um passeio pela História, perceberemos que a mulher sempre ocupou um papel secundário, foi tida pelas diversas culturas como a “adjuntora”, aquela a quem era reservado apenas o espaço do lar, cumprindo o papel de mãe e esposa. Tanto na cultura ocidental, quanto na oriental a mulher foi excluída dos papéis de liderança, bem como, de forma paradoxal, ao mesmo tempo em que foi considerada incapaz e frágil, também a ela eram atribuídos os dons de feitiçaria.

Ângela Simone Ronqui Oliva em sua dissertação de mestrado, *A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti* (2011), salienta que as mulheres eram tidas como elementos do mal, bruxas capazes de podar vidas, dizimar plantações, seduzir o sexo masculino e induzi-lo ao caminho do mal. O caminho para sua emancipação foi longo e moroso. Na Grécia antiga, não participavam da vida social como cidadã, pois, segundo Aristóteles, em *A República*, somente eram considerados cidadãos os homens brancos e livres, estando as mulheres excluídas do direito à educação, ao voto, a constituir patrimônio, etc. A revolução feminina teve início no século XX e foi se alargando de acordo com as necessidades de cada região. Podemos notar que o próprio movimento apresentou rachaduras e por isto podemos caracterizá-lo como “feminismos”, pois o movimento varia conforme o contexto e o lugar, estando ligado aos interesses das mulheres, constituindo-se em “campanhas” em prol das conquistas da classe.

Salientamos que o “feminismo” iniciou-se nos EUA por volta de 1966 e 1967. Este processo chamado “Tomada de consciência” chega ao Brasil em 1972 e se constitui de reuniões que envolviam mulheres da classe média. Ressaltamos que o feminismo no Brasil diferiu de outros países porque em sua pauta constavam problemas como a carestia, a pobreza, a desigualdade de salários, as condições de trabalhos de boias-frias e empregadas domésticas, dupla jornada de trabalho, violência contra a mulher nos âmbitos doméstico e público, etc. Entretanto o movimento sempre foi malvisto por militares, grupos de esquerda e meios de divulgação, que deformavam seus objetivos, forjando a imagem da mulher que reivindicava os seus direitos como feia, mal-amada.

Oliva fundamenta-se na obra *A mulher na idade média*, de José Rivair Macedo, que

desenvolve um histórico sobre “o papel da mulher na sociedade”. A pesquisadora salienta que a mulher, desde o Império Romano, ocupa um papel secundário, pois a ela não eram delegadas funções como, por exemplo, exercer cargo público. Suas atividades limitavam-se a exercer serviços domésticos; as mulheres não podiam escolher seus maridos, pois o casamento destinava-se a um jogo de interesses econômicos.

Em relação à Idade Média, Oliva cita os germânicos e argumenta que dentre eles a mulher ocupava o papel de “companheira” do marido, acompanhando-o em todas as atividades, inclusive na guerra. No entanto, esse papel era de submissão ao pai ou ao marido. Recebia um dote ao casar-se, mas não podia administrá-lo, pois era considerada propriedade do marido e em caso de adultério sofria severas punições, podendo chegar à morte. No período que corresponde ao Feudalismo, entre os séculos X e XII, a mulher sequer poderia receber herança do marido em caso de viuvez e em casos em que o dote atrapalharia as finanças da família era comum que as mulheres fossem enviadas a um mosteiro. Desta forma, nessa época ainda prevalece o casamento com finalidades de alianças econômicas.

Foi somente a partir do século XII que o casamento passou a ser realizado dentro de uma igreja com o uso de testemunhas e passou a ser visto como um ato sagrado, com laços indissolúveis. Esse ato, porém, não evitou as traições, visto que a Igreja via o homem como ser superior e a mulher como mera extensão dele, a quem se submetia. Quanto ao ato sexual, a mulher continuou subjugada, não podendo demonstrar prazer, como forma de demonstrar submissão ao marido. Aos homens cabia o direito de surrar suas mulheres; enfim, a eles era dado o direito de exercer toda forma de violência física ou simbólica, pois a mulher era tratada como propriedade, ou seja, o machismo imperava de forma inquestionável. Cumpre ressaltar que durante a Alta Idade Média essas mesmas mulheres consideradas inferiores incumbiam-se dos trabalhos artesanais para ajudar nas despesas da casa. Por volta de 1880, a mão de obra bem mais barata delegava à mulher quase todas as funções desde a indústria têxtil até as atividades artesanais.

A Igreja contribuiu para a construção dessa imagem negativa da mulher, pois desde a culpa inculcada a Eva, que foi considerada responsável pela desobediência e queda do paraíso, as mulheres foram, sobretudo durante o período medieval, perseguidas, queimadas, obrigadas a se prostituir, além de exercer sem remuneração todo tipo de serviço doméstico. Somente tinham acesso à alfabetização as mulheres que se entregavam à vida religiosa e contribuía, dessa forma, com o processo de evangelização. A pesquisadora aborda o movimento feminista, amparada nos pressupostos teóricos de Branca Moreira Alves e Jaqueline Pitanguy, argumentando que defini-lo não é tarefa fácil, pois tem raízes no passado, constrói-se no

cotidiano e não tem um ponto de chegada determinado. Segundo as autoras¹, foi durante o século XVIII, momento em que ocorreram várias revoluções, que as mulheres francesas dirigiram-se à Assembleia solicitando direitos iguais para homens e mulheres, bem como alterações na legislação do casamento que conferiam vantagens somente ao sexo masculino. A pesquisadora aponta o século XIX como um momento de extrema opressão às mulheres, pois a Revolução Industrial requeria mão de obra feminina, contudo os salários eram desiguais. Essa diferença, segundo elas, baseava-se na premissa de que as mulheres possuíam ou deveriam possuir quem as sustentasse.

Na sua pesquisa, Oliva aponta os nomes de Jeanne Deroin, que escreve o *Curso de direito social para as mulheres*, e de Flora de Tristan, autora de *União Operária*, tendo ambos os trabalhos repercutido as diferenças no tratamento entre homens e mulheres. Enfim, em oito de março de 1857, operárias de uma indústria têxtil protestaram por melhores condições de trabalho, redução da carga horária de trabalho de doze horas, bem como por melhores salários. O movimento foi reprimido duramente pela polícia. No mesmo dia e cidade, argumenta Oliva, mulheres de várias classes sociais saíram às ruas em manifesto pelo direito ao voto, por melhores condições de trabalho e direito de participação na esfera pública. No que se refere ao direito ao voto, as mulheres lutaram por mais de setenta anos e somente por volta de 1930 e 1940 os direitos das mulheres foram alcançados, entre eles o de ir às urnas. Nesse período, destaca-se Simone de Beauvoir com a publicação do livro *O segundo sexo*, em que realiza profunda análise sobre o papel das mulheres na sociedade, denunciando “as raízes culturais da desigualdade social”. Beauvoir argumenta que a mulher é psicologicamente condicionada a atuar como objeto, como mero apêndice do homem. Segundo a perspectiva da autora, a mulher sempre foi vista como “escrava”, tendo sua capacidade de ação inibida diante da figura do homem, o seu “senhor”. Enfim, este é o momento em que se questiona a inferioridade natural da mulher em relação ao homem, elemento desencadeador de tantas frustrações, produtos dos confinamentos no lar, sob a falsa ilusão de um reinado; o reino do lá:

Em toda parte e em qualquer época, os homens exibiram a satisfação que tiveram de se sentirem os reis da criação. "Bendito seja Deus nosso Senhor e o Senhor de todos os mundos por não me ter feito mulher", dizem os judeus nas suas preces matinais, enquanto suas esposas murmuram com resignação: "Bendito seja o Senhor que me criou segundo sua vontade". Entre as mercês que Platão agradecia aos deuses, a maior se lhe afigurava o fato de ter sido criado livre e não escravo e, a seguir, o de

¹ As informações citadas sobre os autores, não fazem parte do *corpus* central da pesquisa, no entanto, foram mencionadas para reforçar o pensamento exposto pela pesquisadora, com objetivo de melhor esclarecer a linha condutora do trabalho. Esses nomes fazem parte do caminho percorrido pelo momento social em questão.

ser homem e não mulher. Mas os homens não poderiam gozar plenamente esse privilégio, se não o houvessem considerado alicerçado no absoluto e na eternidade: de sua supremacia procuraram fazer um direito. "Os que fizeram e compilaram as leis, por serem homens, favoreceram seu próprio sexo, e os juristas transformaram as leis em princípios", diz ainda Poulain de la Barre. Legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam-se em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosa à terra. (BEAUVOIR, 1970, p. 14).

Em âmbito nacional, temos uma primeira onda de feminismo por volta de 1830, cujo nome de destaque foi Nísia Floresta, que rompe com o modelo patriarcal vigente e ousa publicar na grande imprensa. Em 1870, o país comporta um espantoso número de revistas e jornais com feições nitidamente feministas, destacando nomes tais como os de Francisca Senhorinha da Mota Diniz, Amélia Carolina da Silva Couto e Josefina Alvares de Azevedo, que foram também os primeiros nomes a defender o direito ao voto e à cidadania feminina. O terceiro momento deu-se em 1920, quando as mulheres reivindicam o direito a cursar o ensino superior e ocupar melhores postos de trabalhos em fábricas, hospitais, etc. Destacam-se nesse período os nomes da professora Deolinda Daltro, que havia criado o Partido Republicano Feminino em 1910, de Maria Lacerda de Moura, que publicara *Em torno da Educação* (1918), e de Ercília Nogueira Cobra, que publicou o livro *Virgindade Inútil* durante a Semana de Arte Moderna em 1922, além de Rosalina Coelho Lisboa, autora de *Rito pagão*, e Raquel de Queiroz, autora de *O Quinze* (1930).

O quarto período é marcado pela firme atuação da mulher na produção literária e momento de emancipação sexual. Neste ínterim, institui-se o dia oito de março como Dia Internacional da Mulher, momento de debates, congressos, acerca da sexualidade, do aborto, do uso de anticoncepcionais, além de discussões sobre a ditadura militar e a censura. Oliva salienta que surgem jornais importantes a citar; *O Brasil Mulher* (1975), *Nós Mulheres* (1976) e *Mulherio* (1986)². No cenário das letras, destacam-se Nélide Piñon, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Sônia Coutinho, Hilda Hilst, Helena Parente Cunha, Marina Colasanti, Lya Luft e outras.

Marina Colasanti foi, entre 1985 a 1989, membro do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher e, segundo Oliva, a autora afirma em entrevista concedida a Anderson Gomes que "...esta foi a primeira vez que o Brasil ouviu a voz de suas Marias". Ainda na entrevista a André Azevedo, Colasanti afirma que o termo "movimento feminista" diluiu-se e hoje falamos em "questões de gênero", pois no meio de tanta miséria passamos a discutir as necessidades de homens e mulheres de forma conjunta; no entanto, os problemas das

² Cumpre mencionar que foram periódicos esparsos e de pouca duração. (ARRUDA, 2002, p. 20)

mulheres ainda não foram resolvidos, pois ainda há muito sectarismo, machismo e violência física e simbólica em relação às mulheres. Para a escritora, o movimento feminista acabou, pois perdeu o seu impacto, sem que tivesse deixado de existir mulheres em situação de miséria, sustentando seus filhos sozinhas, recebendo bolsas-família, sem estudo, sem profissão e com uma representação política pífia.

Ao citar Deborah Thomé Sayão, a pesquisadora Ângela Simone Ronqui Oliva afirma ainda que homens e mulheres são diferentes do ponto de vista biológico e que esta distinção tem “justificado” a violência contra a mulher, que passa a ser vista como “objeto”. Marilena Chauí reafirma esse ponto de vista e salienta que esta ação violenta trata a mulher dominada como “objeto”, e não como “sujeito”, com o objetivo de silenciá-la e torná-la dependente em relação ao homem, privada de sua capacidade de pensar, querer, sentir e agir. Oliva menciona também a violência simbólica em que o dominador exerce um poder psicológico em relação ao dominado.

Ressalta-se que as Ongs (organizações não governamentais) exerceram um papel fundamental no que tange à luta contra a violência voltada ao sexo feminino. Foi de fundamental importância a criação da primeira Delegacia de Defesa da Mulher, em 1985, e da Lei 11.340, conhecida como “Maria da Penha”, que por sua vez cria mecanismos de defesa da mulher.

Pode-se apontar que nesse contexto a literatura tem servido como um instrumento de denúncia contra a violência em relação ao sexo feminino e entre os autores que se ocupam dessa vertente encontra-se Marina Colasanti.

1.2 Existe literatura feminina: mas que pergunta é essa?!

Tássia Tavares de Oliveira, em *A poesia itinerante de Marina Colasanti: questões de gênero e literatura*, (2012) assinala em Colasanti a busca pela afirmação da voz feminina ao ser questionada se existe uma literatura feminina. A pesquisadora, embasada em entrevista a Kátia Piovesan, afirma: “essa pergunta parte de um quesito: toda literatura não produzida por homens, brancos, recai no espaço da marginalidade”. Destarte, a produção de mulheres, negros e *gays* configura uma ruptura com o cânone, visto que este abarcou sempre a produção da classe dominante. Essa pergunta causa indignação a Colasanti devido às inúmeras vezes em que se repete, com as mesmas palavras. Ao desabafar sobre o tema a escritora toma-o como redundante e ofensivo, pois sendo ela mulher e escritora é óbvio que a sua escrita é uma produção de mulher. Em tom de perplexidade, ela diz: “que pergunta é essa?”. Se há tantas

mulheres que escrevem e essas mulheres já provaram a validade de suas produções artísticas, a pergunta lhe parece ilógica e ela acrescenta: “ninguém pergunta se existe uma literatura masculina”. Ressalta que o questionamento, na verdade, não é se existe ou não uma literatura feminina, mas – uma vez reconhecida a sua existência – aceitar que esta equivale à literatura produzida por homens. Segundo Marina Colasanti, a questão não é o texto literário, que está nas mãos da crítica, mas corresponde ao fenômeno literário inscrito numa cultura sexista e opressora que requer explicações que justifiquem o seu fazer literário, que expliquem porque a mulher galgou outros espaços além do privado.

1.3 Marina Colasanti: o que diz a crítica estabelecida

Nelly Novaes Coelho, que ao longo de sua longa carreira de estudiosa da literatura brasileira se dedicou tanto a estudos sobre literatura infantil quanto literatura feminina, em *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil* (2006), obra largamente difundida no Brasil, em sua parte II, dedica um capítulo aos séculos XX e XXI, no que diz respeito aos autores que se ocuparam da literatura destinada ao público infantojuvenil. Na subdivisão “*Os anos 80, da extinção do Ato Institucional número 5 à abertura do governo Figueiredo: criatividade e literatura infantil*”, Coelho ressalta que houve um surto de criatividade na música popular brasileira que se estendeu à literatura infantil e juvenil, bem como ao teatro infantil, cujo valor rompeu fronteiras e rendeu prêmios. Cita o Prêmio Hans Christian Andersen conferido à obra de Lygia Bojunga Nunes em 1983. Nomes que iniciaram em tempos anteriores continuaram a produzir obras literárias em grande número, embora tentando novos caminhos. Destacam-se os nomes de: Antonieta Dias de Moraes, Camilla Cerqueira César, Lúcia Amaral, Lúcia Machado de Almeida, Maria Dinorah, Maria Heloisa Penteadó, Odette de Barros Mott, Orígenes Lessa, Stella Carr, Stella Leonardos, etc.

Segundo a escritora, esse momento é marcado pelo “experimentalismo” com a linguagem, com a estrutura narrativa, bem como o visualismo do texto. Essas mudanças, segundo ela, concedem vazão a um texto “inquietante” e questionador, no qual se põe em causa as relações convencionais entre a criança e o mundo, ao mesmo tempo em que se questionam os valores sobre os quais está assentada nossa sociedade. Dessa forma, a literatura estimula a geração de novos valores, destoando da literatura infantil produzida no século XIX, que se ocupou de reafirmar os valores do Romantismo e do Realismo. Dentre os nomes dessa nova safra de escritores Coelho aponta vários escritores e escritoras, como Ana Maria Machado, Domingos Pellegrini, Elias José, Henry Correa de Araújo, Ruth Rocha, Vivina de

Assis Viana, Ziraldo, etc. A escritora ressalta que dentre os elementos que marcaram a explosão da literatura infantil está a ilustração, pois a narrativa visual ganha espaço igual ou maior que o texto. Nesse período, os livros sem texto conquistam tanto crianças como adultos. Grandes artistas do desenho destacam-se, inclusive por meio de premiações, sendo citados Ziraldo, Walter Ono e Ângela Lago entre outros tantos. Esta redescoberta da ilustração está atrelada a uma visão de pedagogia moderna que privilegia as ligações da criança com a imagem, propiciando ao pequeno leitor a possibilidade de ver, analisar e comparar as formas do mundo, de modos a torná-la apta a entrar no universo inteligente e simbólico da leitura.

Coelho salienta que essa preocupação com a inserção da arte, tal qual elemento fundamental para o desenvolvimento da cidadania, expressa-se desde 1973, quando o Governo Federal aprova a inclusão do curso de Arte-Educação no currículo universitário, com o intuito de formar educadores aptos a trabalhar e dar à arte o *status* de disciplina curricular básica e, dessa forma, desenvolver uma geração de “seres pensantes”. Tarefa essa que encontra enormes entraves, tendo em vista a ignorância acerca do valor da arte e da literatura para a formação integral do indivíduo. Entretanto, Coelho afirma que no âmbito da criação a produção se faz cada vez mais intensa:

Nos anos 1980 o aparecimento de novos escritores aumenta consideravelmente. Pela contribuição renovadora registramos alguns deles: Alina Perlman, Amaury Braga da Silva, Ângela Lago, Anna Flora, Assis Brasil, Antônio Hohlfeldt, Carlos Moraes, Cíça Fittipaldi, Elza Sallut, Eva Furnari, Flávia Muniz, Liliana Iacocca, Luís Camargo, Luiz Puntel, Luiz Antonio Aguiar, Luiz Galdino, Marina Colasanti, Mirna Pinsky, Paulo Saldanha, Pedro Bandeira, Ricardo Azevedo, Roniwalter Jatobá, Santuza Abras, Sylvia Orthof, Stella Maris Rezende, Tatiana Belinky, Telma Guimarães... A lista é longa (COELHO, 2006, p. 53).

A crítica salienta que alguns fatores contribuíram para essa explosão de criatividade, dentre eles destaca-se a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, nº 4024/1961, reformulada pela Lei nº 5692/71, que exige que o ensino da língua vernácula seja efetuado por meio de textos literários, o que acaba por fomentar o mercado editorial. Os livros chegam às mãos dos leitores por uma indústria e um mercado editorial que são diretamente estimulados com a demanda que surge, decorrente, por sua vez, do abastecimento da escola pública. A autora questiona até que ponto todo material oferecido pelo mercado editorial está em consonância com a proposta educacional, chegando à conclusão que isso não acontece. Mas, segundo a autora, é dentro da quantidade que podemos selecionar melhor a qualidade. Sob a égide desse pensamento, podemos perceber nesse fenômeno cinco elementos básicos:

- 1- A consciência do poder da palavra enquanto requisito essencial para um real processo de comunicação;
- 2- O confronto entre o lógico racional e o pensamento mágico primordial, alimentado pela fantasia, que tanto agrada às crianças;
- 3- A consciência do desmoronamento das instituições, conceitos e valores herdados e simultaneamente a busca das origens ou ideias primordiais;
- 4- A consciência da natureza livresca pela revalorização do livro e da vida como mundos a parte, no entanto de forma interdependente;
- 5- A consciência da revolução que está se processando no âmbito da percepção e do conhecimento humano, que, por sua vez, desencadeia um processo de ruptura com os paradigmas até aqui instaurados.

O narrador passa de onisciente a ser insciente; aquele que ditava as regras, agora passa por um momento onde o leitor recria a sua realidade por meio da palavra transgressora, que se evidencia na nova consciência do narrador. “De onisciente que ele era no contexto tradicional, ele passa a insciente, ignorante de tudo ou, em polo oposto, passa a superonisciente, verdadeiro demiurgo de seu universo verbal” (2006, p. 54). Coelho afirma que, apesar das forças motrizes que alavancam esse momento da literatura infantil e juvenil, há espaço nela para o humor, a alegria e o prazer, preparando o leitor para os embates futuros. Enfim, por meio da abordagem de Coelho, percebemos que essa nova safra de autores busca produzir uma tessitura poética que perfaz camadas textuais carregadas de símbolos; é polifônica e polissêmica, em que o prazer de ler se alia à criatividade e à inteligência, cujo produto final é a formação do leitor para a vida de forma ativa e plenamente cidadã.

Nelly Novaes Coelho dentro da mesma obra dedica várias páginas a Colasanti: traça um breve comentário sobre os dados biográficos da escritora, salientando que sua produção encontra-se atenta ao processo de redescoberta da mulher, por meio de um constante diálogo que aborda os problemas, preconceitos, ocultações e ousadias que se destacam naquele período; destaca que em certo tempo torna-se escritora de contos de fadas. Em seguida propõe-se a tecer considerações sobre algumas obras da escritora.

A primeira obra a ser objeto de análise de Coelho é *Uma ideia toda azul* (1979). Afirma que nessa produção composta por dez contos Colasanti, de forma concisa, reúne elementos que pertencem ao universo do maravilhoso metafórico, mas afirma que tudo se passa na esfera da “efabulação”, portanto alcança outro nível de significação, uma vez que todos os elementos enredados em sua história possuem um além deles e, dessa forma, seus

contos de fadas fogem ao final esperado, pois não apontam para um “felizes para sempre”. O final inesperado abre, segundo Coelho, “um mundo de conjecturas à fantasia ou à reflexão do leitor” (2006, p. 586). E isso propicia ao texto um conjunto de leitores de várias faixas etárias, devido a sua natureza metafórica.

A seguir, a escritora passa a tecer comentários sobre os contos contidos em *Uma ideia toda azul* (1979). Sobre o conto “O último rei”, Coelho argumenta que Kublai-Khan, último rei da dinastia Mogul³, aprende com o vento tudo que havia no mundo, até que desaparece no horizonte, levado por uma pipa de sal. Coelho afirma que o vento simboliza o sopro da criação. Ao abandonar o castelo, o rei entrega-se a um conhecimento que ultrapassa as aparências em busca da essencialidade da vida. Em relação ao conto “Além do bastidor”, argumenta que uma menina acaba por aprender a entrar e sair do bastidor, mas a certo ponto acaba ficando presa nele, pois sua irmã corta o fio do bordado que a possibilitava transitar entre os dois mundos. Estar presa em sua própria obra, segundo Coelho, pode remeter à fantasia criadora e ao envolvimento do eu criador com o objeto criado.

Sobre o conto “Por duas asas de veludo”, a autora argumenta que a personagem possuía um desejo visceral de ter todas as borboletas do mundo, faltava-lhe a negra. Ao encontrá-la, passou a persegui-la dia e noite. Até o momento em que, extasiada, alcança seu objeto de desejo e sem pensar dispara a seta, mas, ao agir impulsivamente, descobre que o animal era na verdade um cisne negro. Tão logo o instrumento atinge o alvo, volta-se para a princesa, transformando-a, também, em um cisne negro. De acordo com Coelho, os símbolos presentes nesse conto remetem ao desejo de luminosidade representado pela borboleta, o inconsciente universal por meio do elemento “água” e o cisne como a realização de um desejo supremo. “Um espinho de marfim”, segundo a escritora, aborda a lenda antiga de que os unicórnios somente se entregavam a donzelas. Colasanti recria este quadro usando uma das atribuições simbólicas do animal, que é a sublimação do amor. Não podendo viver o sentimento que os unia, transformam-se em um só, por meio de simbiose, representada pelo feixe de lírios.

“Entre as folhas do verde O” reflete a angústia dos seres humanos que procuraram na ausência do diálogo encontrar indícios de realização nos gestos do outro. Ao aprisionar a mulher corça, homem e mulher não conseguem se falar e, por meio de sinais, imaginam indícios de resposta um do outro. “Conto melancólico, senão doloroso porque, na verdade,

³ Colasanti cometeu um pequeno erro ao mencionar a dinastia de Kublai Khan (1216-1294): ele foi o quinto Khagan (Grande Khan) do império Mongol e o iniciador da dinastia Yuan; a dinastia Mogul foi uma linhagem de soberanos muçulmanos indianos que governou a Índia de 1526 a 1858.

difícilmente podemos fugir a este impulso; projetamos no outro a verdade que é só nossa...” (2006, p. 587). “Fio após fio” remete a história a duas irmãs bordadeiras; Gloxínia e Nemésia. A primeira sente-se insatisfeita com sua produção, enquanto que a segunda age com segurança e acaba sendo presa pela irmã dentro de uma teia de aranha. Coelho questiona a eterna insatisfação do ser humano, que o torna insensível e cruel.

“A primeira só”, segundo a autora, trata da multiplicidades de “eus” decorrentes da busca de uma menina por sua identidade, que se estilhaça quando o espelho se multiplica em várias pedaços. “Em sete anos mais sete” Nelly Coelho afirma que Colasanti remete ao conto *A bela adormecida*, quando o príncipe decide adormecer junto com a princesa tendo juntos os mesmos sonhos. Coelho ressalta que Marina Colasanti pode ter amparado seu conto na abordagem de Carl Jung sobre o inconsciente coletivo. Aponta ainda o fato de a princesa não adotar uma atitude passiva, visto que o príncipe adormece com ela e, mesmo dormindo, vivem uma vida em comum apesar do sono, não fosse a interdição do rei. Sobre “As notícias e o mel” observa a tendência para o satírico maravilhoso, enquanto questiona os perigos do poder.

Os doze reis e a moça no labirinto do vento (1982) é um livro composto de treze contos amparados no maravilhoso, fugindo à lógica do real. Combinam o oculto por meio do simbólico, apresentado em alto grau de polissemia, sondando os mistérios do ser e das relações entre homem e mulher, sendo notório que o poder de vida e de morte e até mesmo do destino encontra-se nas mãos da mulher, por meio da essencialidade que as mulheres necessitam descobrir e que se encontram nas entrelinhas desses contos. Destacam-se os contos *A moça tecelã*, cuja protagonista é senhora absoluta do tempo, das coisas e dos seres, e *A mulher ramada*, que supera o poder do próprio criador, bem como na relação da princesa com os doze reis e “cabe aos leitores a lenta e maravilhosa descoberta, ao caminharem pelo seus meandros” (COELHO, 2006, p. 589).

A menina arco-íris (1984), em síntese, narra a história de uma menina que caiu numa xícara de leite, dando origem a muitos incidentes lúdicos e poéticos, que possuem significação tanto no nível real como no imaginário.

Em *O lobo e o carneiro no sonho da menina* (1985), encontramos a história de uma menina que sempre sonha com um lobo e um carneiro, ambos algozes do seu ponto de vista, até que descobre que o sonho é seu e pode dominá-los e até assustá-los imitando o rosnar de outro animal.

Uma estrada junto ao rio (1985) conta, de forma simbólica, as transformações pelas quais passamos no decorrer de nossas vidas. Uma estrada percebe que será esquecida e um dia nunca mais ninguém a percorrerá e deseja transformar-se em rio e assim eternizar-se. De tanto

chorar suas lágrimas penetram seus buracos e um dia encontra-se de novo como estrada.

O verde brilha no poço (1986) fala dos processos cíclicos pelos quais passa a vida. Narra a trajetória de uma semente que nasce e se torna árvore no fundo de um poço de arejamento de um condomínio. Essa árvore pede a uma ave que leve uma semente sua e a despeje em outro poço, maior e mais arejado. Coelho salienta que o texto apela para a essência da vida que sempre supera os obstáculos a sua continuidade no tempo. Dessa forma, a força vital do homem sempre superará a civilização das máquinas. Em *O menino que achou uma estrela* (1988), o enredo aponta para o desejo que os humanos possuem em transpor o real. No nível do imaginário o menino usa todos os seus recursos para devolver a estrela ao céu. Coelho salienta que em nenhum momento o texto mostra o desenho da estrela divisando bem o grau que separa o desejo entre o real e o imaginário.

Um amigo para sempre (1988) focaliza a história real do escritor Luandino Vieira, que se “relacionou” com um passarinho durante os tempos de prisão. *Ofélia, a ovelha* (1988) narra as aventuras de uma ovelha que, descontente com sua “aparência”, adquire para si uma pele de raposa e, por conta disto, passa por situações inesperadas. A narrativa enfoca as consequências das mudanças apenas exteriores. Embora a trajetória da ovelha tenha sido sofrida, observamos um final positivo, pois esta aprende a conhecer sua própria natureza. *Será que tem asas?* (1989) é uma narrativa marcada pela relatividade de quem vê, do ângulo em que vê, do conhecimento, etc. Narra a aventura de uma menina que vê um jardim sob vários ângulos; em pé, depois deitada e, um dia, visualiza uma criatura que “alisava” o miolo da orquídea. Enfim, a narrativa enfoca a relatividade das coisas de acordo com a percepção de mundo de cada ser, com vistas à importância da imaginação. Sobre *A mão na massa* (1990), Colasanti narra, numa linguagem polissêmica, a história de uma mão, pertencente à doceira Delícia, que foge e vai parar nas mãos de um rei, que dela se apossa. No entanto, esta mão realiza trabalhos secundários e, infeliz, retorna a sua origem. Por ordem do rei, seus súditos procuram pela mão fujona até que a encontram nas mãos de Delícia, que é levada a presença do rei, que pela moça se apaixona e a pede em casamento.

Coelho efetua uma análise sobre os símbolos contidos na obra, afirmando que a atuação feminista de Marina Colasanti faz com que a mão torne-se um símbolo das várias atuações da mulher dentro e fora de casa. A mão, no entanto recusa-se a realizar tarefas complementares e, ao voltar ao seu lugar, denota a ansiedade da mulher em também ter poder de decisão.

Delícia é, pois, a personagem-arquétipo da mulher moderna mutante que, por

enquanto, não encontrou o equilíbrio necessário ao desempenho de sua dupla e necessária tarefa: dentro e fora do lar. Esperamos que não tarde muito a terceira “entrada da mulher” da mulher no palácio do Rei. (COELHO, 2006, p. 591)

Coelho afirma que a bibliografia de Colasanti é extensa, onde figuram títulos como os de *Ana Z, onde vai você* (1993), *Longe como o meu querer* (1997), *Gargantas abertas* (1998) e *Fino Sangue* (2005).

1.4 Uma primeira visão (em dissertações e teses) acerca da produção de contos de Colasanti

Ângela Simoni Ronqui Oliva, em *A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti* (2011), ampara-se no material teórico já citado acerca dos caminhos percorridos pela mulher rumo a sua emancipação para analisar os contos: *Para que ninguém a quisesse* (1986), *Porém igualmente* (1986), *Por preço de ocasião* (1986), *Prova de amor* (1986), *De água nem tão doce* (1986), *Um espinho de marfim* (1999), *De torre em torre* (2009), *Ela era sua tarefa* (1986), *Quando já não era mais necessário* (1986), *Entre a espada e a rosa* (1999) e *A moça tecelã* (1999). Ressaltamos que o viés escolhido pela autora é a “representação da violência” e nesse momento de nossa pesquisa nos ateremos a este aspecto ao trabalharmos com os contos, embora sejam susceptíveis de várias leituras. Destacamos que serão excluídos deste momento de nossa tese os dois últimos contos, pois serão abordados em capítulos posteriores.

Dentro desta perspectiva, Oliva aborda a dicotomia estabelecida na relação opressão *versus* submissão, apontando nos contos selecionados o rompimento que as personagens estabelecem ao estar em dissonância com aquilo que se espera do comportamento de uma mulher diante da ideologia inculcada pelo patriarcalismo. Cada conto, a sua maneira, mostra como as mulheres enfrentam desafios, lutam para preservar o seu eu contra as amarras patriarcais, ou são vistas como seres submissos, objetos, etc. Ao mostrar o avesso do texto, em contos em que a opressão não é questionada, a escritora induz o leitor ao questionamento sobre aquilo que lhe é apresentado, etc.

1.4.1 Para que ninguém a quisesse, teve a personalidade “tosada”

No conto “Para que ninguém a quisesse”, percebemos que a relação que se estabelece entre homem e mulher é baseada no autoritarismo e é denotada pela voz majoritária, no caso,

do esposo, que trata a esposa como sua propriedade. Por ser assolado pelo “ciúme da beleza da esposa”, a qual havia lhe despertado paixão, ele a desconstrói, mudando-lhes os hábitos e os gostos, até que ela perca a identidade e se transforme em uma mulher indesejável. Ao destruir aquilo que lhe despertava paixão, percebemos que havia atingido o seu intuito: ninguém a desejava, nem ele. Constatamos que a relação não se estabelece por carinho ou empatia – ele amava apenas a beleza exterior da mulher –, estabelecendo uma violência simbólica que a destitui da vontade de voltar a ser quem era. Ao final do conto, embora o marido queira ter de volta a esposa adornada que conheceu, ele não obtém êxito, pois ela, desprovida da sua capacidade de escolha, transita robotizada pela casa.

1.4.2 A canonização por meio da violência

O conto “Porém Iguamente” relata o extremo da violência contra a mulher chamada Eulália que é agredida fisicamente todos os dias pelo marido alcóolatra. A protagonista é vítima da omissão dos vizinhos que assistem às cenas sem que haja posicionamento a favor da vítima, apenas a chamam de “Santa”, pois cumpre o seu papel de propriedade do esposo sem reclamar, sem tomar atitude. Ressaltamos que a sociedade capitalista, na grande maioria das vezes, enxerga a mulher como mais uma parte dos bens do marido e por isto ele pode agir com ela da forma que melhor lhe aprouver. A ironia usada por Colasanti ao classificá-la como “Santa” é uma forma de levar o leitor a uma quebra de expectativas, pois as santas são dignas de contemplação, mas no caso de Eulália sua recompensa pela “santidade” é a agressão física que a leva à morte, ou seja, o discurso implicitamente sugere que para ser considerada “santa”, não deve agir por si própria e é por meio da transgressão deste termo que a escritora rompe com o tradicional, com o previsível. Ressaltamos que a brevidade do conto contrasta com o tempo sugerido pelo narrador. O uso do gerúndios – “apanhando e sangrando” – nos remete a ideia de uma rotina de anos. A passividade da personagem que é tida como “anjo e santa” ironicamente vai convergir para o voo e para a morte. Talvez a única forma de liberdade atingida dentro de uma sociedade conivente que aceita passivamente a violência. Colasanti usa a palavra “trajetória”, o que exprime que o fim da personagem seria a morte, visto que sistema se molda à visão da mulher enquanto propriedade do marido e se cala perante as aberrações sofridas por Dona Eulália, como podemos perceber no excerto a seguir: “Porém igualmente se surpreenderam na noite em que, mais bêbado que de costume, o marido, depois de surrá-la, jogou-a pela janela, e D. Eulália rompeu em asas o vôo de sua trajetória” (1999, p. 44).

1.4.3 Por preço de ocasião: “valores” em liquidação

O conto “Por preço de ocasião”, extraído do livro *Contos de amor rasgados*, apresenta a mulher como “mercadoria”, “objeto”. Havendo uma liquidação de “mulheres” no *shopping*, homens correram em busca de bons preços e mulheres de qualidade. Percebemos que Colasanti utiliza-se da ironia para despertar no leitor um possível questionamento dos valores patriarcais dentro de uma sociedade capitalista, onde vigora o sentido “da mais valia”. A personagem escolhe para si “a mulher” que seu dinheiro pode comprar. Como a mulher neste conto é tratada como mais uma mercadoria, que está sendo comercializada, o homem, como detentor do poder sobre sua propriedade, decide o que e como utilizar este objeto e, além disto, devemos considerar que um objeto tem caráter descartável. Percebemos que Colasanti metaforiza o relacionamento conjugal de forma a torná-lo algo banal, ou seja, comprar e vender uma mulher assemelha-se a comercializar qualquer outra coisa. Percebemos que a crítica ao modo de produção capitalista intensifica-se à medida que o homem compra aquilo que está ao seu alcance, ainda que com “defeitos”: aquela é a mulher que pode comprar. Aos detentores de maior poder aquisitivo, é permitido levar mais de uma mulher. Vemos no conto uma clara representação do que a mídia propaga como valores, mulheres lindas sendo comercializadas, sem que se lhes observe o conteúdo.

Comprou a esposa numa liquidação, pendurada que estava, junto com outras, no grande cabide circular. Suas posses não lhe permitiam adquirir lançamentos novos, modelos sofisticados. Contentou-se, pois com essa, fim de estoque, mas preço de ocasião. (1999, p. 142)

1.4.4 Provando a sua despersonalização

O miniconto “Prova de amor”, visto sob a égide proposta pela pesquisadora, nos leva a refletir sobre a violência decorrida da dependência afetiva da personagem feminina em relação ao homem. Ao negar sua própria vontade, a mulher acaba por transformar-se em mera extensão do desejo do marido. Em síntese, o conto apresenta uma protagonista que desconhece suas potencialidades, sua vontade própria, típico produto da sociedade patriarcal. É capaz de obedecer às ordens do esposo por mais que estas firam seus instintos. O marido ordena-lhe que deixe crescer uma barba; a mulher, sem questionar qual era seu desejo de fato, agindo apenas pelo condicionamento a que foram expostas todas as mulheres durante

milênios, esforça-se ao extremo em agradar o marido até que lhe nasce uma barba. Notamos que a violência aqui se dá ao nível simbólico, uma vez que o verbo usado é o verbo pedir e não “ordenar”, “mandar”. No entanto, a mensagem subliminar é clara: o marido sem o uso da força física ou de ameaças verbais deixa claro que seu desejo deve ser atendido. Ao contrário do que se possa supor, o marido dá a ordem de maneira doce, como podemos observar neste trecho: “Meu bem, deixe crescer a barba, para me agradar, pediu ele” (1992, p. 98). A ordem é repassada de forma persuasiva, de tal forma que, mesmo sem perceber que a atitude era uma vontade dele e não a sua, a mulher empreende a missão, enfrentando dores. Estas são representadas pelo verbo “ferir”, como se observa neste intervalo do texto: “E, ela, num supremo esforço de amor, começou a fiar dentro de si e a laboriosamente expelir aqueles novos pelos que, na pele fechada feriam caminho”. Observamos que neste conto, ao contrário de “Entre a espada e a rosa”, não existe a necessidade da metamorfose, esta nasce do capricho do homem, e isso acaba por criar um desagradável caso em que um parceiro é subjugado pelo outro com a finalidade de manutenção do poder do mais forte. O resultado da negação da mulher de seu próprio instinto de feminilidade leva o marido a deixá-la. Ao sonegar a si mesma o direito de ser mulher, revela ao esposo que já não era mais a mulher que ele conheceria; agora ela era uma extensão dele.

1.4.5 Sobrevivendo em “águas amargas”

O conto “De água nem tão doce” retoma a condição de alienação e submissão do sexo feminino de forma objetiva. Ao lermos, podemos perceber o quanto da natureza feminina foi esvaziada, mutilada ao longo dos séculos. Foram tempos de servidão, degredo e solidão, expressos no enredo, que tem por temática a pesca de uma sereia criança numa rede de camarões. Desde o princípio da narração, sentimos que a violência sofrida pelas fêmeas é transmitida de geração em geração, pois esta “pequena sereia” não mostra nenhum sinal de indignação perante o fato de ser criada em uma banheira, ainda que sua natureza fosse a amplidão do mar.

Clarissa Pinkóla Stés, doutora em psicanálise junguiana, várias vezes citada no decorrer desta pesquisa, em seu livro *Mulheres que correm com os lobos*, menciona que a natureza instintiva feminina encontra-se em estado de extinção e que a mulher contemporânea não ouve mais nem mesmo seus próprios bramidos: foi-lhe retirada a capacidade de agir, pensar e falar. Os milênios, argumenta ela, por meio da imposição do patriarcalismo e seus métodos de coerção, esvaziaram a alma feminina de sua capacidade natural de autodefesa e,

para que isto seja revertido, ela se propõe realizar dentro da obra citada uma escavação psicológica da psiquê feminina.

A psique de uma mulher pode ter chegado ao deserto em virtude da ressonância, devido a crueldades passadas ou por não lhe ter sido permitida uma vida mais ampla a céu aberto. Por isso, muitas vezes uma mulher tem a sensação de estar vivendo num local vazio, onde talvez haja apenas um cacto com uma flor de um vermelho vivo, e em todas as direções 500 quilômetros de nada. No entanto, para aquela que se dispuser a andar 501 quilômetros, existe mais alguma coisa. (1994, p.30)

Cantava melopeias, mas a distância psíquica, com seu instinto, fez com que se adaptasse mais ao novo *habitat* e passou a cantar músicas de Roberto Carlos. Vale ressaltar que a maioria das canções deste é romântica e projeta o amor do ponto de vista masculino. Percebemos a projeção do homem que atua como predador da energia feminina, seus cachos negros agora transformaram-se em cabelos louros, porque ele assim a idealizava. Ao ler, do ponto de vista junguiano, o mito do Barba Azul, Stés o apresenta como um mágico fracassado que ilude mulheres que “insistem” em não ver sua barba azul. A sociedade padronizada obriga a mulher à busca do par romântico, de forma que o Barba Azul coleciona suas vítimas. Neste conto, existe uma morte psicológica e emocional que se acentua, pois a sereia não quer mais voltar ao mar; talvez seus instintos de mulher tenham sido depredados muito cedo pela voz de uma família austera, sem diálogo, representada pelo seu “pequeno tamanho” e aprendizado ao ser capturada.

Embora a causa de grande parte do sofrimento humano possa ser atribuída a uma criação negligente, existe também dentro da psique um aspecto *contra naturam* inato, uma força voltada "contra a natureza". O aspecto *contra naturam* opõe-se só que for positivo: ele é contra o desenvolvimento, contra a harmonia e contra o que for selvagem. Trata-se de um antagonista debochado e assassino que nasce dentro de nós e, mesmo com a viação parental mais cuidadosa, sua única função é a de tentar transformar todas as encruzilhadas em ruas sem saída. (1994, p. 31)

Tal qual o Barba Azul, o dono da sereia tem consciência de que seu instinto pode aflorar e por isto a mantém presa, longe de seus desejos, de seus sonhos, de seus instintos naturais. Tal como o conto “Entre as folhas do verde O”, em que o príncipe captura a mulher corça com força e auxílio desproporcionais ao dela, que estava desarmada, vemos que, mesmo lesada de todo seu instinto, o homem somente leva a sereia à praia uma vez, munido de coleira e com a seu lado sereia coberto.

Só uma vez, nos anos todos em que viveram juntos, ele a levou até a praia. De carro,

as escamas da cauda escondidas debaixo de uma manta, no pescoço a coleira que havia comprado para prevenir um recrudescer do instinto. Baixou um pouco o vidro, que entrasse ar de maresia. Mas ela nem tentou fugir. Ligou o rádio, e ficou olhando as ondas, enquanto flocos de espuma caíam dos seus olhos. (1986, p. 77-8)

1.4.6 Em cada torre um “estranho bem”

“De torre em torre”, extraído do livro *23 histórias de um viajante*, é um conto dual, marcado por sentimentos opostos que definem a vida das personagens envolvidas no enredo. Em síntese, o texto trata da história de um rei que, tal como o Barba Azul, casava-se com jovens inexperientes e as abandonava em seguida, tendo como destino a guerra. Ao voltar, depois de longo tempo, ouve o que diz uma velha senhora que atua como “sentinela” e, em seguida, manda trancafiar a esposa dentro de uma torre. Assim acontece com várias mulheres, até que um dia o rei não volta da guerra, chegando apenas um cavaleiro, informando que o rei havia morrido de estranho mal, que acomete em seguida o informante e seu cavalo e, em seguida, todos os moradores do reino, restando ilesas as mulheres que se encontravam isoladas do “estranho mal” por estarem trancadas na torre. O estranho mal não as contamina.

Este conto possui um emaranhado de intertextos que abordam o isolamento das personagens dos contos de fadas tradicionais em lugar alto, distante do convívio humano, como ocorre em *Rapunzel*, *A bela adormecida*, *O mito de Eros e Psiquê*, o poema *Eros e Psiquê*, de Fernando Pessoa, e outros. Notamos que, a princípio, o texto apresenta a aparência de que tudo corre conforme as regras de sociabilidade, a jovem encontra-se realizada pelo almejado casamento, etc., etc. No entanto, esta primeira aparência do bem vai se modificando até que a jovem é deixada sozinha, ou melhor, acompanhada de um idosa que personifica a figura da bruxa, ou seja, o “lado sombra” da princesa.

Tudo era veludo, ouro e farfalhar de sedas naquele casamento. A noiva, tão jovem!
Depois os esposos sentados à mesa do banquete. E os músicos, as carnes, o vinho
derramado nas toalhas.
Porém partidos os convivas, apagadas as muitas velas, que tão escuro era o castelo!
Ao marido, mais que o traje de caça ou as roupas de casa, cabia a couraça. Que
dentro de poucos dias vestiu, partindo para defender terras alheias.
Quanto demoraria não disse. E a jovem esposa começou a esperar. (2003, p.137)

Percebemos que, em todos os casos, as mulheres condenadas ao silêncio não tiveram defesa. O mal que as assolava vinha sempre da voz da mulher idosa, que ali poderia representar os valores ideológicos impostos às mulheres. O narrador não explicita o que essa voz diz ao homem, apenas descreve que o que ele ouve não o agrada e a todas dá a mesma sentença: o degredo, o confinamento na torre. Quando, ao final da narrativa, o narrador

anuncia a morte do marido por um “estranho mal”, que vem junto com o mensageiro, espalhando a morte e a desolação por toda a parte. A única coisa que resta é a voz das mulheres que, embora degredadas, sobrevivem ao mal da intolerância do homem que as enclausurou. Este mal que se apresenta como estranho, pois ninguém conhece os seus motivos, dizima tudo menos as mulheres que, embora por meio da violência, foram resguardadas da morte. Interessante notar que o mensageiro, após dar a notícia da morte do cavaleiro, coloca a mão na garganta como se tivesse sede e morre. Também o cavalo sucumbe, com espumas na boca, e ressalta o narrador: “Com a notícia, haviam trazido o mal” (2004, p. 142). Como uma peste que se alastra, o estranho mal se espalha, impedindo as vozes que anunciavam, e tudo fica em silêncio. Na solidão da cidade sem vida, abandonada pelos poucos sobreviventes – os jovens que enterraram as crianças e os velhos –, as mulheres abandonaram a cidade ao vento. Imperou o silêncio; até mesmo os animais deixaram de emitir sons: “Batem as portas das casas deixadas abertas. Ladra o último cão nas ruas vazias” (2004, p. 142).

O mal, que às mulheres não era estranho, pois lhes foram sonegadas suas vozes, não as atingiu; a mesma torre que as aprisionava serviu como espaço de crescimento e liberdade. Neste trecho, percebemos que as vozes das mulheres, antes oprimidas, se agrupam em um uníssono que é escutado em toda a planície:

Mas antes que o sol se ponha, um cantar se levanta de uma das torres. Outro lhe responde, também vindo do alto. Depois outro. E outro. E mais outro. Nos quartos gradeados, as mulheres soltam sua voz. Que em toda a planície se escuta. (2004, p. 142)

1.5 Outras formas de ver o mundo: mulheres em construção

Anderson Gomes, em *E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti* (2004), analisa textos publicados pela escritora Marina Colasanti durante a década de 80, no Brasil. Este período histórico compreende o final do regime militar e o início do processo de redemocratização do país, bem como da visibilidade de um discurso feminista mais concreto e da consolidação do movimento feminista brasileiro. Seu enfoque foi analisar artigos compilados dos livros *A nova mulher* (1980), *Mulher daqui pra frente* (1981) e *Intimidade Pública* (1990), além de uma seleção de contos destinados ao público infantojuvenil e adulto, além de usar citações do livro *E por falar em amor* (1984), com o objetivo de mostrar o engajamento da escritora dentro do movimento feminista, por meio de

uma escrita direta e direcionada a mulher que encontrava-se em fase de adaptação de uma nova realidade.

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

O primeiro texto abordado é “Abaixo a ditadura”, inserido em *A nova mulher*, onde Colasanti apresenta um panorama sobre os anos 70 e 80, as conquistas alcançadas pelo movimento feminista, salientando que muito ainda poderia ser feito. Ao lermos este livro, percebemos que Colasanti cria uma espécie de manual de comportamento, com o cuidado de tecer um material em linguagem clara, mas eficaz sobre a situação das mulheres ou, como ela mesmo as chama, “as minhas iguais” (1976, p. 11).

Na análise do artigo “Daqui pra frente”, do livro *Mulher daqui pra frente*, Colasanti argumenta que homens e mulheres são diferentes, porém não um melhor que o outro e que a independência não se confunde com o fato de a mulher não precisar do homem e vice-versa. A escritora aponta os altos e baixos do movimento feminista que, por vezes, acabou comprometendo a identidade da mulher, pois, segundo ela, a tal igualdade foi interpretada ao pé da letra, embora ambos os sexos possuam suas peculiaridades.

Em “Chega esta culpa pra lá”, artigo proveniente da obra *Mulher daqui pra frente*, Colasanti discorre sobre a sensação de fracasso que as mulheres sentem frente às dificuldades em conciliar os papéis de mãe, esposa e profissional, e menciona que a mulher não deve sentir culpa, pois a falha não é dela e sim da sociedade que não colabora e não se adapta a este novo modelo de mulher. Em seguida, Gomes argumenta sobre o artigo “*Independência que bonita que é*”. Neste, a escritora compara a Independência do Brasil com a independência da mulher, que obrigatoriamente está ligada a independência econômica, pois sem dinheiro a mulher dificilmente terá legítimo direito de escolha. Para isto ela terá que estar disposta a enfrentar os preconceitos de uma sociedade machista, que não vê com bons olhos a concorrência oferecida pelas mulheres que ocupam seu lugar de direito.

O artigo “O que esperar do casamento”, do livro *A nova mulher*, traz uma referência ao casamento enquanto instituição falida. Colasanti argumenta que é feliz, mas que casar-se não é garantia de eterna harmonia, que a lenda do “foram felizes para sempre” não é uma realidade e o crédito nessa ideia pode levar a grandes frustrações. No artigo seguinte, parte do

livro *Mulher daqui pra frente*, a escritora questiona a passividade e submissão das mulheres e o papel do homem dominador que impõe à esposa regras a serem atendidas, que vão desde a escolha da roupa, a linguagem e os ambientes frequentados. A aceitação por parte da mulher, segundo a jornalista, faz parte de uma herança cultural impositiva e o controle ideológico faz-se tão forte que a mulher não percebe que está tendo seus direitos sonegados.

Em “Contra o direito masculino de trair”, também do livro *A nova mulher*, percebemos que a argumentação deixa claro que este “direito” está intrinsicamente ligado à cultura, pois o homem enquanto detentor do poder econômico sempre controlou o discurso e colocou-se como aquele que tinha mais desejo e, por isto, procurava outras mulheres para satisfazê-lo. O medo de ter o casamento desfeito faz com que muitas mulheres encarem a traição como algo normal. A cultura imposta concede à mulher o direito de aceitar e perdoar o adultério, mas ao homem soa como desonroso que sua propriedade tenha servido a outro. Em “Sozinha, mesmo com um homem ao lado”, ainda no mesmo livro, a argumentação gira em torno da dificuldade de expressão da mulher em relação a seus desejos, ansiedade em decorrência do pouco espaço social que lhe foi reservado desde a infância. Esta solidão acompanhada, segundo Colasanti, é resultado da depressão causada pelas frustrações e que a solução não está no outro, mas sim na resolução desses conflitos interiores, pois o essencial é conviver bem consigo mesmo, independentemente de sermos casados ou solteiros.

“Fantasiando um amante”, contido no livro *Mulher daqui pra frente*, aborda as fantasias criadas por mulheres quando se sentem frustradas em relação ao casamento ou são reprimidas sexualmente. Estas fantasias muitas vezes estão ligadas a atos violentos, como o estupro, pois salvaguarda a mulher da traição, pois o acontecido teria sido alheio a sua vontade. “Amor, infinito enquanto dure”, integrante de *Mulher daqui pra frente*, traz à tona que o amor não pode ser confundido com outros sentimentos, como solidão, carência, admiração, etc, e que não se deve imputar ao amor características que não lhe próprias, a exemplo da eternidade deste sentimento. Isto pode confundir-se com o comodismo ou com o medo da solidão. Não obstante, ligamos a ideia do casamento com o metafísico, atribuindo-lhe a característica de eterno, de sagrado.

Em “Amor responsável”, ainda do livro mencionado, Colasanti afirma que o amor deve ser encarado como algo simples, pertinente, porém não menos nobre do que as fantasias de contos de fada que se distanciam da realidade e podem gerar frustrações. O amor deveria trazer a complementariedade do casal, mas o antagonismo próprio da nossa herança cultural gera um clima de opressão onde a parte mais forte acaba por sobrepujar a outra. No artigo “Em busca da felicidade”, parte do livro *A nova mulher*, a escritora afirma que a felicidade

não é aquilo que as pessoas aparentam aos outros, mas sim aquilo que de fato ela sente. Tampouco está ligada a bens materiais, com sucesso instantâneo, mas provém da paz interior, alcançada pela superação dos conflitos interiores.

O pesquisador salienta que separa a abordagem a respeito das cartas por temas em comuns, e que as duas primeiras, “Não tenho forças pra nada” e “Todos falam mal de mim”, abordam a incapacidade das leitoras de tomar uma atitude por si própria, quer seja por dependência afetiva ou econômica; são mulheres que usam o espaço como uma oportunidade de desabafo, mas que não demonstram vontade de mudar, se auto titulando como mulheres “sem ânimo para nada”, uma vez que se sentem inertes perante a situação que lhes foi inculcada.

Na subseção, “Grandes e pequenas preocupações da classe média”, Gomes argumenta que a revista custa caro para o contexto da época e deveria dirigir-se a classe média, mas que as cartas das leitoras são oriundas de todas as classes e não espelham uma preocupação com as conquistas de direitos, mas sim conflitos internos que são inerentes a mulheres de todos os meios, a citar a preocupação com o corpo, a solidão, a baixa autoestima, e o sentimento de sufocação por não viver sua própria vida.

Em seguida, o pesquisador aborda o livro *Eu sozinha* (1968), em que Colasanti questiona suas leitoras sobre o fato de a conquista da felicidade estar ligada ao casamento, que possui, na visão destas, um caráter obrigatório, estando diretamente ligado à condição de sentirem-se realizadas. No caso de desentendimentos, a escritora afirma que a separação pode ser uma saída viável. Ressalta-se que a escritora considera o papel do homem na vida da mulher como fator importante, mas salienta que a independência constitui-se fator crucial, pois ela atribui ao sexo feminino seu poder escolha.

Na subseção de sua dissertação “Em nome dos pais e dos(as) filhos(as)”, Gomes declara que a escritora questiona a proteção e cuidado para com os filhos. Segundo ela, o excesso de proteção pode se confundir com o domínio total sobre os filhos, fato este que pode gerar sensação de desconforto e conflito entre ambos os pais, pois pode cercear a liberdade de um em detrimento da sensação de poder do outro. Gomes propõe-se a analisar uma carta atípica de um leitor-homem, designada “Um amor só de sonho”, e outra correspondência, intitulada “Meu marido tentou me estrangular”, ambas partes do livro *Intimidade Pública*, além do artigo “Mulheres assassinadas”, extraído da obra *Mulher daqui pra frente*. Na primeira missiva citada, Marina aponta para os dados de violência e obsessão embutidos no seu interior; na segunda carta, aponta a situação de impotência da leitora que, exposta à violência, sente-se obrigada a manter-se no casamento. No artigo supracitado, a escritora

refere-se ao assassinato de Ângela Diniz, cujo assassino, Doca Street, foi condenado a uma pena inferior a dois anos. O movimento de mulheres em torno do tema “Quem ama não mata” fez com que o réu fosse levado a júri novamente e, desta vez, fosse condenado a 15 anos de reclusão.

1.6 Literatura e Mulher: Do diálogo com leitoras à produção estética

Depois da abordagem sobre os livros não literários e neles se embasando, o pesquisador se propõe analisar os contos. São eles: “Verdadeira história de um amor ardente”; “A mulher ramada”; “Para que ninguém a quisesse”; “Bela como uma paisagem”, “Amor de duas às quatro” e “A moça tecelã”, que não será abordado agora, pois será analisado em outros capítulos desta tese. Dentro desta abordagem, Gomes pretende resgatar a representação feminina por meio do diálogo que estes textos estabelecem com as leitoras de Colasanti. Gomes ressalta ainda que, embora o público a que se dirigem seja o adulto, poderá usar textos que, supostamente, atendam ao público infanto-juvenil, devido à polissemia e à plurissignificação deles.

Ressaltamos que, embora alguns contos tenham sido abordados mais de uma vez no corpo desta tese, o enfoque será sempre diferente, visto que nossa proposta é abordar as quatro *questões* apontadas na introdução. Desta forma, embora a obra apareça mais de uma vez no *corpus* do nosso trabalho, os objetivos serão díspares, o que não ocasionará em redundância.

1.6.1 A verdadeira história de um amor ardente: a volta às fogueiras

O primeiro conto abordado, “Verdadeira história de um amor ardente”, reflete o contexto histórico no qual foi escrito. O título é ambíguo, pois sugere um caso de amor baseado em forte sexualidade, na entrega total dos amantes, no entanto o desfecho mostra que a ardência não provém do ato sexual, mas do sentido denotativo do termo “arder em chamas”. O pesquisador aponta em sua pesquisa os livros que a autora organiza – a partir das dúvidas, das ansiedades das mulheres que nos 80, durante a abertura para o questionamento destas ansiedades que “torturam” o universo feminino pudessem ser discutidas, porém ainda infringindo tabus acerca da emancipação feminina, principalmente quanto a sua sexualidade.

O conto expressa a condição feminina da mulher moldada pela vontade do pai, do

marido, da ideologia patriarcal, que sujeita o sexo feminino à condição de ser passivo sexualmente. A princípio, o narrador nos apresenta um modelo de homem que não se liga afetivamente às mulheres, o que constata com a dependência afetiva que as mulheres demonstram nas correspondências trocadas com Colasanti.

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

Tal como um “deus”, ou seja, dotado de comando e controle sobre a mulher, resolve construir “para si” uma mulher e a constrói de acordo com o seu desejo, não há nela vontade própria, tampouco uma atividade sexual ativa, o seu corpo se molda às necessidades do marido. Como não há diálogo, nem ele o deseja, pois dispõe de outras coisas que ocupem o seu tempo, resolve desmanchar a sua criação, ateando-lhe fogos nas tranças, para que iluminasse a sua leitura devido à falta de luz. Observamos que ao invés de energia Colasanti utiliza-se do vocábulo “luz”, pois o casamento havia perdido o brilho, cansado da sua mudez, resolve substituí-la por um livro, como os casamentos falidos são socorridos pela presença de uma amante, também submissa, muitas vezes de autoestima baixa a ponto de sujeitar-se a receber momentos de “companhia” que, segundo os pressupostos de Colasanti, muitas vezes derivam da dependência afetiva ou da obrigatoriedade da mulher em ter um homem que a sustente, ou sirva de simulacro de esposo, um faz de conta onde a mulher idealiza uma relação afetiva muitas vezes inexistente. Como podemos observar o trecho que se segue:

Já há algum tempo viviam juntos, quando uma noite a luz faltou. Começava ele a cansar-se de tanta docilidade. Começava ela a empoeirar-se, turvando em manchas acinzentadas os tons antes translúcidos. Um certo tédio havia-se infiltrado na vida do casal.

Que ele tentava justamente combater naquela noite empunhando um bom livro, no momento em que a lâmpada apagou.

Sentado na poltrona, com o livro nas mãos prometendo delícias, ainda hesitou. Depois levantou-se, e tateando, com o mesmo isqueiro com que há pouco acendera o cigarro, inflamou a trança da mulher, iluminando o aposento. (1986, p. 125)

1.6.2 Indo além do verbo “podar”

O segundo conto, “A mulher ramada”, abarca a situação de opressão sofrida pela mulher, situação esta, que logo no começo da narrativa é demonstrada pela ambiguidade do verbo “podar”. Rosamulher nasce da solidão de um jardineiro que é “invisível aos olhos das

peessoas, que circulam pelo espaço da corte. De sua solidão, nasce o desejo de construir, a partir de duas roseiras, uma mulher para si. Reitera-se que este conto também traz o poder do homem e que detém a capacidade de construir para si uma mulher. Como esta é idealizada pela mente do seu “criador”, encontra-se desprovida da liberdade de “florescer”, escolher os caminhos que deseja percorrer. Cada botão, nascido em local não desejado pelo homem, é podado, e, forçadamente, a Mulher roseira vai transformando-se naquilo que o “seu dono” deseja. Ressalta que as iniciativas femininas ainda são muito reprimidas e “castigadas”, de forma direta ou indireta, neste espaço de repressão, onde umas das poucas opções concedidas para a mulher era o desempenho dos papéis de mãe e esposa e, às vezes, de professora primária, que, de certa forma, estava intrínseca e ligada ao papel de mãe.

Durante meses trabalhou conduzindo os ramos de forma a preencher o desenho que só ele sabia, podando os espigões teimosos que escapavam à harmonia exigida. E aos poucos, entre suas mãos, o arbusto foi tomando feitio, fazendo surgir dos pés plantados no gramado duas lindas pernas, depois o ventre, os seios, os gentis braços da mulher que seria sua. Por último, cuidado maior, a cabeça, levemente inclinada para o lado. (1982,p. 32)

Entretanto, contrariamente ao texto anterior, o jardineiro adoece e é obrigado a ausentar-se de sua criação. Sozinha, seguindo “seu instinto e natureza”, a mulher roseira está livre para poder florescer, tomar suas verdadeiras formas. Ressalta que, ao voltar ao jardim, o jardineiro surpreende-se com o que vê e o medo da “floração” autônoma da mulher desaparece ante a beleza natural agora percebida por ele, que decide não mais podá-la. Dentro do contexto de emancipação da mulher, podemos afirmar que este conto reflete a “desautomatização” do sexo feminino frente à vontade do homem, que também se realiza com esta nova mulher independente. Ao final do conto, percebemos a realização amorosa, no entrelace dos corpos de ambos que se entregam ao amor:

De tanto contrariar a primavera, adoeceu porém o jardineiro. E ardendo de amor e febre na cama, inutilmente chamou por sua amada. Muitos dias se passaram antes que pudesse voltar ao jardim. Quando afinal conseguiu se levantar para procurá-la, percebeu de longe a marca de sua ausência. Embaralhando-se aos cabelos, desfazendo a curva da testa, uma rosa embabada suas pétalas entre os olhos da mulher. E já outra no seio despontava. Parado diante dela, ele olhava e olhava. Perdida estava a perfeição do rosto, perdida a expressão do olhar. Mas do seu amor nada se perdia. Florida, pareceu-lhe ainda mais linda. Nunca Rosamulher fora tão rosa. E seu coração de jardineiro soube que nunca mais teria coragem de podá-la. Nem mesmo para mantê-la presa em seu desenho. (1982, p. 33)

1.6.3 Amor intenso de insaciável desejo

Em “Bela como uma paisagem”, Marina Colasanti cria um personagem masculino que casa com uma mulher magra, porque pressentiu em sua carne um “desejo de expansão ainda não realizado”. E, de tanto comer, o corpo da mulher foi aumentando, até que não lhe couberam mais as roupas e os sapatos. O marido, seduzido pela situação, não precisava mais procurar, na cama, pelo corpo da mulher, pois “onde quer que se virasse, onde quer que apoiasse as mãos, lá estava ela macia, enorme, acolhedora, cheia de saliências onde segurar, cheia de consistências em que afundar os dedos”. No entanto sua cama tornou-se pequena e logo a cama para a qual foi transferida também não era suficiente para seu tamanho. Tiveram, então, que transferi-la para a sala, uma vez que já estava impossibilitada de levantar-se. E o homem acompanhava aquilo, sonhando um dia em levá-la ao ar livre para que pudesse engordar sem restrições.

O enredo parece um pouco estranho, pois o homem apoia a gula da mulher e, ao mesmo tempo, mostra-se satisfeito, contemplando em êxtase o corpo que se avoluma e se deforma cada vez mais. Em princípio, temos a impressão de que ele alimentava a esposa para que ela se tornasse indesejável aos olhos dos outros, no entanto, com o desenrolar do enredo, percebemos o prazer que o esposo sente com as carnes sempre em crescimento. É uma estranha forma de violência “simbólica” contra a mulher.

O pesquisador salienta que as leitoras de Marina Colasanti sempre se referem ao peso e comenta que vivemos numa sociedade consumista que ora oferece todo tipo de guloseimas e ora requer que a mulher siga o modelo da beleza padrão, sempre cada vez mais magra. A ansiedade gerada pelo fato de estar acima do peso faz com que a mulher recorra a todos os tipos de dieta e, na frustração de não perder peso, tem sua autoestima rebaixada. Gomes salienta que muitas vezes a comida vem substituir frustrações e carências dos seres humanos, pois acaba por servir como a fonte de prazer que ameniza a dor psicológica, acabando por se transformar num sofrimento duplo, uma vez que a sociedade estigmatiza a mulher obesa. Há casos em que o fim de um casamento cheio de desentendimentos, desencontros e diferenças, chega a ser justificado pelo fato de a mulher ter engordado após o casamento.

(...) na segunda metade do século XX o culto ao corpo ganhou uma dimensão social inédita: entrou na era das massas. Industrialização e mercantilização, difusão generalizada das normas e imagens, profissionalização do ideal estético com a abertura de novas carreiras, inflação dos cuidados com o rosto e com o corpo: a combinação de todos esses fenômenos funda a ideia de um novo momento da história da beleza feminina e, em menor grau, masculina. A mídia adquiriu um

imenso poder de influência sobre os indivíduos, generalizou a paixão pela moda, expandiu o consumo de produtos de beleza e tornou a aparência uma dimensão essencial da identidade para um maior número de mulheres e homens” (NOVA, p. 179).

Salientamos que, desde a década de 80 para cá, a indústria da beleza e a ditadura da moda cresceram de forma acentuada e não é raro assistirmos a casos de morte de pessoas anônimas ou não que morrem em decorrência de anorexia ou bulimia, entre outras doenças decorrentes da angústia de se tornar cada vez mais magro. A sociedade de consumo, por meio dos recursos midiáticos, impõe de forma violenta a necessidade de adequar-se aos modelos padrão.

2 REVISITAÇÃO E TRANSGRESSÃO DO MITO NA PRODUÇÃO COLASANTIANA

2.1 Ritos, mitos e símbolos na produção de Colasanti

Segundo a pesquisadora Laíra de Cássia Barros Ferreira Maldaner, em *Uma ideia toda azul: as figuras de linguagem como recursos linguístico-expressivos* (2012), os contos de fadas têm origem celta e eram histórias da tradição popular passadas de geração em geração. O termo fada origina-se de fado, ou seja, destino. Essas narrativas tinham como núcleo o amor entre um homem e uma mulher. Eram adaptadas para crianças, mas, a partir do século XVII, tornaram-se uma forma de literatura infantil, às quais incorporaram-se a figura da fada ou da bruxa, que são elementos pagãos.

Maldaner afirma que os contos de tradição oral têm como características a antiguidade, pois conservam sua essência ao longo dos tempos, o anonimato e sua capacidade de persistência no tempo, e o modo de transmissão que se estende de geração a geração, preservando esses traços desde a antiguidade. Os contos escritos derivam-se dos orais e independem do tempo e do local, propagando costumes e crenças, e foi a partir da literatura oral que a literatura oficial desenvolveu-se.

A pesquisadora menciona que o conto e o mito possuem muitas semelhanças, mas distinguem-se pelo fato de o mito estar ligado a fenômenos inaugurais: a criação do mundo e do homem, a gênese dos deuses, a explicação mágica das forças da natureza. A lenda tem muitos pontos em comum com os contos, mas distinguem-se pelo cunho didático, pela sua função explicativa. Maldaner afirma que a história falada e não lida promove intimidade com o ouvinte e provoca sua imaginação por meio da fantasia e do gesto dos narradores. Salienta que esses contos são arquetípicos e ajudam na resolução dos conflitos internos dos ouvintes dando-lhes um novo significado.

Durante a Idade Média destacavam-se pelo maravilhoso e as novelas de cavalaria se inspiravam-se nesses contos.

Maldaner afirma que a história falada e não lida promove uma intimidade com o ouvinte e provoca a sua imaginação por meio da fantasia e do gesto dos narradores. Salienta que estes contos são arquetípicos e ajudam na resolução dos conflitos internos dos ouvintes dando-lhes um novo significado.

A produção colasantiana constitui-se em sua maior parte de um emaranhado de textos que dialogam entre si. O resultado final de um conto de fadas, de um poema, de uma crônica

articula-se por diversas camadas textuais que abrangem o processo de intertextualidade, interdiscursividade e interculturalidade. A recepção do texto será mais rica quanto maior for o acervo de leituras anteriores por parte do receptor. Sua escrita é permeada de releituras de ritos, mitos e símbolos oriundos das mais diversas fontes, no entanto deve-se salientar que sua produção textual não se limita a recontar um mito, mas, sim, transgredi-lo com a forma com que estes nos são apresentados com a finalidade de questioná-los, modificá-los.

Nilda Medeiros, em *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti* (2009), realiza uma leitura dos seguintes contos de fadas de Marina Colasanti: “A primeira só” e “Além do Bastidor”, do livro *Uma Ideia Toda Azul* (2006); “A moça tecelã” e “A mulher ramada”, do livro *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* (2000); e “Entre a espada e a rosa”, que está no livro de mesmo nome (1992), a fim de explicitar as estratégias de linguagem do universo literário da autora. Afirma que esses contos nasceram ao lado da poesia, abrigando boa parte do acervo da memória cultural, revelando-se como tecido de posicionamentos ideológicos, bem como de busca existencial. Para isto, seu norte de trabalho será a semiótica greimasiana, bem como o dialogismo bakhtiniano, com o intuito de ouvir as vozes que encontram ou se confrontam dentro do *corpus* supracitado. Além desses autores, Medeiros utiliza-se do amparo teórico de Carl Gustave Jung sobre a teoria dos arquétipos, que designa um conjunto de imagens psíquicas presentes no inconsciente coletivo que se configura como a parte mais profunda do inconsciente humano. Argumenta que os mitos são oriundos dos ritos numa época remota onde eram comuns os rituais de iniciação. Por meio do mito, desvelam-se emoções e percepções próprias da essência humana. Tais manifestações se propagam transcendentemente e sem finitude enquanto houver a espécie.

De acordo com Nelly Novaes Coelho, no *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira* (2006), os contos de fadas possuem origem celta e foi da origem poética céltico-bretã que nasceram as primeiras mulheres sobrenaturais que deram origem à linhagem das fadas. Estes contos de fadas surgiram de poemas celtas que tratavam de amores estranhos, fatais, eternos, os quais, posteriormente, vão integrar as novelas arturianas, que revelam uma preocupação com os valores eternos do ser humano, predominando o aspecto espiritual. Medeiros argumenta que, para Coelho, os contos de fadas contém ou não a presença daquelas, visto que ambientam-se no maravilhoso, dentro de um espaço de magia feérica com reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade natural. Tratavam de amores estranhos, fatais, eternos, os quais, posteriormente, vão integrar as novelas arturianas que revelam uma preocupação com os valores eternos do ser humano, predominando o aspecto espiritual.

No que se refere aos mitos, a pesquisadora afirma que Marina Colasanti os revisita de forma ativa e dual, aproximando e distanciando-se, contemplando e criticando de acordo com a consciência moderna, a qual não pode mais ser receptora de uma ideologia dominante que perpetuou valores convencionais e utópicos, que foram disseminados a partir de mitos inseridos nos contos de fadas clássicos. Na escrita de Marina Colasanti, o mito é emancipatório, jamais é utilizado de forma alienante. A autora vale-se do mito com maestria: ora propõe o saudosismo, ora a subversão, mas sempre numa perspectiva crítica, reflexiva, que encaminha seu receptor à leitura do ser e do estar no mundo e, principalmente, do constituir-se. Os mitos, ao serem revisitados pela autora, são concebidos com sacralidade e saudosismo, visto que guardam suas verdades. E também porque é utilizando esta linguagem dos primórdios que Marina Colasanti constrói seu discurso no presente, ressignificando os mitos de forma que eles não morram nunca. O produto literário de que se vale Marina Colasanti na construção de suas narrativas é predominantemente o mito, enquanto arquétipo, história e linguagem.

Desta forma, percebemos que a produção de Colasanti é produto de uma “escavação” intensa de onde provêm as mais diversas leituras. A escritora conserva o tom de narradora à medida que sua produção resgata a técnica das contadoras de aldeia, que eram sempre representadas por mulheres idosas que guardavam os segredos dos tempos, as aventuras e os segredos dos humanos. Ao buscar o mito nas regiões e tempos mais longínquos, ela traz à tona a linguagem única do “inconsciente coletivo”, ou seja, o leitor ao entrar em contato com o seu texto se reconhece nesses mitos, nesses símbolos universais ali retratados. Ao transgredir esse símbolo, Colasanti incomoda o leitor provocando-lhe um estado de inquietação e angústia que o tira da “zona de conforto” e o lança em poços, castelos, florestas, etc. Há, pois, um enigma a ser decifrado no diálogo estabelecido.

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

Ressalvamos, a partir das palavras da própria Colasanti em uma entrevista mencionada por Anderson Gomes (2007), que, no entanto, sua intenção literária é artística e não didática. Com isso, Marina destaca o papel humanizador da literatura, no sentido que atribui a esse conceito Antônio Cândido (2002), o que a distancia daquela literatura infantojuvenil de

caráter meramente pedagogizante muito comum no mercado editorial. O seu texto não dita normas, mas por meio da interdiscursividade constante proporciona ao leitor um questionamento do que está lendo, na mesma medida que se questiona, ou seja, ao entrar em contato com os símbolos escondidos nos meandros dos textos, o leitor rompe com o evidente, com os valores inculcados nos textos matrizes e esta quebra de paradigmas lhe proporciona uma nova forma, ou novas formas, de ver e atuar sobre a realidade. Muitas vezes esses mitos e símbolos ficarão guardados no inconsciente até que o leitor precise desse material para enfrentar possíveis desafios no seu processo de evolução.

Não desejo de modo algum conquistar/educar, informar as meninas, ou os meninos, não dessa maneira didática. Quando quero educar/etcetera escrevo artigos, ensaios, em que a intenção didática fique bem explícita. Jamais utilizaria a literatura como veículo para ministrar ensinamentos. Considero que a literatura contém por sua própria natureza ensinamentos muito mais profundos, e extremamente individuais, pois cada um colhe nela aquilo de que necessita. Se as minhas personagens femininas são fortes é, provavelmente, porque eu tenho um feminino forte e orgulhoso. (COLASANTI, *apud* GOMES, 2007, p. 168)

2.2 “A primeira só”, uma solidão solidária

Medeiros propõe-se analisar o conto “A primeira só” a partir do mito de Narciso, jovem grego tomado pela vaidade e pelo orgulho. A sua “beleza” o afasta de todos os outros seres, pois, ao se superestimar, acaba por espalhar a dor por onde passa. Segundo uma profecia, Narciso nunca poderia ver sua imagem refletida, mas ao abaixar-se à “beira do rio para beber água” contemplou-se e se apaixonou por si mesmo. Ao tentar tocar o objeto de sua paixão acaba por morrer afogado, transformando-se na flor chamada Narciso. O conto citado apresenta um enredo que também usa o isolamento e o orgulho como material para a tessitura. Filha de rei, a menina vivia só e seu isolamento se dava pelo fato de ser “superior” às outras crianças, segundo a concepção do pai. De início, percebemos que o conto põe em xeque valores como superioridade *versus* inferioridade, os quais estão relacionados com o *status quo* das personagens. A situação em que se encontra a menina advém dos valores patriarcais, que a submetem à vontade do pai, bem como das questões de capital, que impinge ao pai que conserve a filha separada dos demais. Como forma de solucionar o conflito, o rei manda que se coloque um espelho no assoalho do quarto da pequena e lhe dá uma bola de ouro para brincar. A menina extasiada com a amiga agora presente lança lhe a bola que quebra o espelho e assim num processo contínuo a cada vez que a bola é lançada os pedaços do espelho vão se tornando menores e o número de amigas vai aumentando. Tal qual no mito de Narciso, a

menina acaba por ver sua imagem estampada no lago e se atira na água para encontrar a amiga. Notamos que os símbolos apresentados denotam poder. O espelho ou lago são símbolos femininos que podem representar a vida-morte-ressurreição e para a psicologia representa a criatividade e o inconsciente. O objeto cíclico ou a bola simbolizam, entre outras coisas, a ressurreição, estando ligados ao elemento Sol, que nasce de si mesmo. O ouro está ligado, entre outras coisas, à imortalidade e à realeza e a água, entre tantas significações, é considerada o elemento primordial, o ponto de partida para o surgimento da vida. O diálogo estabelecido pela escritora apresenta-nos um confronto entre a solidão gerada pela vaidade narcísica, que a leva ao isolamento e morte, e a solidão solidária, estabelecida pela necessidade do autoconhecimento. Daí o trajeto da menina solitária que percorre os obstáculos em busca de si mesma, ou seja, aquilo que Carl Gustave Jung caracteriza como “caminho da individuação”, que nunca se encerra, mas constitui uma mandala constante, marcada por fases definidas pelo processo de mudança, que no texto é representado pela morte simbólica da princesa que está em busca do seu “eu”, por meio da vida-morte-renascimento.

2.2.1 “Além do bastidor”: desconstruindo o mito da queda

Ao abordar o conto “Além do bastidor”, Medeiros afirma que o conto tematiza “o mito da queda”. Em síntese, o conto apresenta como enredo uma personagem que começa um bordado com uma única certeza: a de que usaria a linha verde. Desta nasce o capim, capim verde brilhante, que necessita de flores, as quais a menina borda a partir de uma meada vermelha. Aos poucos foi bordando pássaros, insetos, até o dia em que bordou a árvore e nela saborosas frutas roxas, com as quais a menina se deliciava todos os dias. O desfecho do conto se dá quando a irmã mais velha a contempla e percebe que o detalhe que faltava no bordado era a menina. Então, pega o bastidor, lança mão da agulha e da linha e, aos poucos, vai bordando a irmã que fica para sempre presa no bastidor.

A pesquisadora alia o processo de criação da personagem ao da criação do Jardim do Éden e estabelece a interdiscursividade com o livro do Gênesis, onde Deus a partir do caos faz divisão entre as águas e a terra e cria a Terra. A menina parte do vazio do bastidor e conforme já mencionado só tem uma primeira certeza: usaria a linha verde para fazer o capim. Depois criou a flor e, desta forma, surge o esboço de um jardim, ou seja, o essencial já está pronto. Do ponto de vista simbólico observamos que o jardim representa um refúgio sagrado, e o seu construtor; o jardineiro o indivíduo construtor deste pequeno cosmos.

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. (1979, p. 17)

Percebemos pelo trecho que a menina tem poder de escolha e comanda o ato da construção pelo seu livre desejo, sem a inserção de seres mágicos. Desta forma, percebemos a desconstrução dos textos com os quais Colasanti dialoga, pois o ato de tecer, bordar, costurar, desenhar são símbolos recorrentes dentro da produção da autora. É a livre escolha e a construção com as próprias mãos do seu destino que marca a desrealização de outros contos, tais como o da bela adormecida, a quem a sorte é delegada às feiticeiras e ao príncipe, os mitos das irmãs fiandeiras, que suprimem a capacidade do homem de gerir sua própria vida, de Penélope, que repercute a imagem da mulher fiel e submissa ao esposo, conforme os moldes do patriarcalismo. Estando solta no seu paraíso, a menina é livre para experimentar e viver todos os seus desejos. O ato de degustar a fruta e nela se lambuzar remete à sensualidade; o mergulhar na sua própria criação denota um ritual iniciático que a transforma em senhora dos seus desejos. Tal como no Gênesis, há um mundo a ser moldado a partir do desejo e estabelecido pela fala.

E disse Deus: Produza a terra relva, ervas que deem semente, e árvores frutíferas que, segundo as suas espécies, deem fruto que tenha em si a sua semente, sobre a terra. E assim foi.

A terra, pois, produziu relva, ervas que davam semente segundo as suas espécies, e árvores que davam fruto que tinha em si a sua semente, segundo as suas espécies. E viu Deus que isso era bom. (ALMEIDA, 2012,p.03)

Colasanti remete à queda, à perda do paraíso, visto que o mito de Adão e Eva traz como condição para que o homem vivesse no Éden que este não experimentasse da árvore do acontecimento e, por desobediência (transgressão), Eva provou o fruto e o ofereceu a Adão, privando-os dos privilégios do paraíso, tal qual a menina, que sobe pelos fios de bordar até o alto da árvore e experimenta, delicia-se com o sabor da fruta roxa que lhe causa êxtase.

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. (1979, p.18)

O mito bíblico cobra o preço da desobediência. Adão e Eva perdem o dom da imortalidade e passam a comer frutos do seu suor e neste caso o Criador e a criatura vivem em nível de desigualdade, pois o homem provara da árvore do conhecimento, o que os destitui de toda as maravilhas recebidas. No conto percebemos a junção entre o Criador e criatura, uma vez que a menina fica presa dentro do seu jardim. Não há no conto a existência de um ser superior que decide o destino do mortal, mas o poder de escolha.

2.2.2 Seu lugar no universo: a liberdade de exalar seu próprio perfume

Para o conto “A mulher ramada”, Colasanti apresenta um enredo que trata da solidão humana e a procura pelo outro. Percebemos que é ambientado no período medieval, pois menciona a presença de castelos, jardins, pessoas que passeiam ao redor do palácio, mas, no entanto, não temos a presença de reis ou rainhas. A personagem principal é um “jardineiro”, que no auge de sua solidão começa a criar a partir de duas roseiras uma mulher para si. Esta é, a princípio, moldada de acordo com o desejo do homem. À medida que as duas plantas crescem, ele as poda, dando vida às pernas daquela que seria sua amada. Como em outros contos de Marina, há um questionamento do patriarcalismo que concede o papel ativo ao homem, enquanto a mulher é subjugada à sua vontade. A mesma situação temos em alguns outros mitos, como é o mito de Pandora, criada por Zeus para castigar a audácia de Prometeu; em Eva, que não recebe o sopro divino, mas é criada das costelas de Adão, apenas para amenizar a solidão do homem; no mito de Pigmaleão, que esculpe uma mulher de marfim para si, entre tantos outros. Dentro desse processo de interdiscursividade, percebemos que Marina desconstrói a visão da mulher como ser secundário, pois, enquanto desenvolve seu enredo, esse papel de “construtor”, que é delegado ao homem ou às divindades, vai se invertendo, pois o jardineiro poda a “floração” de “Rosamulher”. A cada vez que lhe nascem folhas ou galhos por ele não desejados, ele os corta, sufocando o “instinto” da esposa. Devemos salientar novamente que o jardim é o espaço da iniciação que simboliza a prosperidade material e espiritual, e, desta forma, o jardineiro é o criador, o indivíduo que constrói o pequeno cosmos, como Adão é o jardineiro de Deus. Em toda esta leitura, vemos que o poder centralizador das vontades humanas gira em torno do homem.

Há, no texto de Colasanti, um fator que restringe este poder masculino. O jardineiro adoece e é obrigado a abandonar o jardim por alguns dias. Longe da sua mão opressora, Rosamulher desabrocha enquanto libera toda a sua sensualidade por meio de flores que lhe desenham seios e espalham perfumes que exalam, por toda a parte, sua marca no universo.

Longe da “tesoura” que a impedia de crescer, a mulher se transfigura e se mostra plena de desejos e gostos que lhe são próprios. Quando o jardineiro volta, apaixonou-se pela força própria que produziu sua Rosamulher ativa, autônoma, e é na diferença que ambos se completam. A ausência do opressor representa o ritual iniciático desta mulher que desperta para o mundo, o que difere a construção colasantiana da visão impregnada nos textos com os quais dialoga.

2.2.3 A moça tecelã: destecendo as amarras patriarcais

O conto “A moça tecelã” abre o volume da coletânea *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*, primeira edição em 1982. O enredo é simples e narra a história de uma moça sozinha, que vive em harmonia com o seu trabalho e com a natureza, que lhe davam tudo de que necessitava. No entanto, com o tempo, a moça se sente solitária e deseja ter um companheiro. Então, assim como ela tece, em seu tear mágico, suas necessidades e seus desejos, tece também um marido. Este “invade” sua vida e, descobrindo o poder do tear, ordena-lhe que teça uma casa maior, depois um palácio, depois luxos, criados. A moça sente-se triste e resolve voltar à sua vida de antes e para isso ela destece o marido.

A partir do exposto neste conto, podemos constatar que a moça é dona dos seus desejos; ela tem o poder do elemento mágico que é representado pelo “tear”. Marina Colasanti utiliza-se, ao escrever este texto, dos recursos de intertextualidade e interdiscursividade, uma vez que estabelece dialogismo com muitas outras fontes. Na Grécia antiga, o mito das “moiras”, ou “irmãs fiandeiras”, reza que estas tinham poder acima do próprio Zeus, uma vez que eram elas que teciam o destino dos mortais e também dos imortais. Eram consideradas as deusas do destino, a personificação do destino individual de cada ser humano, no mundo, e dos deuses também. Não tinham pai e eram consideradas filhas de “Nix”, que era a personificação da noite. Clotó era a fiandeira, Láquesi, a mediadora, e Átropos, a cortadora. Na roda do tear, o indivíduo ora se posicionava no topo, ora no outro extremo, determinando assim os bons e maus períodos pelos quais passavam os indivíduos. O arquétipo da roda representa por sua vez a inconstância da vida, acontecimentos inesperados, mudanças repentinas de situação, as quais os seres humanos não podem controlar. Remete também à vivência de outro ser que mora dentro de nós e que se opõe a nossa vontade, buscando outros caminhos, convivência com outras pessoas e se envolvendo em outras situações. Segundo Carl G. Jung, o ser humano é dotado de dois elementos díspares, a “anima” e o “animus”, que correspondem a uma expressão feminina encontrada no interior do homem e a uma expressão feminina encontrada

no interior da mulher. Estes aspectos inconscientes do ser humano se opõem à *persona*, sua parte consciente.

A tessitura do conto revela ao leitor uma moça em estado de equilíbrio: ela tece o dia, a noite, o que comer, etc. Era feliz pois nada lhe faltava. E ela própria tecia o seu destino em contraponto à crença dos antigos gregos que delegavam esta tarefa às divindades. Percebemos que Colasanti, ao dialogar com o mito das Moiras, concede a sua personagem a liberdade de escolha, logo há uma transgressão do mito, uma vez que a personagem diviniza-se, construindo seu próprio caminho. Percebemos uma leitura de fundo existencialista. Jean Paul Sartre (1905-1980), em: “*O ser e o nada: ensaio de fenomenologia ontológica*” (1943), afirma que o homem nasce, vive e se desenvolve sozinho, sem nenhuma natureza anterior, pois, para ele, Deus não existe e não há qualquer plano divino que determine o que deva acontecer. O homem é livre e nada o obriga a nada. É através da liberdade que o homem escolhe o que há de ser, escolhe sua essência e busca realizá-la. É a escolha que faz entre as alternativas com que se defronta que constitui sua essência e que lhe permite criar seus valores. Não há como fugir a essa escolha, pois mesmo a recusa em escolher já é uma escolha. Ao escolher, o homem escolhe sua essência e a realiza.

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 de 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 de 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 o 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. (1992, p. 38)

A responsabilidade da escolha traz um questionar da situação da personagem frente a sua nova escolha: “tecer um marido”, que vai apresentar-se como um opositor, pois suas vontades são contrárias às dela. De acordo com os pressupostos de Carl Jung, em *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, este esposo pode ser classificado como seu “animus”, seu lado oposto, pois fere momentaneamente o seu poder de escolha, “invade sua vida” e impõe seus valores, que, ao contrário dos planos dela, eram o de usar o tear para enriquecer. A

moça, da situação inicial, em estado de harmonia, encontra-se defronte a um conflito: lidar com um ser que destoa completamente de suas vontades, com seu lado-sombra, que Freud definiu como “lado reprimido” e Jung como “lado-sombra”, ou seja, “o lado negativo da personalidade, a soma de todas aquelas qualidades desagradáveis que preferimos ocultar” (2008, p. 67).

Sartre enfatiza que com a liberdade de escolha surge no indivíduo a inquietação existencial, ou seja, surge sempre no sentido de que o indivíduo sofre na pele a responsabilidade de ter que decidir sempre que a vida e suas situações o coloquem em uma encruzilhada de inúmeros caminhos a escolher. Sua postura nesta situação pode tomar as mais variadas formas: ele pode acomodar-se a uma determinada situação, aceitá-la ou mesmo combatê-la, mas, sobretudo, deve afirmar-se nessa tarefa e assumir a responsabilidade por suas opções, sejam essas quais forem, mesmo que esta atitude lhe gere muitas vezes inquietação, agonia e angústia.

Frente à nova situação, durante um tempo, a tecelã insiste em obedecê-lo, mas isolada “no mais alto quarto da mais alta torre (1992, p. 35), símbolo de isolamento e separação entre o mundo e o que há de mais elevado, acaba por escolher destecer o marido. De acordo com os pressupostos de Jung, a moça percorre o “caminho da individuação”, passando pelo ritual iniciático que a trará de volta ao estágio inicial, mas agora transformada pelo aprendizado.

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 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 o 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. (1982, p. 38)

2.2.4 “Entre a espada e a rosa”: o caminho da individuação

Medeiros realiza uma análise também interdiscursiva com o conto “Entre a espada e a rosa”, que versa sobre uma heroína adulta e seu encontro amoroso. A pesquisadora, de forma

resumida, apresenta o enredo do conto supracitado, que trata de uma jovem princesa, que o pai queria impor o casamento por conveniência com um rei velho e feio. A jovem, implorando ao seu corpo que lhe providenciasse uma saída, acordou no dia seguinte com uma barba ruiva no rosto. Como nenhum rei aceitaria uma esposa barbada, o compromisso foi desfeito e a princesa expulsa do castelo. Ela partiu, levando suas joias. Comprou uma armadura com elmo e um cavalo e passou a guerrear em combates. Como nunca tirava sua armadura, logo despertava desconfianças e sempre tinha de se mudar. Chegou, afinal, a um castelo, cujo dono era um rei jovem que lhe despertou o interesse. Ambos se tornaram grandes amigos, mas sem que a princesa revelasse sua identidade. O rei, que começava a sentir por seu “amigo”, um sentimento maior que sua amizade, exigiu que seu companheiro de lutas lhe mostrasse o rosto em cinco dias. Como não pudesse fazê-lo, a princesa novamente implorou ao seu corpo uma solução e, no dia seguinte, acordou com rosas ao redor da face no lugar da barba ruiva. As rosas murcharam e caíram, dando lugar, ao fim dos cinco dias, a uma face rosada e lisa. Assim transformada, a princesa colocou o seu vestido rubro e foi ao encontro do rei.

Encontramos na tessitura deste conto, tal qual no anterior, a busca da emancipação da mulher por meio da escolha de seu caminho. Por meio de uma linguagem simbólica, a escritora estabelece uma ruptura com o papel que comumente é desempenhado pelas heroínas nos contos de fadas, o qual envolve passividade e submissão diante da voz patriarcal. Ao ver a filha barbada, o rei sente vergonha e a expulsa; por meio deste sentimento de vergonha e vontade de livrar-se daquilo que fugiu a seu controle, denotamos que, ao fugir do convencional, a princesa passa a ser um “problema” para o pai. Como explicar à sociedade falocêntrica que a filha, além de desobedecê-lo, também ousara comportar-se como homem? Ou seja, como podia uma mulher avançar além dos limites que lhe foram impostos sem ser castigada? Ao ser banida do reino do pai, a princesa leva consigo uma trouxa pequena contendo também suas joias e um vestido de veludo vermelho e atravessa a ponte levadiça. Podemos compreender que a moça leva apenas aquilo que é essencial, ou aquilo que faz parte de sua essência e parte rumo ao desconhecido. Deste ponto em diante, de forma conotativa, compreendemos que a princesa começa um novo ciclo. Com este ritual iniciático, ela terá que enfrentar o preço da diferença, terá que aprender a lidar com a hostilidade do mundo e construir seu caminho por vontade própria, mesmo que este preço seja alto, pois não há como voltar. Havia, pois, um fosso que a separava da “proteção” do castelo. Em sua frente, estava o desafio de sobreviver além dos jardins do palácio.

Salva a filha, perdia-se porém a aliança do pai. Que tomado de horror e fúria diante da jovem barbada, e alegando a vergonha que cairia sobre seu reino diante de tal estranheza, ordenou-lhe abandonar o palácio imediatamente.

A Princesa fez uma trouxa pequena com suas joias, escolheu um vestido de veludo cor de sangue. E, sem despedidas, atravessou a ponte levadiça, passando para o outro lado do fosso. Atrás ficava tudo o que havia sido seu, adiante estava aquilo que não conhecia. (1992, p. 43)

Notamos que aparentemente existe apenas voz do narrador que nos apresenta a situação conflitiva desta mulher que desafia as normas de seu universo, mas, ao nos aprofundarmos na leitura, vemos que o texto passa a ser polissêmico e polifônico, pois à medida que a princesa se embrenha mundo adentro, tentando achar seu lugar, várias vozes vão entrecortando-se e várias ligações vão se estabelecendo com outros mitos que também extrapolam o papel de “adjuntora”, “auxiliadora”, que o mundo androcêntrico concede à mulher.

A jovem enfrenta um primeiro obstáculo, pois agora ostentava duas aparências: a de homem, devido a seu rosto barbado, e a de mulher, por cauda de seu corpo feminino. Estava diante de um momento de conflito. Não se enquadrava dentro de nenhum modelo pré-estabelecido. Então, decide vender suas joias para um armeiro em troca de uma couraça, uma espada e um elmo. O anel, que era herança de sua mãe, vendeu para um mercador em troca de um cavalo.

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

E guerreiro valente tornou-se, à medida que servia aos Senhores dos castelos e aprendia a manejar as armas. Em breve, não havia quem a superasse nos torneios, nem a vencesse nas batalhas. A fama da sua coragem espalhava-se por toda parte e a precedia. Já ninguém recusava seus serviços. A couraça falava mais que o nome. (1992, p. 43)

Agora temos uma condição neutra da jovem que se esconde por detrás da figura de um soldado. Há, pois, a existência de dois arquétipos simultâneos: o da donzela e a do guerreiro, ou seja, no interior de si, desde o primeiro momento, onde se recusa a casar-se e ordena ao seu corpo e a sua mente que lhe tragam uma solução, temos a inserção do “animus” da jovem que passa a ser predominante enquanto ela se apresenta como guerreiro. Os símbolos usados por Colasanti remetem à luta, seja ela interior ou exterior; vemos a jovem à procura de si mesma, autoconhecendo-se. As provas se intensificam à medida que ela adquire uma visão mais aguçada de si mesma. Como guerreiro, lançava mão da espada, símbolo este da virtude, bravura e poder. Constitui-se, também, símbolo da guerra santa, que é sinônimo de guerra

interior. A couraça é um símbolo de defesa e o elmo um símbolo também de proteção. Protegida pela neutralidade do guerreiro, a moça continua sua viagem iniciática, andando de castelo em castelo.

Dentro de sua trajetória, protegida pela armadura, não se fixa muito tempo em lugar algum, até o dia em que chega ao reino de um jovem rei. Então, depreendemos que a moça já não possui uma natureza púbere, pois o texto não se refere a um príncipe, mas sim a um rei. À medida que os dias passam, a proximidade entre ambos vai estreitando-se, até que o jovem ordena-lhe que tire o elmo ou em cinco dias deixe o castelo.

Desde o dia em que a vira, parada diante do grande portão, cabeça erguida, oferecendo sua espada, ele havia demonstrado preferi-la aos outros guerreiros. Era a seu lado que a queria nas batalhas, era ela que chamava para os exercícios na sala de armas, era ela sua companhia preferida, seu melhor conselheiro. Com o tempo, mais de uma vez, um havia salvo a vida do outro. E parecia natural, como o fluir dos dias, que suas vidas transcorressem juntas.

Companheiro nas lutas e nas caçadas, inquietava-se porém o Rei vendo que seu amigo mais fiel jamais tirava o elmo. E mais ainda inquietava-se, ao sentir crescer dentro de si um sentimento novo, diferente de todos, devoção mais funda por aquele amigo do que um homem sente por um homem. Pois não podia saber que à noite, trancado o quarto, a princesa encostava seu escudo na parede, vestia o vestido de veludo vermelho, soltava os cabelos, e diante do seu reflexo no metal polido, suspirava longamente pensando nele.

Muitos dias se passaram em que, tentando fugir do que sentia, o Rei evitava vê-la. E outros tantos em que, percebendo que isso não a afastava da sua lembrança, mandava chamá-la, para arrepende-se em seguida e pedia-lhe que se fosse.

Por fim, como nada disso acalmasse seu tormento, ordenou que viesse ter com ele. E, em voz áspera, lhe disse que há muito tempo tolerava ter a seu lado um cavaleiro de rosto sempre encoberto. Mas que não podia mais confiar em alguém que se escondia atrás do ferro. Tirasse o elmo, mostrasse o rosto. Ou teria cinco dias para deixar o castelo. (1992, p. 45)

Diante da decisão do jovem rei, a moça chora, da mesma forma como chorou quando o pai lhe impusera casamento. As lágrimas simbolizam dor e intercessão e novamente ela pede a seu corpo e a sua mente que lhe tragam a solução. Ao fim do quinto dia, as pétalas de rosa, em que a barba havia se transformado, murcham e o que se vê é um róseo rosto de mulher. Encerrada sua viagem iniciática, o conto termina com um final inesperado: a descrição da moça, descendo as escadas do palácio, vestida com o vestido vermelho de veludo. Agora, ela se apresenta pronta: é hora de casar, o coração disse “quero”, e o vermelho do vestido simboliza a paixão, a vontade de viver intensamente. Segundo Silvana Carrijo, em *Marina Colasanti: mulher em prosa e verso* (2003), o conto também estabelece interdiscursividade com o mito da Eva Barbada, ou das santas barbadas, produtos do folclore da Idade Média, pesquisada por Hilário Franco Júnior em seu artigo “A barbada de Saint-Savin”, em que apresenta vários relatos de mulheres que recorrem à androginia para fugir do

casamento imposto. O conto “Entre a espada e a rosa” é um caso desta androginia, ainda que temporária, pois a protagonista guarda consigo o símbolo de sua feminilidade: o vestido de veludo vermelho, que usa quando, ao final do conto, vai encontrar-se com o rei. Segundo a pesquisadora, também há uma relação do texto de Colasanti com o mito de Joana D’Arc, que assume um papel tipicamente masculino e paga o preço de sua escolha. Conforme a lenda, Joana D’Arc recusou-se a casar e tinha visões divinas que a ordenavam que se envolvesse na guerra; era cognominada de “a donzela de Orleans” e foi chefe militar na “Guerra dos Cem anos”. Camponesa, modesta e analfabeta, morreu queimada viva em 1431. Há, pois, na personagem criada por Colasanti, uma busca da independência que torna o discurso transgressivo. São novas faces dos mitos agora revistos.

2.3 Representações arquetípicas em *Um espinho de marfim e outras histórias*

Marcelo Ganzela Martins de Castro, em *Marina Colasanti: os arquétipos e interação leitor-texto* (2005), no capítulo II de sua dissertação de mestrado “As construções arquetípicas”, analisa os dez contos do livro *Um espinho de marfim e outras histórias* (1999), de Marina Colasanti, com base nas construções arquetípicas pressupostas por Jung.

2.3.1 Nem ele quis uma mulher desautomatizada

O conto “Pra que ninguém a quisesse” trata de um enredo em que o marido enciumado poda a personalidade da mulher, tirando-lhe o direito de arrumar-se, de vestir-se com elegância e de maquiarse, tornando-a desinteressante diante dos olhos de outros homens. Quando percebe que os homens não olham mais para sua esposa, sente que nem mesmo ele a deseja. Procura reverter o quadro, mas a mulher automatizada pela realidade imposta já não sente mais vontade de estar bonita. Percebemos que, neste conto, Colasanti trabalha dois elementos fundamentais que se opõem: o altruísmo, ou doação, *versus* o egoísmo. O homem descaracteriza a mulher por ciúmes, não dela, mas de sua beleza física. Desta forma, percebemos que não há relacionamento amoroso, mas apenas um sentimento de posse que faz que uma parte ceda aos caprichos da outra. Ao contrário do conto *A moça tecelã*, que passa pelo “caminho da individuação”, a personagem aqui descrita, de forma mimética, vai aos poucos perdendo sua “persona” e se automatizando ao ponto de circular pela casa sem vida. De certa forma, existe nesta personagem uma forma de dizer “não” ao seu algoz, permanecer para sempre na forma como ele a deixou, ao invés de ceder ao desejo de vê-la bela

novamente, uma vez que o sentimento que une o marido a ela é meramente superficial, pois ele não deseja conhecê-la enquanto pessoa.

Alguns símbolos são usados na construção da narrativa. Os cabelos são uma representação de força, poder e sensualidade. Ao despojar a mulher de seus longos cabelos, o marido sonega sua força de reação perante a situação a que é exposta. Rapunzel e suas longas tranças e Sansão, cujos cabelos compridos lhe davam força descomunal, são exemplos da importância do cabelo dentro do inconsciente coletivo. As joias representam, entre outras coisas, a alma “junguiana”, ou seja, o conhecimento superior. Uma vez despojada de tudo que a caracterizava como uma mulher vivaz – a esposa torna-se um ser “automatizado”, que já não se reconhece como mulher – ocorre uma morte simbólica, produto da violência sofrida. Esta morte, embora seja simbólica, segundo a pesquisadora, remete à leitura interdiscursiva com a obra *Othelo*, de William Shakespeare, em que Othelo mata Desdêmona por ciúmes de sua beleza, que lhe impingia um sentimento de inferioridade, pois, além de bonita, a mulher é proveniente de outra classe social, havendo, portanto, uma relação desproporcional. Othelo, como forma de auto afirmar-se, acaba por assassinar a esposa.

2.3.2 Perigo ou prazer? Bela ou fera?

No segundo conto, “Semelhança”, Colasanti utiliza-se de uma leitura dúbia da palavra *pantera*. O conto, mesmo possuindo somente três linhas, mescla um jogo de sedução e perigo, pois a personagem pode ser uma fera ou uma mulher sensual, representada pelo símbolo da pantera, enquanto mulher perigosa, no entanto, Colasanti insere neste mesmo contexto atributos animais, pois esta pantera “miava”, ao mesmo tempo que utilizava o termo “apanteirava-se”, como a fera que seduz a presa. O desfecho quebra a expectativa do leitor, pois o clima de sensualidade é rompido quando a pantera ataca ferozmente a vítima. Podemos entender que a fera dentro da narrativa pode representar a beleza sem brilho do materialismo que seduz e cega. O que vemos na sociedade de consumo é um comércio generalizado de pessoas produzidas pela mídia que, de forma dual, seduz pela sua semelhança que externa com a beleza, mas, no fundo, atua como fera que acaba por engolir a verdadeira essência do homem. Se fizermos uma ligeira leitura com a filosofia platônica, poderíamos ver a falsa beleza da fera que distancia de sua verdadeira forma, que, constituída *a priori* como “ideal”, revela ao mundo dos sentidos apenas como cópia, desprovida, então de sua ancestralidade.

2.3.3 Revisitando o mito da caverna

Em relação ao conto “Hidra”, o pesquisador aponta a intertextualidade do mito de Hidra, que tendo uma cabeça cortada em seu lugar nascem outras duas. O deus Hércules consegue vencê-la ao cortar sua cabeça imortal, cauterizando a ferida em seguida. Percebemos que o conflito se dá entre o homem, símbolo do poder patriarcal, e a televisão que ocupa seu lugar. Ao contrário do mito, em que o herói vence o monstro, no conto o monstro vence o herói, que se multiplica e acaba por vencê-lo, seduzi-lo, mostrando uma falta de dignidade da personagem, que não tem mais força para lutar, mas anda “de cabeça baixa”. A narrativa destrona o herói – o homem já não mais o centro das atenções –, Colasanti cria um ambiente que contrapõe o moderno e o antigo, pois se utiliza tanto da descrição de um ambiente moderno como de elementos do mundo antigo, a exemplo do uso da espada para destruir a televisão. A televisão representa a passividade do ser humano diante da mídia. Este já não consegue sequer imaginar a vida sem esses recursos imagéticos. O homem é vencido pela máquina (televisão), uma vez que esta determina a moda, os costumes, o pensamento político, filosófico, etc. Sendo impotente na luta contra a invasão da “informação”, sua luta se faz inglória, pois os meios de comunicação proliferam de tal modo que não pode discernir a voz que se impõe.

2.3.4 O eterno feminino: a mandala da vida-morte-vida

“No silêncio que o sol queima” apresenta um enredo mágico que alia fatos da vida real com elementos míticos. Colasanti faz uma clara referência ao mito de Gaia, ou Mãe Terra, ao construir uma personagem que possui características divinas. Este ser mítico abriga pardais entre as pernas e os protege, os alimenta, exercendo sua função de mãe, mesmo debaixo do sol quente.

O caráter elementar do Feminino é a tendência a conservar em si o que gerou, portanto, num eterno pertencer e mantê-lo assim próximo. É típico do matriarcado, ou seja, quando o ego e a consciência ainda estiverem indiscriminados do inconsciente, isto é, este é ainda dominante. Ele é a base dos aspectos conservados, estável e imutável do Feminino que é a característica do Maternal. O caráter elementar pode se manifestar de modo positivo (provedor de proteção, calor, alimento) ou negativo (repúdio, privação). (JUNG, 2002, p. 96)

A escritora insere na narrativa uma confluência de todos os níveis: o divino, o

humano, o animal, o vegetal e o mineral, que é representado pelo Sol, que por sua vez representa o masculino, a clareza, a lucidez e o equilíbrio. É o sol que proporciona o estado de “gestação” da Mãe Terra. Esta aninha entre as pernas a vida do pardal que ao anoitecer vai servir de alimento ao gavião. O movimento cíclico que remete a esta perfeição estabelecida pela cadeia alimentar, denota um trabalho com os primeiros arquétipos. Juntos no texto, opõem-se prazer e dor, os princípios de Eros e Thanatos. Enfim o texto caminha para um fim inusitado, o grito do pequeno pardal. Se, de início, tudo remete a proteção da mãe, a vida se alimenta da morte. Esta quebra de expectativa leva ao que Roland Barthes caracteriza como “prazer” e “fruição”. O rompimento com prazer leva o leitor a deparar-se com o outro lado do belo, da vida. A fruição ocorre por meio da transgressão do primeiro momento do texto onde tudo é luz.

No conto “O tigre”, Colasanti trabalha o arquétipo da relação entre o homem e o animal. Este arquétipo representa a “força”, que por sua vez denota domínio do instinto através da “anima”, domínio do nosso lado animal, equilíbrio e também força interior. Dentro da tessitura, o narrador vai mostrando uma relação de desconfiança entre o protagonista e o tigre, desconfiança esta que se atenua à medida que o protagonista vai se aproximando do animal. Ocorre, portanto, uma dupla leitura entre a intimidade ou não do homem com a fera. Do embate dos dois poderá nascer o equilíbrio. Como duas forças que se opõem, uma terá que ser dominada. Há, pois, uma quebra de expectativa quando o tigre ataca o homem, mesmo que haja em todo o corpo do texto uma explicitação de que o tigre não é manso. Ao mesmo tempo, o leitor é levado a uma empatia com o animal. Quando o inesperado acontece e a fera assume sua natureza de fera, o leitor defronta-se com um estágio de transformação repentina, de mudança de comportamento que é caracterizado pelo arquétipo da morte.

2.3.5 O arquétipo da mãe: o Messias feminino

“Maria, Maria” é um intertexto com a vinda do Messias. Dividido em quatro partes distintas, a obra é situada na modernidade. Uma mulher chamada Maria recebe a visita de um anjo, que afirma trazer-lhe um presente. Num misto de sacro e profano, Colasanti apresenta um anjo que desperta sensualidade na protagonista. Ocorre um rompimento na narrativa e Maria aparece grávida, à procura de um apartamento, o que leva o leitor a preencher as lacunas do texto com o que sabe sobre o nascimento de Cristo. Contrapõe-se dados da realidade – ruas, apartamento – com dados que remetem ao ideário cristão. Na terceira parte, Maria está em trabalho de parto. Encontra-se sozinha à espera do “Salvador” que o anjo

mencionara. No entanto, a desautomatização se dá quando nasce uma menina. Percebemos que a pesquisadora se utiliza do “arquetipo da mãe”, não sabemos nada sobre a protagonista apenas que ela está grávida e vai mudar-se. Segundo Jung, são inúmeros os símbolos da transformação que se referem à figura da anima ou mãe, e são três as suas características: a bondade nutritiva e dispensadora de cuidados, a emocionalidade orgiástica e a obscuridade subterrânea. Ainda, segundo sua perspectiva, são inúmeras as representações dadas às mães:

Como todo arquetipo, o materno também possui uma variedade +-incalculável de aspectos. Menciono apenas algumas das formas mais características: a própria mãe e a avó; a madrasta e a sogra; uma mulher qualquer com a qual nos relacionamos, bem como a ama-de-leite ou ama-seca, a antepassada e a mulher branca; no sentido da transferência mais elevada, a deusa, especialmente a mãe de Deus, a Virgem (enquanto mãe rejuvenescida, por exemplo Demeter e Core), Sofia (enquanto mãe que é também a amada, eventualmente também o tipo Cibele- Átis, ou enquanto filha-amada (mãe rejuvenescida); a meta da nostalgia da salvação (Paraíso, Reino de Deus, Jerusalém Celeste); em sentido mais amplo, a Igreja, a Universidade, a cidade ou país, o Céu, a Terra, a floresta, o mar e as águas quietas: a matéria, o mundo subterrâneo e a Lua; em sentido mais restrito, como o lugar do nascimento ou da concepção, a terra arada, o jardim, o rochedo, a gruta, a árvore, a fonte, o poço profundo, a pia batismal, a flor como recipiente (rosa e lótus); como círculo mágico (a mandala como padma) ou como cornucópia; em sentido mais restrito ainda, o útero, qualquer forma oca (por exemplo, a porca do parafuso); a yoni; o forno, o caldeirão; enquanto animal, a vaca, o coelho e qualquer animal útil em geral. (JUNG, 2002, p. 101)

Na última parte do conto, Maria chega ao apartamento. É época de Natal e o berço da menina não chegara. Colasanti constrói um presépio de palavras que levam o leitor mais uma vez a recorrer ao nascimento de Cristo. A protagonista agasalha a menina em um caixa, provavelmente proveniente da mudança, recheada de papéis que remetem a palha da manjedoura, onde, segundo a Bíblia, Jesus foi deitado e vai alimentar o cachorro e o gato. Mais uma vez a construção das imagens remetem ao nascer de Cristo, pois os animais não obedecem ao chamado da protagonista para se alimentarem. Ao chegar na sala, Maria encontra os animais sentados em torno do “berço” da pequena, trazendo à lembrança do leitor a imagem do presépio cristão, onde os animais esquentam o recém-nascido com o hálito quente de suas bocas. Toda a construção do texto remete, conforme é citado, à “desautomatização” do leitor, pois o “Enviado” era do sexo masculino e sua mãe, também Maria, carrega consigo a missão de trazer ao mundo seu Salvador. No conto, nasce uma menina, o que pode levar o leitor a questionar o porquê da representação de Deus sempre por elementos do sexo masculino. Sendo menina, o recém-nascido é amado e bem-vindo, o que contraria a tradição do patriarcalismo em dar preferência aos bebês do sexo masculino. Enfim, todo o texto é uma desconstrução de valores, de ideologias impostas.

3 A PROSA E A POESIA: LINGUAGEM EM AMPLITUDE NA PRODUÇÃO DE COLASANTI

3.1 Tecendo em prosa e verso

Laíra de Cássia Barros Ferreira Maldaner, em *Uma ideia toda azul: as figuras de linguagem como recursos linguístico-expressivos* (2012), propõe-se, entre outros objetivos, analisar a linguagem utilizada por Colasanti durante o processo criativo. Em relação à estilística contida na obra, Maldaner se pauta pelos pressupostos teóricos de Jaqueline Guiraud. Segundo sua perspectiva, essas figuras de linguagem concedem ao texto colasantiano um valor imenso no processo de construção da mensagem, pois lhes conferem um valor mais significativo.

A pesquisadora seleciona para análise o discurso dos contos “O último rei”, “Além do bastidor”, “Por duas asas de veludo”, “Um espinho de marfim”, “Uma ideia toda azul”, “Entre as folhas do verde O”, “Fio após fio”, “A primeira só”, “Sete anos mais sete” e “As notícias e o mel”, extraídos do livro *Uma ideia toda azul* (1976). Ressaltamos que deste *corpus* abordaremos apenas seis contos, devido à extensão deste trabalho. Maldaner aponta as figuras de linguagem usadas por Marina Colasanti para conferir uma linguagem poética ao seu texto. Ela analisa cada conto atentando para a linguagem dúbia, em que se pode perceber o uso desse recurso, e de que forma a escritora a utiliza, sempre de maneira propositada, com vistas a causar um efeito estético que torne seu discurso polissêmico, polifônico, agradando a todas as idades por seu recorrente dialogismo, bem como pelo uso dos símbolos ali contidos e as lacunas deixadas, as quais o leitor poderá preencher de acordo com seu repertório literário, bem como sua leitura de mundo. A pesquisadora traça um breve histórico da estilística, apontando que a mesma se refere sempre ao registro das emoções, da afetividade no registro da língua. Cita vários estudiosos, dentre eles Charles Bally e Leo Spitzer, que ressaltam que a língua não exprime somente o pensamento e o sentimento, e sugerem um estudo sobre os efeitos da afetividade nos atos da fala, os processos de que se servem as línguas para deixar ver a carga emocional tão presente. Spitzer quer encontrar na fala, nas manifestações da língua, as palpitações do espírito criador, beber a água no borbulhar da fonte, entrando na simpatia ou até na empatia do escritor, para conhecer no íntimo como a obra foi tecida e, assim, analisá-la. Para isso, idealizou um método de estudo que denominou “círculo filológico”, que constava em ler a obra diversas vezes, até ver com detalhes o espírito do autor, para saber como tal romance, poema ou conto foi desenvolvido. De acordo com sua

visão, a Estilística teria um duplo propósito: levar em consideração os aspectos de construção do texto e analisar o prazer estético que provoca no leitor. Nas palavras de Mattoso Câmara:

“Estilística - Disciplina linguística que estuda a expressão em seu sentido estrito de EXPRESSIVIDADE da linguagem, isto é, a sua capacidade de emocionar e suggestionar. Distingue-se, portanto, da gramática, que estuda as formas linguísticas na sua função de estabelecerem a compreensão na comunicação linguística. A distinção entre a estilística e a gramática está assim em que a primeira considera a linguagem afetiva, ao passo que a segunda analisa a linguagem intelectual”. A estilística é, assim, todo o aparato afetivo e emocional que caracteriza a expressividade do autor. (1977, p. 110)

Quanto à tonalidade afetiva das palavras, Maldaner menciona que há uma carga sentimental nos vocábulos e que palavras que aparentemente podem ser tidas como sinônimos mudam consideravelmente seu sentido de acordo com o contexto em que estão inseridas. Também o uso de maiúsculas, minúsculas, aspas, grifo, etc., em relação às figuras de linguagem, a pesquisadora afirma que têm a função de expressar aquilo que a linguagem comum, falada, não consegue. As figuras de linguagem ou de estilo são aplicadas para valorizar o texto, conduzindo-o de maneira mais expressiva. É um recurso linguístico que pode conferir poeticidade ao discurso, e são recursos de expressividade e afetividade linguística que registram modos de falar e redigir diferenciados, com o objetivo de realçar por meio de expressões mais vivas ou conferir ao texto um grau de literariedade no que diz respeito à valorização da atribuição estética da palavra. A pesquisadora afirma que os contos de fadas respiram figuras de linguagem e que prevalece em sua tessitura o uso de metáforas, a personificação, a hipérbole, a sinestesia e o eufemismo.

Outro dado importante para a análise das obras escolhidas foi a teoria de Roman Jakobson acerca das funções da linguagem. Dentre seis funções, duas são mais usadas no trabalho: a função emotiva e a função poética. No caso da função poética, trata-se da função da linguagem que consiste na atualização das potencialidades estruturais da língua. Estabelece relação da mensagem consigo mesma. As características físicas do signo (som e visualização) são valorizadas; o sentido que daí advém não é previsto numa mensagem convencional, utilizada nas relações diárias. Em um texto que utiliza a função poética, valoriza-se a forma da mensagem. Isto pode ser observado na poesia, na prosa literária e nos textos dramáticos.

Tomando, como exemplo, um poema: os sons produzidos serão valorizados, como a maciez das consoantes bilabiais, ou a sibilância das constrictivas; também o desenho do poema, da letra, a imagem que provoca na imaginação, tudo isso carrega valores.

Na prosa literária, tanto quanto na poesia, o referente é a própria mensagem. O texto

não remete o leitor a uma realidade extralinguística. A preocupação não é com a verdade, mas com a verossimilhança. Às vezes, na arte literária pode até ocorrer violação e transgressão intencional da norma padrão, uma vez que há nela a criação de uma linguagem nova. Pode haver ruptura da norma, mas não do código. A intenção é produzir um texto que emocione e não produzir um texto informativo.

A função poética centra-se na própria mensagem. Nela, o ritmo, a sonoridade e a estrutura da mensagem têm importância relevante, provocando um efeito de estranhamento – espanto – no destinatário. Além disso, ensina Jakobson que a função poética projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção no eixo da combinação. Isto quer dizer que selecionar e combinar, as duas formas de elaborar uma mensagem verbal, correspondem ao paradigma e ao sintagma. Escolhem-se os sons ou as palavras – paradigma – e estes se combinam com outros sons e palavras – sintagma⁴.

3.1.1 “O último rei”: a linguagem do vento

“O Último Rei” trata da história de um rei, o último de sua dinastia. Ele jamais havia saído de sua fortaleza e conhecia o mundo pelas experiências vividas pelo vento, ou seja, as experiências que este lhe contava. Certo dia, o vento conhece o mar e traz para o rei a novidade do canto da sereia. Encantado com o que ouvia, o rei resolve ir em busca do oceano.

A tessitura deste conto se estabelece em dois planos opostos. No plano da materialidade, onde vive o “último rei”, Colasanti o descreve pela existência de coisas concretas, tangíveis. Dentro da corte, preso dentro dela, vive a personagem, que desconhece o mundo e sua infinitude e, conseqüentemente, o prazer de ir além do espaço reservado de seu reino, como Colasanti expressa neste trecho: “Todos os dias Kublai-Khan, último rei da dinastia Mogul⁵, subia no alto da muralha de sua fortaleza para encontrar-se com o vento” (1976, p. 4). O outro plano estabelecido na narrativa é o das coisas intangíveis e é na procura deste que o rei tem o vento como intermediário. Percebemos que a escritora elenca os elementos que vão constituindo o eixo paradigmático desde o primeiro parágrafo, pois a contraposição entre a essência e a aparência é exposta por substantivos concretos, tais como “muralha” e “fortaleza”, ao mesmo tempo em que deixa ao leitor a mensagem implícita de

⁴ Até aqui recupero a leitura realizada por Laíra de Cássia Barros Ferreira Maldaner, em *Uma ideia toda azul: as figuras de linguagem como recursos linguístico-expressivos* (2012). A partir do item 3.1.1 procuro acrescentar minhas conclusões. Isto se refere a todos os contos analisados neste capítulo.

⁵ Como já observado em nota anteriormente, Colasanti comete um pequeno erro ao mencionar a dinastia de Kublai Khan com Mogul: na verdade, ele foi o iniciador da dinastia Yuan.

que este mundo tangível vai “desaparecer”, pois esta personagem, que subia ao alto da montanha, tinha sede de extrapolar os limites que o cercam, desprendendo-se da materialidade toda vez que sobe “no alto da muralha” para encontrar-se com o vento, que ao contrário de si, era livre e trazia todas as notícias do mundo. Sentimos na construção do conto que Colasanti constrói sua personagem como alguém que vê apenas o reflexo da realidade, tal como na alegoria da caverna, de Platão. O vento é que informa que existe neve, deserto, morte e vida numa constante transformação, pois dentro do frio extremo da neve existe a gestação da vida, embora pareça que o frio remeta à morte, na verdade outra estação de flores que virarão frutos está sendo gerada. Destarte, quando o narrador afirma que foi visitar o deserto, a ideia primeira que vem a nossa mente é a de inexistência de vida. Entretanto, o vento afirma que “as tâmaras são as gotas do deserto”. Todos os fenômenos da natureza, representados pelos quatro elementos, são susceptíveis à força do vento, que é o agente polinizador, o artesão da vida.

Um dia o vento chegou mais frio, vindo das montanhas.

– Fui pentear a neve, gelou o vento ao pé do ouvido do rei. A neve é pesada e macia. Debaixo do seu silêncio as sementes se aprontam para a primavera. Só flores brancas furam a neve. Só passos brancos marcam a neve. Na neve mora o Rei do Sono.

[...]

– O deserto, disse com língua quente, é lento como o trigal. E como o trigal me obedece. Ele também se curva debaixo da minha mão. Mas seus grãos não são doces como os do trigo. São de areia. E com areia não se faz o pão. As gotas do deserto chamam-se tâmaras. (1976, p. 5)

Em relação às figuras de linguagem, temos de forma bem clara “a personificação”, pois a escritora atribui ao vento características de um ser animado, como percebemos no excerto: “O vento vinha de longe e tinha o mundo todo para contar” (1976, p. 1). Ressaltamos que, ao mesmo tempo em que ocorre a personificação da personagem “vento”, Colasanti também se utiliza da metáfora para fazer referência à liberdade. Aquilo que é sonogado ao último rei, visto que vivia cercado por muralhas, é de forma metafórica atribuído ao vento, até o momento em que o rei se lança a conhecer o mundo, sendo conduzido pelo vento amarrado à pipa que some no horizonte.

Percebemos que a linguagem poética em Colasanti concede vazão a um extenso trabalho sinestésico, uma vez que, à medida que lemos, percebemos o apelo sensorial em exemplos onde podemos sentir o tátil, em que o paladar e a visão se podem exercer, etc.

Visão: “A Terra é redonda e fácil, disse o vento”. (1976, p. 5)

Tato: “Fui pentear a neve, gelou o vento ao pé do ouvido do rei.” (1976, p. 5)

Paladar: “Mas seus grãos não são doces como os do trigo. São de areia. E com areia não se faz o pão. As gotas do deserto chamam-se tâmaras.” (1976, p. 5)
Audição “O deserto, disse com língua quente, é lento como o trival. E como trival me obedece. (1976, p. 5)

Observamos que a escritora se utiliza do uso das consoantes sibilantes para causar a sonoridade narrativa, aproximando-a da poesia. Como neste trecho, onde o som do fonema /s/ é repetido muitas vezes, causando um chiado que remete à música. No mesmo trecho, percebemos, além dessa aliteração, o uso da assonância na repetição do fonema /a/, nasalizada ou não.

Um dia o vento chegou mais frio, vindo das montanhas.- Fui pentear a neve, gelou o vento ao pé do ouvido do rei. A neve é pesada e macia. Debaixo do seu silêncio as sementes se aprontam para a primavera. Só flores brancas furam a neve. Só passos brancos marcam a neve. Na neve mora o Rei do Sono. (1976, p. 5)

Percebemos que a repetição da vogal /a/ nos remete ao silêncio, ao equilíbrio, bem como a repetição das vogais nasais an, en, in, on, um, como é o caso nas palavras v(en)to, v(in)do, mon(ta)nha, p(en)tear, sil(ên)cio, sem(em)te, apr(on)tam br(an)cas, fur(am), mar(ca)m e (so)no, induzem a um clima de musicalidade.

No plano semântico, a expressão “Rei do Sono” remete ao processo de transformação do ciclo vida-morte-vida pelo qual também está atravessando o “último rei”.

– O deserto, disse com língua quente, é lento como o trival. E como o trival me obedece. Ele também se curva debaixo da minha mão. Mas seus grãos não são doces como os do trigo. São de areia. E com areia não se faz o pão. As gotas do deserto chamam-se tâmaras. (1976, p. 5)

Também percebemos no excerto acima que Colasanti utiliza-se, além da nasalização das vogais, o uso recorrente dos sons das vogais /o/ e /u/ mesclados com os das vogais /e/ e /i/, concedendo ao trecho uma ambiguidade que remete à secura do deserto e à ideia de morte advinda desta aridez, como no caso dos léxicos *deserto*, *quente*, *lento* e *grãos*, ao mesmo tempo que abre mão dos vocábulos *língua*, *trival*, *trigo*, *areia* e *pão*. Tanto a neve quanto o mar e o deserto são portadores de vida. Estão em constante processo de gestação. Dentro da aridez do deserto, ao invés de trigo, os grãos de areia produzem a doçura da tâmara. Percebemos que ao nível semântico a expressão “As gotas do deserto chamam-se tâmaras” constitui mais um fio a conduzir o produto final da narrativa. Além de altamente bela do ponto de vista estético, a palavra *tâmara* somada à metáfora *são gotas do deserto* alinhavam mais um ponto na construção do eixo sintagmático do conto. Um rei destituído do

conhecimento real da vida aprende com o vento que fora de suas muralhas a vida germina incessantemente, mesmo quando este processo é invisível e inconsciente do ponto de vista humano, como é o caso do mar, o qual a autora compara com as vegetações, com as formas peculiares da vida terrestre, como vemos neste trecho do conto:

E no tempo chegou o dia em que o vento beijou de sal a boca de Kublai-Khan trazendo-lhe o mar.
– O mar é maior que o deserto e mais profundo que a neve, cantou o vento. O mar é verde como os campos, mas seu capim cresce nas profundezas e ninguém vê o gado que nele pasta. O mar chama os homens e canta. Sua voz tem nome de sereia. (1976, p. 6)

3.1.2 Além do bastidor: um jogo de cores e sons

“Além do Bastidor” é o segundo conto do livro em questão. É uma narrativa com linguagem lírica, onde podemos perceber que o percurso gerativo do sentido vai sendo construído num processo artesanal em que Colasanti descreve a forma como a personagem principal borda um jardim, com riqueza de detalhes até confundir criador e criatura. Quando a irmã vê a menina dentro do bordado, ela o considera de tamanha perfeição que decide bordá-la e incorporá-la à paisagem perfeita que contempla. Percebemos que o texto possui um colorido intenso que surge da cor verde, que caracteriza o começo do processo artístico da protagonista. “O verde brilhante” torna-se grama e, a partir daí, os outros elementos do jardim vão amalhando-se até que o lugar esteja pronto.

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. (1976, p. 7)

Ao contrário do conto anterior, a protagonista deste conto não vive em estado contemplativo, mas sim em constante fase de construção, o que é expresso por verbos que indicam transformações de um estágio para outro ou verbos de ação que mostram, por sua vez, a capacidade ativa e criativa da personagem que aos poucos vai construindo sua realidade, o que podemos denotar no trecho: “Obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da noite se fizesse a brotação”. Já nos referimos a este conto no capítulo anterior e vale ressaltar que a menina constrói, conforme o mito bíblico da construção do Jardim do Éden, em fases: cada dia surge algo novo em seu bordado, até que

ele esteja pronto e dele desfrute. Esta capacidade de agir e construir é demonstrada no conto por meio de vários verbos, tais como os de ligação, os apassivados e os de ação; no entanto, todos obedecem à vontade da menina que borda: ela comanda o processo de criação, seja por meio de seu desejo ou de sua ação, e mesmo os verbos que são de ligação e que estejam na voz passivas obedecem à voz de comando da personagem central. Os tempos verbais, no pretérito ou no gerúndio, denotam um processo de construção contínuo, o que se assemelha com a passagem da linha que vai construindo o bordado.

As sinestésias geram um clima de beleza que encanta os olhos do leitor por meio da descrição 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, o que desperta-lhe um prazer nunca conhecido, até que desfruta do prazer maior que é o doce da fruta, no qual se lambuza. À medida que o texto evolui, os verbos de ação vão aumentando: a menina corre, pula, sobe, trepa, olha, ri, brinca, deita, como se observa neste trecho:

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 nunca tinha visto. E outra, até a árvore ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada. (1976, p. 8)

O jardim é seu e nele se immortaliza. Colasanti alinhava todos os pontos do texto ao mesmo tempo em que a ficção concede vida ao jardim, até que criador e criatura se entrelaçam a tal ponto que é chegada a hora de cortar o fio do bordado e colocar um ponto final na narrativa.

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 pela grama. Quis bordar o rosto, mas estava escondido pela sombra. Então bordou a fita dos cabelos, arrematou o ponto, e com muito

3.1.3 “Um espinho de marfim”: sete luas para a sublimação do amor

“Um espinho de marfim” narra a história de amor entre uma princesa e o unicórnio. A marca desta produção é a impossibilidade amorosa, um dos temas mais relevantes dentro da produção colasantiana. O eixo sintagmático vai sendo construindo à medida que se intensifica a dualidade entre a liberdade *versus* a imposição. O texto trabalha os aspectos duais que distinguem o amor passionai e livre entre a princesa e o unicórnio e o sentimento de posse expresso pela opressão do pai da princesa, que deseja ter o animal contra a sua vontade. Tal como no conto “Entre as folhas do verde O”, a temática se estabelece entre o envolvimento amoroso de um ser mítico, que de vontade própria se entrega ao ser que ama. Percebemos que o jogo entre os elementos claro e escuro permeiam toda a narrativa, sendo o claro – o dia, o sol nascente – indícios da predominância da vontade da princesa e seu contato com o unicórnio. ao passo que o escuro – a noite, o sol morrente ou poente – estão ligados à figura opressora do rei que impõe seu desejo. Por meio de elementos que expressam a claridade desde o início da narrativa percebemos que o símbolo “Sol” é usado para construir a ideia de objetividade, assertividade e equilíbrio que une o casal. Por meio do uso das vogais nasalizadas e das sibilantes, consoantes que possuem o fonema /s/, Colasanti confere musicalidade ao conto. Observamos no excerto que segue que a escritora utiliza-se várias vezes das sibilantes, a citar: amanheçia, sol, estava, pastando, prinçesa, flores, depois, esperava, escadaria descendo, escuro, e floresta

Amanhecia o sol e lá estava o unicórnio pastando no jardim da princesa. Por entre flores olhava a janela do quarto onde ela vinha cumprimentar o dia. Depois esperava vê-la no balcão, e quando o pezinho pequeno pisava no primeiro degrau da escadaria descendo ao jardim, fugia o unicórnio para o escuro da floresta (1976, p.14).

Outro aspecto que observamos ainda neste excerto é o uso da aliteração, com o som repetido da letra p que sugere a descida da princesa, mesmo que de forma inconsciente, ao universo do unicórnio que já a amava, mas escondia-se no escuro da floresta. A forma como Colasanti utiliza-se do nível sintático dos vocábulos exprime a primeira aproximação entre a princesa e o animal, como vemos nesta citação: “e quando o pezinho pequeno pisava o primeiro degrau da escadaria”. A própria organização sintática e sua função dentro do texto remetem ao movimento da descida suave da princesa, que possui pés pequenos que pisam o primeiro degrau. Sorrateiro o unicórnio se esconde na floresta. O branco, a claridade, está

ligado à figura do ser mitológico que se escondia debaixo de moita de lírios. No entanto, a princesa terá que cumprir seu ritual iniciático: a perda do primeiro amor e da ingenuidade. O pai deseja de forma egoísta o animal e a filha promete dá-lo de presente ao pai no prazo de três luas, ou seja, vinte e um dias, que corresponde ao ciclo menstrual da mulher. “E como um estar-se preso por vontade”, a princesa confecciona uma armadilha com seus cabelos e o unicórnio se vê agora prisioneiro por vontade.

E logo ao chegar foi ao quarto da filha contar o acontecido. A princesa, penalizada com a derrota do pai, prometeu que dentro de três luas lhe daria o unicórnio de presente. Durante três noites trançou com os fios de seus cabelos uma rede de ouro. De manhã vigiava a moita de lírios do jardim. E no nascer do quarto dia, quando o sol encheu com a primeira luz os cálices brancos, ela lançou a rede aprisionando o unicórnio. Preso nas malhas de ouro, olhava o unicórnio aquela que mais amava, agora sua dona, e que dele nada sabia. A princesa aproximou-se. Que animal era aquele de olhos tão mansos retido pela artimanha de suas tranças? Veludo de pelo, lacre dos cascos, e desabrochando no meio da testa, espinho e marfim, o chifre único que apontava ao céu. Doce língua de unicórnio lambeu a mão que o retinha. A princesa estremeceu, afrouxou os laços da rede, o unicórnio ergueu-se nas patas finas. (1976, p. 14)

O unicórnio é usado no processo de construção do conto, também como símbolo da mulher, dispondo de um chifre em espiral, representa “a união e a força”. Denotamos que o amor que enlaça os dois seres é constituído de desejo, pureza e beleza, mas a princesa teria que enfrentar a dor; a entrega do unicórnio ao pai, que o desejava por capricho. O tempo é simbólico e indeterminado apesar da dimensão das três luas, símbolo do feminino marcado pelas suas constantes mutações. A princesa e o unicórnio viveram de forma sublime o amor que os ligava, mas terminado o prazo, que é marcado pela indeterminação, Colasanti utiliza-se do “sol morrente” índice do escuro, que está, como afirmamos, ligado à relação entre o desejo egoísta do pai e o animal. As palavras selecionadas e combinadas para estabelecer a função poética são, então, ligadas ao branco do dia nascente, à moita de lírios em que o animal se escondia e deles se alimentava, a “o passar do tempo”, que a escritora denomina de “maré das horas”.

Doce língua de unicórnio lambeu a mão que o retinha. A princesa estremeceu, afrouxou os laços da rede, o unicórnio ergueu-se nas patas finas.
Quanto tempo demorou a princesa para conhecer o unicórnio?
Quantos dias foram preciso para amá-lo? Na maré das horas banhavam-se de orvalho, corriam com as borboletas, cavalgavam abraçados. Ou apenas conversavam em silêncio de amor, ela na grama, ele deitado a seus pés, esquecidos do prazo. (1976, p. 15)

Na citação acima, notamos que a escritora utiliza a letra a com grande frequência, o

que remete à claridade, à suavidade e à paz que marcavam o relacionamento entre os amantes. Também percebemos vocábulos que indicam a vida tais como “borboleta” e “orvalho”. Ainda ocorre uma seleção de palavras que apontam para a movimentação, para a vida em êxtase, agora vivenciada pelo casal que se entrega de forma total, esquecidos do prazo, mas o prazo se extingue é a hora da separação chega.

Amanhã é o dia. Quero sua palavra cumprida – disse o rei –, virei buscar o unicórnio ao cair do sol. Saído o rei, as lágrimas da princesa deslizaram no pelo do unicórnio. Era preciso obedecer ao pai, era preciso manter a promessa. Salvar o amor era preciso.

Sem saber o que fazer, a princesa pegou o alaúde e a noite inteira cantou sua tristeza. A lua apagou-se. O sol mais uma vez encheu de luz as corolas. E como no primeiro dia em que se haviam encontrado a princesa aproximou-se do unicórnio. E como no segundo dia olhou-o procurando o fundo de seus olhos. E como no terceiro dia segurou-lhe a cabeça com as mãos. E nesse último dia aproximou a cabeça do seu peito, com suave força, com força de amor empurrando, cravando o espinho de marfim no coração, enfim florido.

Quando o rei veio em cobrança de promessa, foi isso que o sol morrente lhe entregou, a rosa de sangue e um feixe de lírios. (1999, p. 39)

No excerto acima, ao contrário do que apontávamos até agora, ocorre a predominância da vontade do pai, que embora egoísta procura impor-se, levando consigo o animal. É durante a noite que a princesa chora a distância entre o unicórnio. É no escuro que o pai aguarda pelo havia lhe prometido a filha. O desfecho se dá com a morte da princesa que acaba por penetrar o seu próprio peito com o chifre do unicórnio, elemento que representa o “fálico”. O vermelho do sangue metaforiza a iniciação sexual da jovem. O ato da defloração representado pela penetração do chifre do animal no peito ensanguentado soma-se ao branco dos lírios que são apresentados desde o começo do texto, ou seja, o texto vai se estabelecendo sobre o paradoxo do claro escuro, do branco e do preto. O animal se escondia na moita de lírios e deles se alimentava. A planta, enquanto símbolo de pureza, mistura-se ao vermelho, dando origem ao rosa, elemento representativo do amor. Era esta a decisão da jovem quando o pai veio em cobrança de promessa, pois “salvar o amor era preciso”.

3.1.4 “Entre as folhas do verde O”: o encontro consigo mesma

“Entre as folhas verdes O” também recupera os elementos medievais, o príncipe, o castelo, os vassalos, etc. Durante toda a construção da narrativa, uma palavra “imperá” sobre todas as outras: a “voz”. A voz do homem é predominante em quase todo o conto. O príncipe saiu para caçar e isto podia ser algo comum, no entanto sua saída era sempre marcada pelo

feito grandioso, o príncipe é que iria caçar, e o texto mostra a visão androcêntrica que se impõe forte, pois todos têm medo do “poder” daquele homem, as pessoas o respeitam, a ele são submissas e os animais se refugiam com medo de serem capturados. Somente a mulher-corça – metade mulher, metade corça – não fugiu ouvindo o alarido dos cães, sinal que era dia de caçada. O texto vai se estruturando com base na ambiguidade de desejos. A corça se deixou capturar, sua metade mulher era nesse momento mais forte. O príncipe amou sua metade mulher, mas desejou matar a corça. Dentro do nível lexical, percebemos que os verbos que estão ligados ao homem expressam poder e domínio sobre todas as coisas. Por outro lado, a corça é um dos animais mais ágeis que existem, entretanto, permaneceu imóvel, como se desejasse ser capturada, e quando o príncipe lança mãos de seu poder, seu lado supostamente indefeso dá vazão à função do homem enquanto predador.

Só a moça não se escondeu. Acordou com o som da trompa, e estava debruçada no regato quando os caçadores chegaram. Foi assim que o príncipe a viu. Metade mulher, metade corça, bebendo no regato. A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar.

Se chegasse perto será que ela fugia? Mexeu num galho, ela levantou a cabeça ouvindo. Então o príncipe botou a flecha no arco, retesou a corda, atirou bem na pata direita. E quando a corça-mulher dobrou os joelhos tentando arrancar a flecha, ele correu e a segurou, chamando homens e cães. (1979, p. 21)

Percebemos que Colasanti, neste momento da narrativa, apresenta o príncipe caçador como ser atuante, dominante: é ele quem decide e comanda as ações, ainda que de forma arbitrária, pois seu poder é superiormente desigual ao da caça, além de possuir todos os aparatos para captura-la ainda contar com a ajuda de outros homens e cães. Destarte, o uso dos verbos *querer*, *mexer*, *flechar*, *retesar*, *atirar*, *correr* e *segurar* concedem o domínio ao poder falocêntrico. A voz que se ouve, a que determina o destino da mulher corça, é a voz do príncipe, embora haja uma sugestão bastante paradoxal de que, tal como o unicórnio do conto já citado, “Um espinho de marfim”, a mulher também se entrega por vontade própria ao algoz.

Conduzida ao castelo, como em tantas outras referências dentro ou não das obras de Marina Colasanti, a corça mulher é isolada do convívio social, cabendo a outrem a decisão sobre seu destino. Fato notável é que a mulher-corça é um ser dúbio, que está à procura de seu próprio eu e que, por isto, se divide em caça e caçadora ao mesmo tempo. Longe de seu *habitat* natural, sua voz é definitivamente suprimida, portanto a comunicação entre ela e o amado se ambienta apenas no campo da sugestão, da imaginação. Salienta-se que não há de nenhuma das partes uma renúncia de seu próprio eu para que a aquela união se tornasse

viável. Ambos se amavam, mas não podiam expressar em palavras seus sentimentos. Ele desejava que ela se tornasse somente mulher, ela desejasse que ele tivesse pelagem de corça. Em decorrência da inexpressividade da mulher e do domínio da voz por parte do príncipe, ao vê-la chorar entende aquela lágrima como o desejo de se tornar somente mulher, não mais corça. Então, impõe por meio de seus recursos que ela seja transformada em mulher somente, subtraindo-lhe seu instinto natural, que era marcado pela dubiedade entre ser mulher e ser corça.

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

Ela queria dizer que o amava tanto, que queria casar com ele e leva-lo para a floresta, que lhe ensinaria a gostar dos pássaros e das flores e que pediria à Rainha das Corças para dar-lhe quatro patas ágeis e um belo pelo castanho.

Mas o príncipe tinha a chave da porta. E ela não tinha o segredo da palavra.

Todos os dias se encontravam. Agora se seguravam as mãos. E no dia em que a primeira lágrima rolou dos olhos dela, o príncipe pensou ter entendido e mandou chamar o feiticeiro. (1979, p. 22)

⁶Salientamos que a situação em que os amantes se encontram expressam a voz mandatária por uma parte e a desvantagem do silêncio por outra: ele “tinha a chave da porta” e ela “não tinha o segredo da palavra”, o que a deixa em situação de desigualdade, ou seja, o agrupamento semântico condensa a relação de opressão em que ela se encontra trancada, pois a ela é sonogada o segredo da chave em contraposição ao domínio que é imputado a ele, pois possui, além do segredo da chave, o “poder” da palavra. Denotamos que Colasanti utiliza-se destas ambiguidades para ir construindo o percurso gerativo do sentido. Notamos que a situação inicial da mulher corça altera-se quando, à força, ela é transformada em mulher. Aos poucos, ela se descaracteriza, pois passa a se vestir como princesa, aprende a andar, enfim, assume, mesmo contra sua vontade, um papel agora restritivo: era mulher conforme a vontade dele, no entanto, a própria capacidade de caminhar proporciona-lhe a fuga. Neste momento, Colasanti rompe com o que o leitor espera do texto: que ela, transformada em princesa, se case e “seja feliz para sempre”.

Sete dias ela levou para aprender sete passos. E na manhã do oitavo dia, quando acordou e viu a porta aberta, juntou sete passos e mais sete, atravessou o corredor, desceu a escada, cruzou o pátio e correu para a floresta à procura de sua Rainha.

O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, só corça, não mais mulher. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio. (1979, p. 22)

⁶ Importa, mais uma vez, esclarecer que as apreciações apresentadas no que se refere à análise dos contos foram produtos de minhas leituras.

Denotamos que o símbolo representado pelo número “sete” representa uma indefinição no tempo que esta mulher levou para aprender a pensar e agir de acordo com sua própria vontade, pois o número sete representa o número da completude, do infinito, o tempo necessário para que algo esteja perfeitamente a cabo. Caminhou ela sete passos mais sete, até que vai ao encontro de sua Rainha e torna-se corça somente por vontade própria, não mais se submeteria à vontade dele. Ressaltamos que embora haja uma inversão no papel desta mulher que se entrega ao amor por vontade própria e se machuca por não se adaptar a uma realidade que não é sua, haverá sempre uma estreita ligação entre o casal, pois embora não sendo inviável a união, ela conserva dentro de si algo que se opõe a sua natureza corça, um outro eu que a complementa e este “eu” a faz ficar por perto do palácio e tudo que metaforicamente ele representa. O eixo sintagmático se forma pela linha de raciocínio que se aglutina de maneira a levar o leitor a defrontar-se com um novo modelo de final para um conto de fadas que, somado aos fatores externos ao texto e conhecimentos anteriores de hipotéticos leitores, dará margens a outras tantas possíveis leituras.

3.1.5 A interdiscursividade tecida fio após fio

O conto “fio após fio” é uma das produções em que Colasanti trabalha o mito das mulheres fiandeiras e seus poderes de mágicas, feiticeiras, fadas, bruxas, artistas, costureiras, enfim o texto estabelece uma interdiscursividade com muitos outros textos que versam sobre o descortinar da mulher na vida por meio de sua capacidade criativa. Duas irmãs, Gloxínia e Nemésia, são bordadeiras e têm como objetivo bordar um manto branco. Ressaltamos que uma das possíveis leituras do conto é o crescimento interior. Embora em momentos e fases distintas, ambas as irmãs evoluem e caminham ao encontro de si mesmas. Nemésia apresenta-se segura do que quer e traça seu caminho metafórico por meio da precisão com que escolhe as linhas e manuseia a agulha. Gloxínia, por sua vez, necessita de um tempo maior para a evolução de seu bordado, ou seja, de seu crescimento e amadurecimento. Colasanti seleciona palavras que desde o início expressam esses diferentes estágios de apreensão da realidade por partes das irmãs. Enquanto os dedos de uma sangram, denotando o estado de sofreguidão em que se encontra, a outra, de forma serena, borda o tecido branco. Dessa forma, a escolha dos léxicos que remetem ao vermelho do sangue, que vertem dos dedos de Gloxínia, e o branco, que “brota” dos dedos de Nemésia, constroem um contraponto entre o harmônico e o sofredor. Salientamos que, embora em ritmos diferentes, as duas irmãs buscam a construção de seu próprio eu. Num diálogo com Penélope, vemos que Gloxínia erra seguidamente – faz e

desmancha –, mas é para que se cumpra seu próprio prazo de amadurecimento em que estabelecerá o encontro consigo mesma, um dos enfoques da produção colasantiana no que se refere ao amor que engloba, o desencontro amoroso, o encontro com o outro e o encontro consigo mesma. Dentro da proposta da contista, os dedos “sangram” na busca interior e deixam “marcas” no tecido (“tecido” e “texto”, são léxicos que têm a mesma origem latina, *textum*, que significa “juntar fios, entrelaçar partes menores e obter um todo harmônico”). Desta forma, Colasanti seleciona e combina palavras que dentro da relação sintática estabelecida entre elas extrapolam seu significado usual, oferecendo uma conotação bem mais ampla do que parece *a priori*.

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.
(1979,p. 24)

Notamos na frase “Os dedos de Nemésia, tranquilos, brotavam o manto branco” que Colasanti usa o adjetivo “tranquilo” para caracterizar o trabalho de Nemésia como sendo algo mais suave do que já aparentava; o uso deste eufemismo irá fortalecer “a brotação do manto branco”. Tanto a adjetivação concedida ao substantivo “dedo” quanto o uso do verbo “brotar”, neste caso, são, do ponto de vista denotativo, próprios dos termos a que se referem, Colasanti alinha, pelo uso do eufemismo e da linguagem lírica que caracteriza a prosa poética, a medida que linha percorre o tecido nas mãos das fadas, palavras e frases que tecem o manto do texto.

Este círculo sugerido pelo texto Nemésia, que bordava com segurança, passa pelo processo de metamorfose, uma característica do conto maravilhoso, e transforma-se em “aranha” ao atingir o ponto máximo de sua arte. Sobra para Gloxínia todas as linhas deixadas pela irmã, com o primeiro fio já pronto. Deslumbrada com sua capacidade de tecer, acaba por esquecer-se do mundo. Em sua arte, todas as coisas eram contempladas, embora o texto apresente uma indeterminação temporal, tal como em “Havia linha, o bordado enriquecia, e Gloxínia trabalhava feliz no passar dos anos.” (1979, p. 24). A palavra “anos” sugere que o aprimoramento durou um tempo longo e o mesmo, conseqüentemente, se estende a Nemésia, agora não mais fada, mas aranha, tal como Aracne, personagem da mitologia grega, transformada em aranha por Athena. Pronto o manto, Colasanti constrói a frase: “a primavera desabrochava no manto e a seda desaparecia debaixo das ramagens”. Se alinhavarmos o percurso gerativo do sentido e compararmos o crescimento das irmãs, perceberemos nesta

frase que Gloxínia ainda não está amadurecida como “mulher”, mas encontra-se na primavera. Encontra-se, pois em fase de florescimento. Colasanti utiliza-se da sinestesia e sugere cores. A construção sintática “a primavera desabrochava” remete a sons de pássaros, verde de folhas, cores variadas de flores, cheiro de chão molhado de chuva, calor do sol, etc. O branco do manto, ou seja, a ausência de cor, de vida, agora é todo germinar, florescer.

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. (1979, p. 24)

⁷Salientamos que Gloxínia embora esquecida do prazo, passa pelo “caminho da individuação” e a mandala não está completa, falta última estação, a estação dos frutos, será mais uma etapa em seu caminho na direção de seu autoconhecimento. Tudo está pronto, resta apenas exibir o manto à corte, mas o inesperado a aguarda. Nemésia, com sua habilidade de tecer, havia fechado todos os caminhos possíveis. Agora, presa dentro de seu próprio casulo, esquecera-se da irmã, do castelo, de tudo. O casulo sugere o útero humano, o período de incubação da crisálida antes de tornar-se borboleta. Nemésia se prepara para recomeçar seu caminho de individuação, enquanto a irmã luta para imergir na última etapa.

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. (1979, p. 25)

“A primeira só” conta a história de uma princesa que vivia na solidão e angústia por se sentir sozinha e perdida em seu próprio mundo, deixando transparecer a busca de viver com outro, a necessidade de ter amigos e ser feliz, e, por mais que seu pai fizesse, nada substituíria o valor de ter alguém para conversar, trocar ideias e ser feliz. A atitude do rei era proteger sua filha dos perigos do mundo. Mandou fazer o espelho para encontrar a felicidade da filha e, por um momento, esta se satisfaz, mas, vendo que é ilusão, se angustia novamente.

⁷ Idem a nota anterior.

4 VERBO TRANSITIVO E INTRANSITIVO: AMAR

4.1 As possibilidades e impossibilidades da realização do amor

Um dado notório dentro da produção de Marina Colasanti é a recorrência do tema *amor*. Em todas as vertentes de sua escrita, quer nos textos literários ou não, o tema vai tomando seu formato, atendendo a expectativas diferentes, a faixas etárias díspares, mas os relacionamentos passionais, assertivos ou não, constituem a matéria prima da qual se vale a produção da autora.

Baseando-nos, em um primeiro momento, na pesquisa de Raquel Lima Besnosik, *Nos labirintos do amor de Marina Colasanti* (2010), buscaremos mostrar como a pesquisadora argumenta acerca da constituição da feminilidade nos encontros e desencontros amorosos. A pesquisadora selecionou sete contos, sendo eles: “Entre as Folhas do verde O”, do livro *Uma ideia toda azul* (1979), “A mulher ramada” e “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982), “Prova de amor” e “Verdadeira história de um amor ardente”, do livro *Contos de amor rasgados* (1986), “Entre a espada e a rosa”, do livro homônimo, e “De tanto procurar”, do livro *23 histórias de um viajante* (2005). Destes, nos propomos a explorar quatro contos, sendo eles: “Entre as folhas do verde O”, “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, “Prova de amor”, e “Verdadeira história de um amor ardente”. Entre outros motivos, o que nos fez optar pela escolha desses contos, foi a repetição do *corpus* entre outros capítulos.

Os pressupostos teóricos serão norteados pelas premissas de Sigmund Freud, Maria Rita Kehl, Juan-David Nasio, bem como Platão, Denis de Rougemont, Octavio Paz e Zygmunt Bauman, os autores priorizados por Bernosik. Devido à limitação da Psicanálise, a autora utilizou-se de aportes teóricos de Jurandir Freire Costa (1998), que retoma a partir de “O Banquete”, de Platão, (1962) parte de seu livro *Sem fraude nem favor – estudos sobre o amor romântico*, argumentando que a erótica platônica é muito parecida com a ideia que temos do amor romântico hoje. Denis de Rougemont, em sua obra *O amor e o ocidente* (1988), aborda o mito de Tristão e Isolda, em cuja perspectiva os amantes amam o próprio amor, envolvendo-se em circunstâncias desastrosas que os impede de viver o amor no plano terrestre, tornando a realização amorosa possível no plano metafísico. Octavio Paz, em seu livro *A dupla chama: amor e erotismo* (1999), diferencia amor, sexo e erotismo e aborda os grandes dilemas da paixão amorosa. Também Zygmunt Bauman, em *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (2004). Além das ideias de Freud, são utilizados os

pressupostos de Maria Rita Kehl contidos nas obras: *A mínima diferença: masculino e feminino na cultura* (1996), *Deslocamentos do feminino* (2008), e os artigos “Masculino/feminino: o olhar da sedução” e “A psicanálise e o domínio das paixões” (de *O olhar e Os sentidos da paixão* [2009], respectivamente, livros organizados por Aduauto Novaes), e “O que um homem quer saber” (do livro *Sobre o desejo masculino*, 1995, organizado por Ângela Teixeira).

4.1.1 Desencontro amoroso: a opção pela solidão

O primeiro conto analisado pela pesquisadora é “Entre as folhas do verde O”, que já foi alvo de nosso exame em capítulo anterior. Besnosik remete à teoria de Ricardo Estacolchic que aponta o fato de os amantes não conhecerem os anseios um do outro. Amam-se, porém o desfecho do conto levará ao desencontro amoroso, ao mesmo tempo em que firmará a feminilidade da protagonista⁸.

Sendo de naturezas diferentes, uma vez que o príncipe é humano e a corça é produto da “metamorfose”, sendo metade “mulher”, ocorre a impossibilidade da realização do sentimento que os une e que, ao mesmo tempo, os separa. A corça encontra-se em ambiente hostil e não pode comunicar-se com o amado, pois ambos possuem linguagens diferentes. Então, impedida de exprimir seus anseios, acaba por sofrer uma violência simbólica, pois suas lágrimas de dor, por não poder expressar seu amor pelo príncipe, são “oportunamente” interpretadas pelo desejo de tornar-se somente mulher. Ressalta-se que Colasanti, como escritora engajada que é, sem comprometer a estética de seu texto, revela nas entrelinhas a condição de muitas mulheres que afogam seus sonhos em prol de um relacionamento onde não há realização de ambas as partes. Essa dualidade apontada por Colasanti mostra o príncipe em situação de extrema vantagem. Ele amava aquele ser de natureza dúbia, mas amava o que lhe convinha: a mulher, a corça ele queria matar. À mulher são atribuídos caracteres como beleza, fragilidade, submissão. A corça é apresentada como ágil e é o lado corça que é indesejável ao amado, pois concede à mulher a capacidade de se movimentar, por isso, cercado de “homens e cães”, sonda a presa e a atinge na pata direita e, enquanto ela tenta se livrar daquilo que a impedia de fugir, ele a prende. Notamos que os verbos de ação, tais como “botar a flecha” e “retesar”, são atributos dele, enquanto o narrador descreve a mulher

⁸ As afirmações apresentada neste primeiro parágrafo, são parafraseadas da dissertação de mestrado de Raquel Lima Besnosik, *Nos labirintos do amor de Marina Colasanti* (2010). Nos contos analisados a seguir busco apresentar minhas próprias conclusões, baseadas em outras fontes de leitura.

corça em total posição de submissão, de joelhos.

Foi assim que o príncipe a viu. Metade mulher, metade corça, bebendo no regato. A mulher tão linda. A corça tão ágil. A mulher ele queria amar, a corça ele queria matar.

Se chegasse perto será que ela fugia? Mexeu num galho, ela levantou a cabeça ouvindo. Então o príncipe botou a flecha no arco, retesou a corda, atirou bem na pata direita. E quando a corça-mulher dobrou os joelhos tentando arrancar a flecha, ele correu e a segurou, chamando homens e cães. (1976, p. 24)

Existe um tempo de convívio aparente entre o “casal”, tempo marcado pelos desencontros que se devem ao silêncio constante entre os dois. A impossibilidade da realização amorosa vai-se tornando mais distante à medida que o príncipe impõe a mulher que ela se desfaça da sua metade corça. O seu choro de tristeza é interpretado por ele como desejo de ela tornar-se somente mulher. Ao chamar o feiticeiro do reino e conceder-lhe pernas de mulher e ao ordenar que lhe ensinem a andar e trajar-se como mulher, sua natureza instintiva, representada pela supressão de seu desejo, ou seja, seu Id, conforme postula Sigmund Freud, a angustia de tal forma que ela decide ser somente corça e escolher onde viver e com quem viver. De volta a seu ambiente original, pede à Rainha da floresta que a transforme em corça somente e, no entanto, continua a pastar sob as janelas do palácio. Houve uma afirmação da feminilidade se percebermos de forma metafórica a dualidade na personalidade de uma fêmea que tenta se ajustar ao modelo patriarcal, mas recua, pois deseja encontrar-se consigo mesma. Agora, os verbos que sugerem ação pertencem à corça, tais como “acordar”, “andar”, “cruzar”, “correr”, “procurar”:

Sete dias ela levou para aprender sete passos. E na manhã do oitavo dia, quando acordou e viu a porta aberta, juntou sete passos e mais sete, atravessou o corredor, desceu a escada, cruzou o pátio e correu para a floresta à procura de sua Rainha.

O sol ainda brilhava quando a corça saiu da floresta, só corça, não mais mulher. E se pôs a pastar sob as janelas do palácio. (1976, p. 25)

4.1.2 “Prova de amor”: despindo-se de si mesma

O segundo conto selecionado pela pesquisadora é “Prova de amor”, extraído do livro *Contos de amor rasgados*. O enredo é sucinto, mas condensa a realidade de muitas mulheres que negam sua própria personalidade para agradar o parceiro. Em síntese, o conto narra um pedido feito pelo marido à esposa como “prova de amor”. Pede a ela que deixe a barba crescer. Embora sendo o ato contrário à natureza da esposa, esta concentra todas suas forças e, um dia, exhibe ao marido seu rosto barbado. O marido resolve deixá-la, alegando que ela já não

era mais a mesma. Depreendemos desta breve, mas intensa narrativa, o jogo patriarcal estabelecido entre o casal. A mulher é apresentada como ser dependente do esposo e totalmente submissa às vontades dele, e aqui abrimos espaço para o momento social em que Colasanti escreve essa obra, momento de questionamentos acerca do papel desempenhado pela mulher, enquanto ser subjugado pela dependência financeira e, muitas vezes também, afetiva do cônjuge.

A leitura conduz o leitor a questionar o porquê desta submissão, uma vez que a barba representa o avesso da feminilidade. Mesmo sendo contra sua natureza, a mulher empenha-se em agradar o marido e acaba por perder o elo que os ligava, diferença de sexo, a natureza feminina que o atraía. Além disso, mostra-se vulnerável à vontade dele, não é mais a mulher desassociada da figura masculina. Agora perdeu sua identidade feminina e é abandonada pelo esposo: ele não deseja conviver com uma réplica sua, mas com alguém que o complementa, uma vez que somos seres em eterna busca de algo indefinível que nos falta. Nas palavras de Jacques Lacan (1901-1980): “somos seres desejantes, destinados à incompletude, e é isto que nos faz caminhar”.

Sob a égide de Zygmunt Bauman, a pesquisadora salienta que há ambiguidade quando um dos parceiros renuncia a seu próprio desejo para satisfazer o desejo do outro, pois, ao fazê-lo, este se põe à deriva, nas mãos do cônjuge. Segundo ele, esta estratégia pode ser perigosa porque o amor tanto pode acariciar e proteger como pode agredir e machucar. Em suas palavras: “Mãos que acariciam também podem prender e esmagar”. Segundo Sônia Cabeda, este “jogo amoroso” pode ser perigoso porque a mulher renuncia a algo seu visando alguma coisa em troca e, sendo o homem o detentor do poder, a mulher pode se encontrar, de repente, diante de uma grande perda. Ao realizar o desejo do marido, a mulher faz exatamente o que ele não quer e ele não vê mais seus desejos refletidos nela, o que desemboca em desencantamento. A dor da perda é inevitável.

4.1.3 Da liquidez dos laços afetivos

Ao analisar “Verdadeira história de um amor ardente”, a pesquisadora apresenta, de forma concisa, o enredo em que um homem cansado da solidão constrói para si uma mulher. Em posse de cera e corantes, vê surgir diante de si uma bela e “silenciosa” mulher, pela qual se apaixona. O tempo traz o desgaste do “relacionamento” e o marido começa a procurar outras coisas com que pudesse passar o tempo. Decide apossar-se de um livro, mas, no ato da leitura, falta energia, falta luz. Sem pensar duas vezes, ele arrasta a mulher para mais perto de

si e inflama suas tranças iluminando ambiente para sua leitura. Pautada na teoria de Juan-David Nasio, a pesquisadora discorre sobre a função da fantasia em nosso psiquismo. O outro acaba incorporando-se a nós mesmos. No conto, vemos uma mulher submissa à vontade do seu criador, um ser inanimado que ele “molda” e transforma de acordo com a sua vontade. Aos poucos a “relação” esfria e o tom róseo da pele vai-se acinzentando, cobrindo-se de poeira, e o tédio toma conta dos dois. A narrativa expõe mais uma vez a passividade da mulher, que só tinha olhos para o marido, “vivia” para ele e em função dele. O desfecho aponta para o inusitado, quando o marido resolve atear fogo à mulher. Era dele o objeto e dele fez o que queria.

Uma outra possível abordagem refere-se novamente às teorias de Zygmunt, no que concerne a sua reflexão acerca da liquidez dos relacionamentos afetivos. Na modernidade, segundo ele, nada foi feito para durar e a solidez se desmanchou perante os relacionamentos passageiros, muitas vezes virtuais, onde o ser é descartado com tal rapidez que nada se solidifica. No conto, vemos que a vontade do homem é preponderante – ele não deseja trocar experiências, crescer, trocar afetos –, mas sente solidão e constrói para si uma mulher descartável, que o satisfaz temporariamente, dentro da teoria do amor líquido ao qual se refere Bauman. Trata-se de um relacionamento “ideal”, pois o homem define como deve ser e agir sua criatura.

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

Em loja especializada adquiriu grande quantidade de cera, corantes, e todo o material necessário. Em breves estudos nos almanaques e tratados aprendeu a técnica. E logo, trancado à noite em sua casa, começou a moldar aquela que preencheria seus desejos. (1986, p. 34)

⁹Do excerto acima depreendemos um relacionamento “matemático”. O homem lida com a solidão como quem lida com o conserto de um telhado, aprende a construir uma mulher, como quem aprende técnicas de marcenaria. Mecanicamente, observa e escolhe as cores, o material com o qual construiria “sua mulher”. Sua no sentido usado aqui, apenas como adjetivo possessivo: era um objeto feito com o material comprado com “seu” dinheiro, para atender “suas” necessidades. Não há encontro amoroso, logo não haverá realização amorosa, o que fica bem evidente no trecho: “E logo, trancado à noite em sua casa, começou a

⁹ A partir deste parágrafo, tecemos algumas considerações, que embora tenhamos considerado relevantes, não foram abordadas pela pesquisadora.

moldar aquela que preencheria seus desejos”. O verbo “moldar” transmite o caráter opressor do criador em relação à sua criatura, que fora construída apenas para satisfazê-lo.

O “relacionamento”, baseado apenas na rotina e na satisfação do homem, logo deixa de ser interessante, surgem para ele novas necessidades, novos desejos, mas, como ela é um bem adquirido, uma propriedade sua, seria óbvio que a comercializasse ou que a utilizasse para outro fim, que a reciclasse. Denotamos que o texto infere muito mais que uma crítica ao papel da mulher, enquanto ser submisso, mas implica em revelar a forma como o modo de produção capitalista, molda e transforma o homem em peças de engrenagem, como podemos perceber no trecho a seguir:

Já há algum tempo viviam juntos, quando uma noite a luz faltou. Começava ele a cansar-se de tanta docilidade. Começava ela a empoeirar-se, turvando em manchas acinzentadas os tons antes translúcidos. Um certo tédio havia-se infiltrado na vida do casal. Que ele tentava justamente combater naquela noite empunhando um bom livro, no momento em que a lâmpada se apagou. Sentado na poltrona, com o livro nas mãos prometendo delícias, ainda hesitou. Depois levantou-se, e tateando, com o mesmo isqueiro com que há pouco acendera o cigarro, inflamou a trança da mulher, iluminando o aposento. Arrastou-a então para mais perto de si, refestelou-se na poltrona. E, sereno, começou a ler à luz do seu passado amor, que queimava lentamente. (1986, p. 35-6)

Notamos ainda que o relacionamento apagou-se e Colasanti metaforiza isso com o jogo sintático “quando a luz faltou”, donde subentendemos que o objeto construído havia perdido o encanto, o brilho. Já não era mais uma tecnologia de ponta, começava a “envelhecer”, seus tons translúcidos tornavam-se acinzentados, o que pode remeter ao fato de que ele já não a via com os mesmos olhos, empoeirava-se pelo desuso, pelo abandono. Neste ponto da narrativa, a escritora utiliza-se de dois símbolos fálicos, “infiltrar” e “empunhar”: à medida que o tédio infiltrava-se no relacionamento ele empunhava um livro, agora alvo do seu desejo. Usando ironia, Colasanti descreve a figura masculina que se utiliza do mesmo fogo que o unia à mulher para acender seus cigarros e, enfim, atear fogo às tranças da esposa e, sem nenhum apego ou remorso, devido à liquidez de seu afeto, “começou a ler à luz do seu passado amor, que queimava lentamente” (1986, p.36).

4.1.4 A sedução no “jogo” da conquista amorosa

O conto “Os doze reis e a moça no labirinto do vento”, extraído do livro homônimo, aborda o encontro amoroso e a afirmação da feminilidade da personagem por meio da livre

escolha. O pai mostra para a filha um labirinto em cujos nichos encontram-se as figuras de doze reis nos azulejos. Esta indaga ao pai o objetivo e este responde que, dentre aqueles doze reis, a moça deveria escolher um para ser seu marido, quando fosse a hora, quando ela quisesse, estivesse pronta. Baseando-se nas palavras de Maria Rita Kehl, a pesquisadora frisa que a sedução é uma “caçada silenciosa entre dois olhares; capturada numa rede perigosa de palavras” (1988, p. 411).

Como forma de escolha, a moça lança desafios a seus pretendentes. Os onze primeiros fracassam em suas tentativas e somente o décimo segundo, a quem a moça delega o desafio de “desvendar seu labirinto”, obtém sucesso. Este último não se atira de forma desesperada a fazer o que foi imposto por ela, simplesmente não cai no jogo amoroso. Segundo a pesquisadora, neste conto não há sedução amorosa no que se refere aos onze primeiros reis; somente no último caso a sedução se volta à conquista amorosa, porque ela olha nos olhos do pretendente e lhe pede que desvende seu labirinto. Há, neste caso, um movimento diferente: a princesa seduz porque também quer se dar para o outro. Argumenta que a moça seduz os reis e, por não ter a vontade de se dar, os conduz a caçadas falidas. No último caso, ocorre a procura do olhar, como se dissesse que o desejava e que ele realmente desvendasse seu labirinto, o que funciona como um rito de passagem de menina para mulher e é com a espada, símbolo do elemento fálico, que o último rei desfaz o labirinto. Agora é uma mulher que recebe o amante com um sorriso. Está pronta para o encontro, pronta para o amor. Kehl distingue os níveis de sedução e afirma que a moça seduz os onze primeiros reis com a intenção mera de provocá-los, insultá-los. No entanto, no caso do décimo segundo, há uma troca de olhares e cumplicidade, quando a moça pede que este desvende seu labirinto:

A sedução para o amor é uma promessa que se pretende cumprir, porque “o amoroso quer se dar”, já a sedução por si mesma é destinada à frustração. A moça do conto em questão inicialmente faz um movimento de seduzir por si só e talvez por isso todas as tentativas dos onze reis tenham sido fracassadas. Apenas ao último rei, ela pede que lhe desvende o labirinto e procura seu olhar. Nesse momento, a moça parece fazer um movimento diferente e seduz porque também “quer se dar” para o outro. (KEHL, 1988, p. 420)

Ainda de acordo com os pressupostos de Kehl, a pesquisadora ressalta que o mistério é a marca da sedução feminina, pois, ao mostrar-se intocável, oferece ao homem seduzido sua indiferença e, ao mesmo tempo, se utiliza de todos os fetiches de sua feminilidade. De acordo com Kehl, a mulher sedutora mente, negando que deseja, e apenas se faz desejar, não pede nada, porque nada lhe falta. Desta forma, fere a pretensão fálica masculina para se oferecer sutilmente como possibilidade de cura, pois quem conseguir conquistá-la estará a salvo.

Mostra-se misteriosa e autossuficiente, tornando-se duas vezes mais poderosa. Podemos observar esse movimento da mulher sedutora no conto em questão, uma vez que a moça desafia e convida cada um de seus pretendentes a adentrarem o labirinto, indiferente aos seus fracassos e sofrimentos. Entretanto, a ela não parece faltar nada, pois possui o mapa do labirinto e, portanto, sabe todos os caminhos. A eles cabe encontrar o caminho certo dentro daquele labirinto e conquistá-la.

Trezentos e sessenta e cinco quinas bem aparadas tem o labirinto de fícus no meio do jardim. – Para que o labirinto, meu pai?- perguntou a filha. – Para domar o vento – responde o pai –, que em cada quina se gasta, abranda o sopro e, sai afinal, leve brisa, sem estragar as flores. Doze nichos de azulejo têm no fundo do jardim. E em cada nicho um rei barbudo, de mármore. – Para que os reis, meu pai? – Para casar contigo, minha filha, quando chegar a hora. De olhos fixos sempre abertos, olham distante de si os reis barbudos. E frente ao seu olhar passa a filha e repassa crescendo no jardim. (1982, p. 12)

4.2 De tanto procurar: a viagem interior

Vanessa de Bello Lins da Rocha, em sua dissertação *O conto contemporâneo de Marina Colasanti: estilhaços do maravilhoso na viagem das “23 histórias”* (2010), observa que o papel da tradição é de suma importância quando se trata da análise dos contos de fadas de Colasanti, pois a escritora está constantemente revisitando os contos tradicionais. Cita que o aparato teórico para as respectivas análises será tirado dos escritos de Wladimir Propp, Italo Calvino, Michele Simonsen, José Carlos Leal, Nelly Novaes Coelho e Marina Warner. Dentre os nomes citados, há uma afirmação unânime sobre o fato de que a arte de contar é tão antiga quanto o próprio homem, está enraizada nas culturas primitivas, e Colasanti utiliza-se dessa matriz popular para compor a obra em questão. Sobre o maravilhoso na produção colasantiana, a pesquisadora afirma que existe a marca da transgressão, uma vez que ela se apropria do maravilhoso, mas nega o “faz de conta”, funcionando como uma abertura para o mundo, mas para o mundo real.

Em relação ao conto “De muito procurar”, o elemento estudado é a “viagem”, símbolo que, segundo os conceitos de Propp, caracteriza a necessidade de evolução da personagem para que esta se modifique do estágio inicial para outro mais elevado. No caso dos contos de Colasanti, esta viagem é intimista e resulta em crescimento, amadurecimento e aprendizado do humano. O conto “De muito procurar” mostra a busca obstinada de um homem por objetos perdidos. Sempre cabisbaixo, vivia a procura de tudo que estivesse em sua rota. Sem erguer os olhos, nada notava a sua volta e também não era notado por ninguém. Sua viagem está

centrada em objetos, coisas sem vida, embora essenciais para os outros. Quando alguém perdia um objeto, acabava por ser direcionado a ele que, muitas vezes, no meio de seus achados, dava nova vida, acabava por completar algo que desprovido de sua metade não possuiria valor algum. Olhava para “dentro, para a essência das coisas simples. A procura intensa o colocava num mundo invisível aos olhos de homens e animais, no entanto, os objetos que encontrava eram fundamentais. Em sua viagem “iniciática”, não era visto, mas a tudo via.

Aquele homem caminhava sempre de cabeça baixa. Por tristeza, não. Por atenção. Era um homem à procura. À procura de tudo o que os outros deixassem cair inadvertidamente, uma moeda, uma conta de colar, um botão de madrepérola, uma chave, a fivela de um sapato, um brinco frouxo, um anel largo demais. Recolhia, e ia pondo nos bolsos. Tão fundos e pesados, que pareciam ancorá-lo à terra. Tão inchados, que davam contornos de gordo à sua magra silhueta. Silencioso e discreto, sem nunca encarar quem quer que fosse, os olhos sempre voltados para o chão, o homem passava pelas ruas despercebido, como se invisível. Cruzasse duas ou três vezes diante da padaria, não se lembraria o padeiro de tê-lo visto, nem lhe endereçaria a palavra. Sequer ladravam os cães, quando se aproximava das casas. (2006, p. 129)

Colasanti vai elencando elementos que conduzem o leitor a perceber que a procura que o homem realizava centrava-se no “exterior”, no “outro”. Ao estar sempre com os olhos para baixo, não se encontrava, mas sim achava coisas perdidas que pertenciam a outras pessoas. A velha, que no conto “se fazia de cega”, conduz as pessoas que procuravam seus objetos perdidos até sua casa. Percebemos que o elemento-chave é um vocábulo cujo valor semântico remete a outro estado de espírito. Ao entregar três chaves, encontradas por ele, a um homem para que este descobrisse qual de fato a ele pertencia, o protagonista abre-se, aos poucos, para o mundo. Ao realizar o jogo antitético, onde a velha que se fazia de cega era a personagem que pensava que tudo via, o modo de viver do homem que não via ninguém passa gradualmente do total isolamento à abertura para o mundo.

Estava justamente deitando-se, na noite em que bateram à porta. Acendeu a vela. Era um moço.
Teria por acaso encontrado a sua chave? perguntou. Morava sozinho, não podia voltar para casa sem ela.
Eu... esquivou-se o homem.
O senhor, sim, insistiu o moço acrescentando que ele próprio já havia vasculhado as ruas inutilmente.
Mas quem disse... resmungou o homem, segurando a porta com o pé para impedir a entrada do outro.
Foi a velha da esquina que se faz de cega, insistiu o jovem sem empurrar, diz que o senhor enxerga por dois.
O homem abriu a porta.
Entraram. Chaves havia muitas sobre a mesa. Mas não era nenhuma daquelas. O

homem então meteu as mãos nos bolsos, remexeu, tirou uma pedrinha vermelha, um prego, três chaves. Eram parecidas, o moço levou as três, devolveria as duas que não fossem suas. (2006, p. 130)

A partir daí, outras pessoas vêm à procura de seus pertences, até o dia em que a mulher chega e encontra a porta aberta, ou seja, o homem que só olhava para baixo e vivia trancado agora abre-se para o mundo e estranhamente a mulher argumenta que havia perdido o juízo. Ambos saem à procura. Percebemos uma forte ruptura na narrativa, pois o homem não sai mais sozinho para procurar algo, mas sai acompanhado da mulher. Ela, de cabeça erguida, e ele, de cabeça baixa, acompanhando o movimento dos pés dela. Ele saía pela primeira vez à busca do desconhecido. Sua fama que fora se espalhando aos poucos “como alguém sempre à procura de alguma coisa” o conduz a encontrar esta mulher estranha que também procurava algo intangível: seu juízo. Dessa forma, o homem dogmático, com tempo certo para sair e voltar e se trancar em casa, deixa as portas do coração abertas.

Soprava um vento quente, giravam folhas no ar, naquele fim de tarde, nem bem outono, em que a mulher veio. Não bateu à porta, encontrou-a aberta. Na soleira, o homem rastreava as juntas dos paralelepípedos. Seu olhar esbarrou na ponta delicada do sapato, na barra da saia. E manteve-se baixo.

Perdi o juízo, murmurou ela com voz abafada, por favor, me ajude.

Assim pela primeira vez, o homem passou a procurar alguma coisa que não sabia como fosse. E para reconhecê-la, caso desse com ela, levava consigo a mulher.

Saíam com a primeira luz. Ele trancando a porta, ela já a esperá-lo na rua. E sem levantar a cabeça – não fosse passar inadvertidamente pelo juízo perdido – o homem começava a percorrer rua após rua. (2006, p. 130)

Aos poucos, vai-se distanciando da rotina e adentrando outros lugares, descobrindo uma realidade diferente; aos poucos, os cachorros ladram perante sua presença, as pessoas passam a notá-lo; aos poucos, seus bolsos vão se esvaziando, os sons agora são outros, as ruas movimentadas agora cedem lugar aos latidos dos cães, ao cacarejar das galinhas, enquanto a mulher, que seguia de cabeça erguida, contempla o azul do céu, as árvores e os pássaros. O momento crucial do conto, quando o narrador descreve a descoberta do amor, se dá quando o homem contempla algo vivo: a beleza de uma violeta. Havia, enfim, também perdido o juízo:

O olhar que tudo sabia achar não parecia mais tão atento. O que procurar afinal entre fios de grama senão formigas e besouros? Os bolsos pendiam vazios. O homem distraía-se. Um caracol, uma poça d’água prendiam sua atenção, e o vento lhe fazia cócegas. Metia o pé na pegada achada na lama, como se brincasse.

Taque-taque, conduziam-no os pés pequenos dia após dia. Taque-taque crescia aquele som no coração do homem.

Achei! Exclamou afinal. E a mulher sobressaltou-se. Achei! Repetiu ele triunfalmente. Mas não era o que haviam combinado procurar. Na grama, colhida agora entre dois dedos, o homem havia encontrado a primeira violeta da primavera. E quando levantou a cabeça e endireitou o corpo para oferecê-la a ela, o homem

soube que ele também acabava de perder o juízo. (2006, p. 135)

4.3 Os encontros de desencontros amorosos

Marlúcia Nogueira do Nascimento Dodó, em *De fadas a princesas: afetos femininos em Marina Colasanti* (2010), no quinto capítulo do trabalho, propõe-se analisar alguns contos e sondar dentro do universo colasantiano as várias representações do amor. A pesquisadora começa por mencionar a eterna busca pelo outro, citando o livro de Gênesis, em que a mulher é criada a partir da costela do primeiro homem para dar-lhe completude, bem como se refere aos tipos primordiais, citados por Platão em *O Banquete*, tal como a figura do andrógino, ser que, segundo o mito, Zeus teria dividido ao meio e uma parte estaria eternamente à procura da outra. Segundo Marlúcia Dodó, esta busca existencial está presente nos contos de fadas marcados pelo viço da juventude, pelo desejo de união com o outro. Ressalta que este empreendimento pela busca do outro geralmente tem iniciativa feminina e que a concretização dessa união amorosa se dá por meio da metamorfose. Argumenta a pesquisadora que, dentre os contos de Colasanti, o desdobramento da ação feminina pode dar-se de três formas: o encontro consigo mesma, o encontro com o outro ou a rejeição. Os contos selecionados por Dodó são: “Por duas asas de veludo”, “Entre as folhas do verde O”, “A primeira só”, “Sete anos mais sete”, extraídos do livro *Uma ideia toda azul*, “Onde os oceanos se encontram”, “A moça tecelã”, “De suave canto”, “À procura de um reflexo”, pertencentes ao livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, “Entre a espada e a rosa”, do livro homônimo, e “Um cantar de mar e vento” e “Longe como o meu querer”, ambos do livro *Longe como o meu querer*. Vamos nos deter na análise do conto “Sete anos mais sete”.

4.3.1 “Sete anos mais sete”: um sonho que se sonha junto

“Sete anos mais sete” foi o primeiro conto de fadas que Marina Colasanti escreveu. Comenta que escrever um conto de fadas é tarefa difícil. Em entrevista a André Preger, para o jornal *Plástico Bolha*, a escritora argumenta que era época da ditadura e ela era editora do “Caderno B” do *Jornal do Brasil*, mas, em virtude da prisão de Ana Arruda Callado, teve que assumir a direção do “Caderno I”, que se destinava à literatura infantil. Foi quando decidiu reescrever *A bela adormecida* e desta tentativa surgiu “Sete anos mais sete”. O passo seguinte foi a escrita do livro *Uma ideia toda azul* (1980).

Peguei a máquina (era máquina!) e escrevi um conto que era para ser a remontagem da Bela Adormecida; mas acabei escrevendo um outro conto, Sete anos e mais sete; fiquei boquiaberta, eu tinha feito uma coisa difícilíssima! Contos de fada são

difícilimos e não é uma literatura que possa ser dominada pela razão, é uma literatura que tem que vir de outras regiões. Fiquei muito encantada, não sabia como tinha acontecido. Tive que descobrir o processo e escrevi o meu primeiro livro, Uma Idéia toda azul; a partir daí escrevi também literatura infantil. (Plástico Bolha, Entrevista. Disponível em: <<http://www.jornalplasticobolha.com.br/pb21/entrevista.htm>>. Acesso em: 03 out. 2015).

Colasanti reforça que o mito está muito presente em sua vida pelas leituras feitas ainda quando criança. Afirma que aos sete, oito anos, leu uma coleção que adaptava os mitos para adolescentes de treze, quatorze anos, e o mito não saiu mais da sua vida, e que o mito, uma vez tendo transitado pela nossa existência, nunca mais sai. Seu processo de escrita é racional, mas, de vez em quando, esbarra em algo já conhecido e isto, segundo ela, é o inconsciente coletivo. Segundo a escritora, o conto de fadas tem uma estrutura diferenciada de todas as formas de escrita, pois somos esponjas mitológicas. Segundo Colasanti:

Eventualmente eu posso esbarrar em alguma coisa que já existe, mas isso é porque... é o inconsciente coletivo. Isso existe, a gente convive com isso, que aflora. Mas o conto de fada é em si uma narrativa de estrutura mitológica, de extração profunda, vem das camadas mais fundas do inconsciente. Ele é o único produto — e o diferencio entre todos os outros produtos literários — que não recorre à razão. Os contos têm uma carga mitológica, mas injetada propositadamente por mim, é uma carga que aflora porque evidentemente somos esponjas mitológicas. Estamos encharcados de mitologia: a religião, a filosofia, tudo, você vai procurar, as raízes estão lá nos mitos. Então, você deixar aflorar de muito fundo, bem mesmo.

Em “Sete anos mais sete”, os tempos são de repressão e percebemos no texto da escritora um apelo para a questão social, que não percebemos em outras produções. Salientamos que o conto não se configura apenas como um texto de denúncia social. Há nele muito de estético, sobretudo um apelo à questão do “sonho” enquanto realização de desejo, conforme o pressuposto freudiano, e o desejar, sonhar, projetar, lançar desejos ao inconsciente conforme a perspectiva junguiana. Na produção, encontramos todos os elementos dos contos de fadas – príncipe, princesa, rei, castelo, etc. No entanto, o pai argumenta que o rapaz escolhido pela filha não está à sua altura e impede o relacionamento. Vemos nessa atitude dois motivos para a negação: o fato de o pai amar aquela filha “demais” e ser o pai “mais amado” por ela, como uma sugestão de certo sentimento incestuoso e a questão de o fator econômico falar mais alto. Nos dois motivos, o rei não aceita o casamento da filha. Ressalta-se que o uso do pronome indefinido “outro” assume duas funções, quando se trata do rei e da princesa, pois o pai não tinha outra filha e a amava mais do que a qualquer outra, do que podemos subentender ser ela a única mulher na vida dele, pois a o narrador não faz menção à rainha em nenhum momento. Enquanto a princesa supera o complexo de Electra e transfere o amor que sentia pelo pai, até aquele momento único na sua vida, para outro homem, o

príncipe.

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

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

O pai, que não tinha outra para gostar, achou logo que o príncipe não servia. Mandou investigar e descobriu que o rapaz não tinha acabado os estudos, não tinha posição, e o reino dele era pobre. Era bonzinho, disseram, mas enfim, não era nenhum marido ideal para uma filha de quem o pai gostava mais do que de qualquer outra (1980, p.30).

Agindo de forma coercitiva, o rei manda que isolem a filha e o narrador se utiliza do número sete como forma simbólica para unir os amantes. A pesquisadora reforça que o número sete é produto da união do “quatro”, símbolo do homem, e do “três”, símbolo da mulher, e, por sua vez, o sete representa a perfeição e a totalidade. A princesa foi alvo da magia de sua “fada madrinha” e adormeceu, tendo sido levada por um corredor para o isolamento. Fica clara a interdiscursividade, não somente com a *Bela adormecida*, mas com *Rapunzel*, com a jovem Psiquê, com *Branca de neve*, todas elas protagonistas de contos de fadas em que são reclusas por um tempo de amadurecimento, de preparação para o casamento. Colasanti utiliza-se do mesmo artifício que usa em outros contos, que é o uso da mente para a solução do conflito a ser enfrentado pela heroína, tal como faz em “Entre a espada e a rosa” e outros contos. O príncipe, ao saber do ocorrido com a moça, cria o mesmo ambiente físico e os dois passam a viver o seu amor em sonho.

Bruno Bettelheim afirma, em *A psicanálise dos contos de fadas*, que esse tempo representado pelo sono é o necessário para a transferência da puberdade para a adolescência. Esse intervalo permite à moça ter sua primeira menstruação e estar pronta para a cópula:

Para uma mocinha (como para um rapaz, de modo diferente), o sangramento, como o da menstruação, é uma experiência esmagadora se ela não estiver emocionalmente preparada para isso. Vencida pela experiência de um sangramento súbito, a princesa cai num longo sono, protegida de todos os pretendentes de encontros sexuais prematuros – por um muro impenetrável de espinhos. Enquanto as versões mais habituais frisam o nome de "Bela Adormecida" devido ao longo sono da heroína, os títulos de outras versões dão proeminência ao muro protetor, como em inglês, "Rosa Silvestre".* Muitos príncipes tentam alcançar Bela Adormecida antes de terminar sua maturação; todos os pretendentes prematuros perecem nos espinheiros. Com isto, o conto adverte à criança e aos pais que o despertar do sexo antes da mente e do corpo estarem prontos para ele é muito destrutivo. Mas quando Bela Adormecida finalmente adquiriu maturidade física e emocional, e está pronta para o amor, e por conseguinte para o sexo e o casamento, então o que antes parecera impenetrável se abre. O muro de espinhos subitamente se transforma numa cerca de flores grandes e belas que se abre para o príncipe entrar. A mensagem implícita é a mesma de vários outros contos de fadas: não se preocupe e não tente apressar as coisas - no seu devido tempo, os problemas impossíveis serão solucionados, como que espontaneamente. (2002, p. 249)

Em “Sete anos mais sete”, vemos que a protagonista já superou esse período de espera e seu enclausuramento assume um caráter de violência simbólica, que é resolvido pelo fato de o príncipe viver em sonho os mesmos desejos que a amada. O final feliz destoa dos demais contos de Colasanti, que apelam para um fim inusitado, deixando a caráter do leitor, resolver o enigma proposto, com intervalos para múltiplos finais. Ressalta-se que esse final feliz não empobrece o texto, pois ele nasce de uma escolha a dois. É preciso superar, como nas versões originais dos contos de fadas, enigmas, “estar fechado para o mundo”. Tal como nos contos de fadas, a moça dorme, mas o diferencial é que o de Colasanti apresenta um sonho a dois, de comum acordo, para que o final fosse feliz:

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

[...]

Até o dia em que ambos sonharam que era chegada a hora de casar, e sonharam um casamento cheio de festa e de música e de danças. E sonharam que tiveram muitos filhos e que foram muito felizes para o resto da vida. (1980, p. 31-2)

CONCLUSÃO

Nesta pesquisa, conforme já apontamos, o objetivo foi investigar a fortuna crítica sobre a obra da escritora Marina Colasanti, concentrando-nos na produção acadêmica (teses e dissertações) brasileira das duas últimas décadas. As tabelas que coletam os dados sobre os trabalhos acadêmicos consultados (20), concebida segundo quinze tópicos de análise, constitui o apêndice inserido ao final desta tese.

Após a leitura e análise das dissertações e teses acadêmicas que compõem o *corpus* em pauta, concluímos que quatro tópicos dão a tônica geral das análises contempladas pelo conjunto de estudos consultados: o específico feminino, o mito, *a linguagem poética* e *o amor*. Sobressai no conjunto da fortuna crítica que a produção de Colasanti, embora seja resultado de um período social bastante marcado pelo “feminismo”, não se limita a tematizar as questões femininas e amorosas, mas estabelece um forte intertexto com o universo mítico caro à tradição literária e se apoia num denso trabalho no âmbito da linguagem, explorando a poeticidade em diferentes níveis da tessitura narrativa. Assim, a obra de Colasanti aqui contemplada pela visão que a crítica acadêmica dela estabeleceu não se restringe à do texto engajado, mas apresenta uma densa literariedade, valendo-se de recursos estilísticos que lhe conferem um tom altamente lírico.

Os contos de fadas recriados pela pena de Colasanti recorrem a um ambiente maravilhoso, feérico, povoado de princesas, príncipes, reis, rainhas, castelos, cavaleiros, etc. A maioria deles é situada numa atmosfera medieval, trazendo o leitor para um ambiente espaço-temporal onde seu inconsciente se põe em contato com muitos outros textos, mas transfigurados pela revisitação crítica. A escritora questiona os valores androcêntricos, que impregnam a maior parte da produção com a qual dialoga, outorgando a suas personagens o poder de escolher e decidir sobre seus destinos.

Henriqueta Perdigão, em *As fadas fiam o fatum: a narrativa maravilhosa de Marina Colasanti* (1993), um trabalho que particularmente se destaca no *corpus* estudado, afirma que os contos de fadas, *a priori*, eram destinados não somente ao público infantil, mas nasceram do hábito de se contar histórias e permaneceram por muitos séculos resguardando as modificações de cada região. A pesquisadora afirma que a narração desses contos era feita, geralmente, pela mulher mais velha da tribo, que tecia enquanto contava histórias, as quais foram permanecendo e ao mesmo tempo, se alterando com o passar dos séculos.

Perdigão traz como embasamento o ensaio de Walter Benjamin *O Narrador*, o que confere a seu trabalho uma abordagem diferenciada, pois a pesquisadora deixa bem claro que

“o narrador” tradicional aos poucos vai cedendo espaço à autoria nesses contos, bem como vai-se alterando sua estrutura original, de modo a que se adaptem a um novo público leitor. O narrador de Marina Colasanti utiliza-se deste texto adaptado e extrapola a linha condutora dos passos a serem seguidos pelo herói.

A produção colasantiana para crianças e adolescentes, embora firmada na atmosfera marcada pela busca do amor, traz consigo não o elemento mágico, que nos contos de fadas sempre atua como solução para o conflito do herói, mas sim uma transferência desse papel para a própria personagem, que em seus “labirintos” vai se autoconhecendo, superando os obstáculos com a ajuda de sua própria mente, até que o desfecho seja elucidado, na maioria das vezes, por conta da ação do próprio herói ou, de modo mais recorrente, da própria heroína. Encontramos ao final das narrativas uma realidade às avessas, gerada pelas ações desenvolvidas por essas personagens, que são, na maioria das vezes, motivadas por situações conflitivas, que as induzem a partir para a “viagem”, a passar pelos rituais iniciáticos e a transformar-se em alguém que é – consistentemente – produto desses conflitos.

Percebemos que a maioria das personagens protagonistas é constituída por mulheres centradas na busca de sua liberdade, que enfrentam desafios saindo do estado de passividade, onde geralmente as heroínas dos contos de fadas tradicionais se encontravam, dependentes de entidade mágicas, tais como fadas, duendes, bruxas e anões que as auxiliavam nas dificuldades encontradas pelo caminho.

Ao contrário de *Cinderela*, *A bela adormecida*, *Chapeuzinho Vermelho*, *Rapunzel*, etc., que superam os entraves encontrados com a ajuda de seres sobrenaturais, por vezes masculinos, vimos na produção da escritora “mulheres tecelãs” que tecem e destecem a sua vida e constroem seus próprios paraísos; “princesas barbadas” que se “disfarçam de guerreiros” para desobedecer à voz do pai; princesas e príncipes a quem, embora tenha sido negado o direito ao amor, optam pela realização amorosa por meio do sonho a dois ou pela saída de uma existência solitária, mas plena.

Esses encontros e desencontros amorosos destronam a voz do patriarcalismo, que geralmente impinge às protagonistas dos contos de fadas tradicionais a submissão à ideologia imposta, onde a mulher é representada como frágil, incapaz de enfrentar o mundo e seus perigos, de escolher seu amado e até mesmo de se encontrar consigo mesma e viver a solidão feliz.

Na produção de Colasanti para adultos, também encontramos situações em que a autora rompe com o padronizado e, ao dialogar com os textos-matriz, confere à sua escrita uma ou mais possibilidades de desfecho para seus contos. Se dentro de sua produção não

literária nos defrontamos com uma jornalista que dialoga com leitoras oprimidas pelo sistema patriarcal, sentimos também na produção de seus contos para adultos que, mesmo quando a mulher tem um final trágico, a escritora está apontando para a conscientização do leitor no que tange a todas as formas de violência sofridas pelas mulheres, sejam elas de natureza psicológica, moral ou física.

Dessa forma, a realidade dos anos 1980 se vê refletida em seus contos, não como um manual de conduta, mas sim como pano de fundo para a elaboração de um texto que leva o leitor a adentrar as lacunas textuais e preenchê-las com uma visão modificada, que o tira do estado de acomodação e lhe causa certa angústia. Ao defrontar-se com finais inusitados para as narrativas, distantes do modelo do *happy end* hollywoodiano, o leitor é retirado de seu “acomodamento”, ou, segundo a perspectiva de Roland Barthes, é levado a abrir mão do prazer fácil do final esperado, para adentrar o universo mais sofisticado e complexo da *fruição*.

Podemos reiterar ainda que a concisão é marca inequívoca da escritora, ficando explícito que sua forma de escrever foi influenciada pelo jornal, onde Colasanti atuou amplamente, submetendo-se às necessidades de textos curtos que o gênero jornalístico, via de regra, exige. Contudo, o fato de ser breve não impede que a ficção de Colasanti aborde questões com verticalidade, pois a escritora se utiliza continuamente da intertextualidade, da interdiscursividade e da interculturalidade, contrapondo valores, interferindo em estruturas milenares, no que tange ao controle ideológico exercido pelo poder patriarcal.

Suas mulheres são múltiplas, as situações criadas dentro de suas narrativas baseiam-se em arquétipos que variam desde a Grande Mãe, enquanto portadora da capacidade de exercer poder sobre o ciclo vida-morte-vida, até a mulher “robotizada”, desprovida de toda sua energia vital, produto da perda de suas vontades e de seus sonhos. Os símbolos empregados na ficção de Colasanti são recorrentes e estão a dialogar com ritos e mitos encontrados na tradição e no interior de sua própria produção.

A vasta produção literária de Colasanti certamente foi influenciada por suas leituras, enquanto criança, quando, escondida em porões, fugindo da guerra, ocupava seu tempo lendo adaptações dos mitos gregos e outros clássicos, como mais de uma vez ela declarou, mas também bebeu intensamente na fonte de seu trabalho como jornalista, editora e escritora de textos não literários.

O amálgama do qual se compõe obra literária de Colasanti, é preciso que se sublinhe, vem, também, do contato que a escritora pôde manter por muito tempo com suas leitoras e leitores de diversos veículos da grande imprensa, por intermédio de cartas que ela lia e

respondia, apontando caminho para mulheres em tempos de “extremo machismo”, tempos em que boa parte das esposas atuava como adorno dentro de casa, exercendo apenas o papel de mais um bem material pertencente ao marido.

É importante registrar aqui como *A Nova Mulher* (1976) constituiu obra seminal e também passo decisivo para a criação que se iniciou em 1980 com a publicação do livro *Uma ideia toda azul*, formado por dez contos de fadas. Dentre eles, se destaca *Entre as folhas do verde O*, que remete diretamente à situação de opressão da mulher, por meio da personagem metade corça, metade mulher. Em contos como esse, Colasanti leva o leitor a adentrar um mundo simbólico, onde a vontade feminina nem sempre aceita aquilo que lhe impingem.

É importante que se diga, a título de conclusão, que o balanço sobre a fortuna crítica acadêmica da obra de Colasanti aponta para um sentido de unidade significativa no conjunto da obra da autora. Apesar da pluralidade de fontes que alimentou sua produção, das tradicionais às contemporâneas, e de ter-se exercitado simultaneamente nos terrenos movediços da ficção infantil, juvenil e adulta, alcançou uma coesão unificadora de sua produção literária, tanto no âmbito temático quanto no formal, como insistimos aqui, ao colocarmos em evidência tópicos como *a questão feminina (feminista?)*, *o mito*, *o amor* e *a linguagem poética de sua obra*.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Leonardo. **Literatura infantil brasileira**. Ensaio de preliminares para a sua história e suas fontes. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

ARRUDA, Ana. Depoimento. In: RIO DE JANEIRO (Município). Secretaria Especial da Comunicação Social. **Mulheres em revista: o jornalismo feminino no Brasil**. Rio de Janeiro: 2002, p. 19-21. (Cadernos de Comunicação: Série Memória).

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A água e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. (V.N.) Volochínov. A interação verbal. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Vol. I. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1980

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Vol. II. Trad. Sérgio Milliet. Nova Fronteira, 1980

_____. **Estética da criação verbal**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BENJAMIN, Walter. **a obra-de-arte-na-era-de-sua-reprodutibilidade-tecnica**: Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/17365360>. Acesso em 14/12/2014.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. **Crítica e verdade**. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **O grão da voz**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. **O prazer do texto**. Tradução de Maria Margarida Barahona. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. **O rumor da língua**. Lisboa: Editora 70, 1984.

BETELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BORDINI, M e AGUIAR, V. T. **A formação do leitor: Alternativas Metodológicas**. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

BORDINI, Maria da Glória. **Poesia infantil**. 1 ed. São Paulo: Ática, 1986.

- CASTRO, Marcelo Ganzela Martins de. **Marina Colasanti**: Os arquétipos e interação leitor-texto: UNESP- Campus de São José do Rio Preto, 2005.
- CECCANTINI, João Luís C. T. **Leitura e literatura infantojuvenil**. *Memória de gramado*. São Paulo: Cultura acadêmica, 2002.
- CECCANTINI, João Luís, LAJOLO, Marisa. Monteiro Lobato livro a livro. **Obra infantil**. São Paulo: UNESP, 2007.
- CECCANTINI, João Luís C. T. **Uma estética da formação**: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997). Unesp, 2000.
- CHEVALIER Jean; GHEERBRANT Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. 5 ed. rev. atual. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 2006.
- CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Como ensinar literatura infantil**. São Paulo: Editora: Bernardo Álvares, 1968.
- DODÓ, Marlúcia Nogueira do Nascimento. **De fadas a princesas**: afetos femininos em Marina Colasanti. Dissertação de mestrado: Universidade Federal do Ceará, 2010.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ECO, Umberto Eco. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. **Pós-escrito a O nome da rosa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**. Ensaio sobre o simbolismo mágico religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FIORIN, José Luiz. **Interdiscursividade e intertextualidade**. In: BRAIT, B. (org.) Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.
- 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.
- GOMES, Anderson. **E por falar em mulheres**: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). **Tendências e impasses**: o feminismo como criticada cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação.** In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. (Orgs.) Uma questão de gênero. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **A indústria cultural: O Iluminismo como mistificação de massas.** In: ADORNO et alii. *Teoria da cultura de massa.* Comentários e Seleção de Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 168-214.

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

JUNG, Carl Gustav; HENDERSON, Joseph L.; FRANZ, M. L. von; JAFFÉ, Aniela; JACOBI, Jolande. **O homem e seus símbolos.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira COELHO, LIMA, Alceu Amoroso. *Livros para crianças.* In: Estudos literários, V. I. Rio de Janeiro: Aguilar, 1966.

MARTA, Márcia Juliane Valdivieso Santa. **Marina Colasanti: Longe ou perto do bem querer do leitor? Um estudo de caso da recepção de *Longe como o meu querer* por alunos do Ensino Fundamental.** Dissertação de Mestrado Universidade Estadual de Maringá, 2006.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da literatura infantil.** 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MORIN, Edgar. **A integração cultural.** Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo - I: neurose. 4 ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária 1977.

MORTATTI, Maria do Rosário Longo. Leitura crítica da literatura infantil. **Itinerários.** Revista de literatura. Araraquara, v. 17/18, p. 179-187, 2001.

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.

OLIVEIRA, Alaíde Lisboa de. **Poesia na escola (orientação didática).** V. I. Belo Horizonte: Bernardo Álvares, 1966.

PASSOS, Leandro. **Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de amor rasgados de Marina Colasanti.** Dissertação de Mestrado: UNESP/Araraquara, 2008.

PERROTTI, Edmir. **O texto sedutor na literatura infantil.** São Paulo: Ícone, 1986.

PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso.** Série Fundamentos. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

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.

TOLEDO, Cátia Mendonça de. **Muitos caminhos para Ana Z.** Dissertação de Mestrado:

Universidade Federal do Paraná, 2000.

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

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Literatura infantojuvenil: seis autores, seis estudos.** Goiânia: Ed. da UFG, 1994.

STÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos.** Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras.** Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. cap. IV, p. 89-143.

YUNES, Eliana, PONDE, Glória. **Leitura e leituras da literatura infantil.** 2 ed. São Paulo: FTD,

WELLERSHOFF, DIETER. **Literatura, mercado e indústria cultural.** Humboldt, n.22, p. 44-48, 1970

ZILBERMAN, Regina. **A literatura em crise na escola.** São Paulo: Global, 2003.

_____. **A literatura infantil na escola.** 6 ed. São Paulo: Global,

ZILBERMAN, Regina, LAJOLO, Marisa. **A formação da leitura no Brasil.** 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.

ZILBERMAN, Regina, LAJOLO, Marisa. **Literatura infantil brasileira: História & Histórias.** 1 ed. Ática, 1999.

_____. **Um Brasil para crianças.** Para conhecer a Literatura Infantil Brasileira: História, autores e textos: 3 ed. Global, 2004.

ZILBERMAN, Regina, Magalhães. CADEMARTORI, Lígia. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação.** 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1984.

OBRAS DE MARINA COLASANTI

- COLASANTI, Marina. **Eu sozinha**. Rio de Janeiro: Gráfica Record Brasileira, 1968.
- _____. **Nada na manga (crônicas)**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.
- _____. **Zoológico (contos)**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.
- _____. **A morada do ser (contos)**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1978.
- _____. **Uma ideia toda azul (contos de fadas)**. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1979.
- _____. **A nova mulher (coletânea de artigos)**. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1980.
- _____. **Mulher daqui prá frente (coletânea de artigos)**. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1981.
- _____. **Doze reis e a moça no labirinto do vento (contos de fadas)**. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1982.
- _____. **A menina arco-íris (infantil)**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.
- _____. **E por falar em amor (ensaio)**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.
- _____. **O lobo e o Carneiro no sonho da menina (infantil)**. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.
- _____. **Uma estrada junto ao rio (infantil)**. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.
- _____. **O verde brilha no poço (infantil)**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1986.
- _____. **Contos de amor rasgados (contos)**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.
- _____. **O menino que achou uma estrela (infantil)**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1988.
- _____. **Um amigo para sempre (infantil)**. São Paulo: Editora Quinteto, 1988.
- _____. **Aqui entre nós (coletânea de artigos)**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1988.
- _____. **Será que tem asas? (infantil)**. São Paulo: Editora Quinteto, 1989.
- _____. **Ofélia a ovelha (infantil)**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1989.
- _____. **A mão na massa (infantil)**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1990.
- _____. **Intimidade pública (coletânea de artigos)**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1990.

- _____. **Entre a espada e a rosa (contos de fadas)**. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1992.
- _____. **Ana Z, aonde vai você? (juvenil)**. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- _____. **Rota de colisão (poesia)**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1993.
- _____. **Um amor sem palavras (infantil)**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1995.
- _____. **O homem que não parava de crescer (juvenil)**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1995.
- _____. **De mulheres sobre tudo (citações)**. Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1995.
- _____. **Eu sei, mas não devia (crônicas)**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996.
- _____. **Longe Como o meu querer (contos de fadas)**. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- _____. **Gargantas abertas (poesia)**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
- _____. **O leopardo é um animal delicado (contos)**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.
- _____. **Um espinho de marfim e outras histórias (antologia)**. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- _____. **Vinte vezes você (coletânea de artigos)**. e-book. www.mercatus.com.br
- _____. **Esse amor de todos nós (compilação de textos)**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.
- _____. **Classificados e nem tanto (poesia para crianças)**. São Paulo: Record, 2010.
- _____. **Crônica para jovens (Coletânea, Crônicas)**. São Paulo: Global, 2012.
- _____. **O nome da manhã (poesia para crianças)**. São Paulo: Global, 2012.
- _____. **Hora de alimentar serpentes (contos)**. São Paulo: Global, 2013.
- _____. **Breve história de um pequeno amor. (infantil)** São Paulo: FTD, 2013
- COLASANTI, Marina; SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Com Clarice (artigos)**. São Paulo: Editora da Unesp, 2013.
- COLASANTI, Marina; SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Agosto 91, estávamos em Moscou**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1991.

APÊNDICE

Teses e dissertações sobre a produção textual de Marina Colasanti

- 1-PERDIGÃO. Noemi Henrique Brandão de. *As fadas fiam o fatum: a narrativa maravilhosa de Marina Colasanti*. Universidade Federal do Paraná, 1993.
- 2-TOLEDO Cátia Mendonça de. *Muitos caminhos para Ana Z*. Universidade Federal do Paraná, 2000.
- 3-SILVA, Silvana Augusta Barbosa Carrijo. *Marina Colasanti: mulher em prosa e verso*. Universidade Federal de Goiás, 2003.
- 4-GOMES, Anderson. *E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti*. Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- 5-CASTRO, Marcelo Ganzela Martins de. *Marina Colasanti: os arquétipos e interação leitor-texto*. UNESP- Campus de São José do Rio Preto, 2005.
- 6-SANTA MARIA, Márcia Juliane Valdivieso. *Marina Colasanti: Longe ou perto do bem querer do leitor? Um estudo de caso da recepção de Longe como o meu querer por alunos do Ensino Fundamental*. Universidade Estadual de Maringá, 2006.
- 7-PASSOS, Leandro. *Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de amor rasgados de Marina Colasanti*. UNESP/Araraquara, 2008.
- 8-BARROS, Sílvia da S. Freire. *A crônica contemporânea de autoria feminina: Lya Luft, Marina Colasanti e Martha Medeiros*. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2009.
- 9-SOUZA, Wanessa Zanon de. *Representações da mulher em obras de Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti*. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- 10-MEDEIROS. Nilda Maria. *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti*. Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Campus de Araraquara, 2009.
- 11-DODÓ. Marlúcia Nogueira do Nascimento. *De fadas a princesas: afetos femininos em Marina Colasanti*. Universidade Federal do Ceará, 2010.
- 12-BESNOSIK, Raquel Lima. *Nos labirintos do amor de Marina Colasanti*. Universidade Federal da Bahia, 2010.
- 13-FREITAS, Elir Ferrari de. *A representação dos atores sociais e a imagem da mulher no contexto do discurso feminista em contos de Marina Colasanti*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2010.
- 14- ROCHA, Vanessa de Bello Lins da. *O conto contemporâneo de Marina Colasanti: estilhaços do maravilhoso na viagem das “23 histórias”*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.
- 15-ANDRADE, Frederico Helou de. *Mulheres desamarradas: os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns contos de amor rasgados de Marina Colasanti*. UNESP/ASSIS, 2010.
- 16- OLIVA, Ângela Simoni Ronqui. *A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti*. Universidade Estadual de Londrina, 2011.
- 17- MALDANER, Laíra de Cássia Barros Ferreira. *Uma ideia toda azul: as figuras de linguagem como recursos linguístico-expressivos*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- 18- PAULINO, Simone Campos. *Nos fios da narradora: Tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Ângela Carter e Marina Colasanti*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- 19- OLIVEIRA. Tássia Tavares de. *A poesia itinerante de Marina Colasanti: questões de gênero e literatura*. Universidade Federal da Paraíba, 2013.
- 20-FREITAS. Marília da Silva. *O feminino e o poético nas narrativas de Marina Colasanti*. Universidade Federal de Uberlândia, 2014.

Tabela 1

PERDIGÃO. Noemi Henrique Brandão de. *AS FADAS FIAM O FATUM: a narrativa Maravilhosa de Marina Colasanti*. Universidade Federal do Paraná, 1993.

01	Autor	Noemi Henrique Brandão de Perdigão
02	Orientador	Marta Morais da Costa
03	Título	<i>As fadas fiam o fatum: a narrativa maravilhosa de Marina Colasanti</i>
04	Instituição	Universidade Federal do Paraná
05	Nível de qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	1993
07	Número de páginas	116
08	Nome dos capítulos	“Teorias do Mito- “O caminho da tradição” “As fadas fiam o fatum”
09	Resumo	Este trabalho analisa os contos maravilhosos de Marina Colasanti para observar em que medida eles retomam e inovam os contos tradicionais. No primeiro capítulo, a autora estuda algumas posturas teóricas sobre o mito: uma antropológica (Lévi-Strauss), uma psicanalítica (C. O. Jung) e uma ligada à linguagem (Kassirer). Também observa a questão do poético (O. Paz, M. Dufrenne e outros). No segundo capítulo, analisa alguns contos maravilhosos tradicionais - de Perrault, dos irmãos Grimm e de Andersen - a partir de aspectos literários: tempo, espaço, personagens, linguagem, temática. No terceiro, trabalha com os contos de Marina Colasanti, analisando-os e comparando-os à tradição. Por fim, Perdigão ressalta a permanência de alguns aspectos - ambiência maravilhosa, tempo e espaço pouco definidos, alguns personagens - e a inovação em outros - linguagem poética, marca autoral, discurso feminino
10	Objetivos	Apresentar e analisar alguns aspectos literários dos contos de Marina Colasanti, a citar a linguagem, os personagens e a estruturação das narrativas da autora, no sentido de arrolar algumas características da sua obra maravilhosa. Apontar símbolos do texto que tenham uma explicação psicanalítica significativa, relacionando a obra maravilhosa da autora à visão de mundo proposta pela teoria psicanalítica junguiana. Suprir a necessidade de estudos na área da literatura infantojuvenil sem atrelá-la à escola. Colaborar para a compreensão literária dos contos maravilhosos, principalmente dos tradicionais.
11	Bibliografia	JUNG, Carl Gustav. <i>Memórias, sonhos, reflexões</i> . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

		<p>_____. <i>O eu e o inconsciente</i>. Petrópolis: Vozes, 1979.</p> <p>LEITE, Ligia Chiappini Moraes. <i>O foco narrativo</i>. São Paulo: Ática, 1985.</p> <p>LÉVI-STRAUSS, Claude. <i>A estrutura dos mitos</i>. In: <i>Antropologia estrutural</i>. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.</p> <p>_____. <i>A estrutura e a forma</i>. In: . <i>Antropologia estrutural dois</i>. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1976.</p>
12	Textos das autora utilizados na pesquisa	<p>“O último rei”</p> <p>“Além do bastidor”</p> <p>“Por duas asas de veludo”</p> <p>“Uma ideia toda azul”</p> <p>“Um espinho de marfim”</p> <p>“Entre as Folhas do Verde O”</p> <p>“Fio após fio”</p> <p>“A primeira só”</p> <p>“Sete anos mais sete”</p> <p>“As notícias e o mel”</p>
13	Base teórica	<p>Perdigão utiliza-se dos pressupostos teóricos de Lévi Strauss quando da abordagem antropológica das narrativas míticas para designar os “mitemas” como elementos plurissignificativos carregados por sua vez de forte ambiguidade, que levam ao leitor a aprofundar-se em seus sentidos, que são carregados de dois planos: um de seu “stricto senso” e outro da metalinguagem, que reservam a estes um duplo sentido, que diferentemente dos fonemas e morfemas, não se constituem de forma isolada, mas a partir do complexo de signo implícitos dentro de suas estruturas.</p> <p>Vale-se também dos conceitos de Carl Gustave Jung para realizar uma leitura psicanalítica que envolverá o “ os símbolos individuais” para que o leitor se reconheça no ato da leitura, bem como os dados oriundos do “inconsciente coletivo” como manancial de riquezas que dialogam com o psiquismo humano, bem como a definição de “caminho da individuação” que se encontram imersos nos bons textos literários e conduzem o leitor ao autoconhecimento e superação de seus dilemas existenciais.</p> <p>Para a análise do foco narrativo a autora faz uso dos pressupostos teóricos de Lygia Chiapinni, tanto na abordagem dos contos de fadas tradicionais quanto nos contos de fadas modernos. A análise, no que tange a posição do narrador dentro das narrativas estudadas é embasada na teoria de Theodor W. Adorno e a função deste nos escritos de Walter Benjamin.</p> <p>O embasamento teórico a respeito das funções da</p>

		<p>linguagem que são predominantes em todos os contos analisados é extraído do livro de Roman Jakobson: <i>Linguística e poética</i>.</p> <p>Muitas das abordagens a respeito dos símbolos encontrados nos contos já referenciado são extraídas do que assinala Bruno Bettelheim em <i>A psicanálise dos contos de fadas</i>. Ainda em relação à questão simbólica, a pesquisadora cita no decorrer de sua dissertação Mircea Eliade.</p> <p>O embasamento teórico sobre a o surgimento da literatura infantil, bem como a transformação da tradição oral em texto de autoria definida e os caminhos percorridos por este é feito a partir das teorias expostas por Nelly Novaes Coelho entre outros.</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>Em relação às teorias do mito, Perdigão discorre sobre a sua origem antiga e afirma estar ligado aos rituais de iniciação. A narrativa mítica, fonte primeira dos contos maravilhosos, procura exatamente dar nova perspectiva do mundo que nos cerca, reinterpretando fenômenos naturais e situações cotidianas de forma a nos fazer observar aquilo que se esconde nas entrelinhas. Toda a explicação dos mundos é dada por meio das às narrações míticas e isto somente será quebrado pela explicação cartesiana do mundo que busca a lógica mesmo dentro daquilo que não é lógico, ao salientar que conteúdos religiosos e míticos expressam aspectos emocionais, pois é por meio deles que cada sociedade exprime sentimentos fundamentais tais como o amor, o ódio ou a vingança, que são comuns a toda a humanidade. Em suma essas narrativas funcionam como ponte entre o mundo da realidade cotidiana e o mundo imaginário, morada dos sonhos, dos anseios e da arte e como tal sobrevive por meio da linguagem, portanto pode se expressar por todas as formas artísticas com relevância para a literatura, uma vez que se expressa pela oralidade, por ser narrada, tornando-se imortal ao mesclar-se em outras vozes.</p> <p>A pesquisadora acrescenta que apresentará três versões da narrativa mítica, uma antropológica, uma psicanalítica e uma ligada à teoria da linguagem a fim de procurar os pontos de cada uma delas que possam ser útil na análise dos contos maravilhosos. Perdigão utilizando dos pressupostos de Lévi-Strauss afirma que o primeiro passo na definição da estrutura das narrativas míticas é identificar as unidades constitutivas mínimas do mito “os mitemas”, equivalentes aos fonemas, morfemas e semantemas da linguística, que se acompanham em um grau crescente de complexidade. Porém, enquanto estes são unidades mínimas desprovidas de significação, servindo apenas por sua presença ou ausência para diferenciar termos, os mitemas são elementos já carregados de significação no plano da linguagem. Eles são ainda palavras, mas com</p>

	<p>duplo sentido, que funcionam simultaneamente sobre dois planos, o da linguagem, onde cada um tem seu próprio significado, e o da metalinguagem, onde intervém como elementos de uma “superssignificação”, que somente pode nascer de sua união.</p> <p>A pesquisadora menciona que nos textos de Colasanti a linguagem é “a pedra de toque” Nos contos de Marina Colasanti, a linguagem é realmente fundamental. A força transformadora, ou geradora, da história contada nasce da própria narração, do trabalho de renomeação da realidade instaurado por toda verdadeira linguagem literária. A autora trabalha com temas imemoriais, lança mão de símbolos já marcados significativamente desde sempre, localiza suas narrativas em um tempo cujas características são as do tempo mítico, abole a relação de causalidade e continuidade, mistura entre o tempo reversível e o irreversível insere-se em um espaço também não delimitado rigidamente. Porém, ao lado dessas características, dá também toda importância ao poético em suas narrativas. As metáforas, adjetivações, relações sintáticas comprovam uma preocupação que supera a expressão linguística cotidiana, basicamente informativa, ou a manutenção de um ritual religioso, de uma tradição cultural, aspectos que geralmente levam à compilação de narrativas míticas por parte dos antropólogos.</p> <p>Em seguida aborda a teoria psicanalítica de Carl Gustave Jung a respeito dos “símbolos individuais” e acrescenta que dentro da narrativa um anel por exemplo pode possuir um aspecto simbólico que pode levar a inúmeras significações, visto que, a psicanálise toma por base as diferenças psicológicas individuais que alteram a significação do símbolo. A força simbólica da palavra segundo a pesquisadora assume um papel de segundo grau, pois as palavras passam a significar mais do que naturalmente significam e a força de sua ambiguidade aponta para vários caminhos gerando uma força transformadora. Perdigão ressalta que nos contos tradicionais maravilhosos existe a tríade de provas pelas quais o herói tem que passar para vencer o obstáculo e que marcam o caminho a percorrer. Esta marca segundo Jung representa o “inconsciente coletivo” e este é despertado diante da presença de símbolos, cuja carga semântica é reveladora. Perdigão ressalta que estas narrativas levam o leitor ao processo de “individuação” que representa o caminho percorrido pelo herói e que dialoga com o inconsciente do leitor trazendo à tona revelações do seu psiquismo que o induz ao autoconhecimento e é nas entrelinhas do bom texto literário que se encontra os significados mais essenciais despertando o imaginário libertador dentro de um mundo tão racional.</p>
--	---

	<p>Em relação à abordagem linguístico poética o que importa é a relação que existe no mito, entre “nome” e “coisa”. Ressalta Perdigão que a relação entre estes dois itens na esfera do espaço difere da relação estabelecida no pensamento lógico discursivo, uma vez que no primeiro os dados internos se destacam, para criar no “leitor-ouvinte” a expectativa de estar corporificando uma realidade e não apenas apontando para ela. A comunicação poética não é uma mera troca de significados. A pesquisadora salienta que, de acordo com Chklovski, todo artista procura tirar o máximo de sua matéria prima, a palavra, que funciona como uma fonte de onde ele partirá para criar suas realidades e para, conseqüentemente, elaborar aquilo que seu imaginário quer representar. Na verdade, na busca pela palavra exata, o poeta acaba querendo descobrir o âmago da palavra, ouvir até mesmo seu silêncio. Este caminho passa por despir as palavras de seus significados primeiros, tentando olhá-las como objetos novos. Este olhar, que desconfia da aparência da palavra tentando descobrir sua essência, implica uma postura de estranhamento face ao universo das palavras. Estranhamento que encontrará naquele signo verbal ecos que não lhe são habituais.</p> <p>No que se refere ao conto maravilhoso Perdigão afirma que este percorre o mesmo caminho, mesmo nos contos tradicionais, porém sendo menos evidente, pois importa mais a história narrada, desde que as várias versões conservem a fábula original. Salienta que os textos de Colasanti apresentam este trabalho poético, que é suscitado por um tratamento diferenciado que o poeta dá à palavra, priorizando, no ato escolhê-la no seu aspecto global. Isto é, sua materialidade enquanto significante, que explora o seu pano sinestésico e sua relação com as outras palavras no todo que ele pretende criar e que tem como base criadora a língua oral, fonte dos primeiros poemas e mitos, é o espaço onde a linguagem realmente vive, transformando-se e tomando corpo.</p> <p>Em “ O caminho da tradição” a pesquisadora analisa alguns contos de fadas tradicionais maravilhosos a fim de observar se existem elementos comuns que caracterizem a categoria como maravilhoso e como eles se estruturam. Perdigão afirma que contos de fadas podem ter fadas ou não, mas possuem sempre o maravilhoso (reis), rainhas, príncipes, princesas, fadas, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade conhecida, etc, considerando como eixo gerador uma “problemática existencial” que é a realização essencial do herói ou da heroína, geralmente um dilema amoroso. Existem também as provas a serem vencidas para que o herói atinja a sua autorrealização.</p> <p>A pesquisadora argumenta que o maravilhoso, ao lado do</p>
--	--

	<p>mágico e do fantástico, é um modo de representação ficcional. A noção de "mágico" está relacionada com o coletivo, visto que somente os atos que se repetem e estão sancionados pela tradição e pelo consenso social podem ser considerados mágicos. Os atos individuais pertencem ao âmbito da superstição. O fantástico faz parte de um outro contexto. Proveniente do grego "phantastikós", através do latim "phantasticu", ambos oriundos de "phantasia", o adjetivo fantástico está ligado ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso. Assim, seu campo de ação é o imaginário, achando-se, pois, mais adequado para qualificar um universo cuja relação com o real é sempre mediada, como acontece com o universo da literatura. O fantástico e o maravilhoso se tocam, mas a diferença mais importante está na busca ou não de justificativas para as situações sobrenaturais da narrativa. Quando a narrativa prepara o estranhamento e leva o leitor a não considerar normais os acontecimentos narrados, confrontando a ordem da razão com a da desrazão, não temos mais o maravilhoso e sim o fantástico. No conto maravilhoso, não se deseja dessacralizar nada, pelo contrário o objetivo é sacralizar o narrado. O texto passa a ser sagrado para o leitor-ouvinte, sagrado no sentido de inquestionável, de possuir um conteúdo que deve ser aceito, apesar de nem sempre estar de acordo com lógica do cotidiano.</p> <p>Perdigão analisa alguns contos tradicionais a começar por <i>Chapeuzinho vermelho</i> afirmando que a versão da obra no francês é extremamente sintética, mas ressalta que isto não impede que permaneçam equivalentes em termos de fábula, motivos e situações. Há, na versão francesa, uma introdução com a apresentação da protagonista, na qual é explicado o porquê de seu apelido. Há igualmente o pedido da mãe à menina para que esta leve bolo e manteiga à avó, o encontro com o lobo, o ataque deste à avó e a Chapeuzinho Vermelho. O tempo da narração é expresso por índices de indeterminação, tais como o "era uma vez..." que apontam para o mundo do maravilhoso.</p> <p>Salienta-se que poucas vezes os personagens assumem a palavra, e quando isso ocorre, ela é usada somente para cortar um pouco o discurso do narrador. O texto geralmente é curto, rápido, não havendo muitos diálogos. Também no aspecto espacial predomina a indeterminação. A função da linguagem predominante é a função referencial, tanto no discurso do narrador quanto nos diálogos dos personagens. A autora salienta ainda que, os diálogos entre as personagens, são raros e muito objetivos, aparecendo na fala final entre a menina e o lobo. O narrador pouco avalia ou comenta, fazendo-o uma única vez, ao falar do primeiro encontro entre Chapeuzinho e o</p>
--	---

	<p>lobo. Ele não explicita para a menina o real perigo representado pelo animal. Há a necessidade narrativa de que o encontro aconteça, para que Chapeuzinho não só converse como se deixe levar pelas palavras do animal e para que exista punição. Porém, o desenlace, nesta versão, não possui moral explícita, nem punição exemplar do lobo. Ao contrário, este devora avó e netinha e nada sofre. Não é descoberto por caçador algum, nem precisa se esconder de ninguém, fica livre para continuar seu caminho. Este é um texto cujo objetivo é alertar as meninas para o perigo dos lobos que as rondam. O animal é uma metáfora de todos os seres masculinos que desejam seduzir as meninas. O maravilhoso é usado como técnica, não sendo exploradas todas as suas possibilidades em termos de criação de ambiências diversas das reais, de atribuição de características aos personagens que os qualificariam como habitantes do mundo do maravilhoso. Nesse sentido, o conto pode ser definido como “admonitório”, ou seja, a preocupação básica é passar uma mensagem moralizante.</p> <p>A versão de Perrault de <i>A Bela Adormecida no Bosque</i> é bem diferente da do "Chapeuzinho Vermelho". A narrativa é longa, detalhada, com muitas interferências do narrador, que dirige o leitor/ouvinte para a leitura que deseja que ele faça. O tempo da narração alterna-se entre determinado ou não. Os tempos verbais mudam de acordo com a necessidade narrativa: no tempo da enunciação, quando o narrador está apenas contando a história, aparecem basicamente o pretérito imperfeito e o perfeito do indicativo e quando seu discurso aponta para o momento em que as personagens correm para tentar acordar a princesa que havia espetado a mão no fuso é usado o presente do indicativo, com objetivo de imprimir um ritmo mais acelerado à narrativa.</p> <p>A função da linguagem predominante é a função referencial. Enquanto narra-se a história usa-se o verbo no imperfeito e/ou no perfeito do indicativo, entretanto, quando ocorre uma afirmativa ou emissão de um juízo de valor, os verbos ficam no presente do indicativo e a função predominante passa a ser a conativa, pois narrador quer persuadir o leitor.</p> <p><i>Chapeuzinho Vermelho</i> na versão dos irmãos Grimm. Apresenta marcas temporais indeterminadas do tipo “certo dia”, “há um tempão ando te procurando”. Os tempos verbais também são indeterminantes, como por exemplo, o imperfeito do indicativo, contudo essa indeterminação não percorre toda a narrativa. Argumenta Perdigão que se dividirmos a narrativa em tempo do enunciado e tempo da enunciação, nos depararemos com a predominância de vocábulos e locuções indeterminantes no tempo da enunciação e com a de vocábulos e locuções relativamente</p>
--	--

	<p>determinantes no tempo do enunciado. Uma das hipóteses possíveis é a da adequação deste tempo da enunciação à tradição da narrativa maravilhosa representada no texto pelo discurso do narrador. Este narrador se incorpora um personagem da tradição da literatura, o narrador da tribo, o rapsodo, o jogral, o trovador. Destarte garante ao mesmo a entrada no maravilhoso, por meio das verdades primordiais, inquestionáveis e sagradas, que constituem o substrato mítico presente na maioria dos contos maravilhosos. Nesse sentido, é necessário que a história narrada seja afirmativa, que ela inspire confiança no leitor-ouvinte. Nesta versão o tempo verbal também é alterado, o imperfeito do indicativo que predominava no discurso do narrador, cede lugar ao presente do indicativo.</p> <p>A pesquisadora afirma que no tocante as marcas espaciais, também há uma relativa determinação em momentos em que esta é funcional para a colocação da narrativa no caminho que ela deve trilhar. O narrador descreve fluidamente o local onde morava a avó da menina. Ela, no entanto, menina vai descrevê-la ao lobo com riqueza de detalhes. É preciso que o lobo saiba exatamente onde é a casa da avó, esse detalhamento é uma necessidade narrativa e também uma necessidade psicológica, uma vez que, que é preciso o encontro final com o lobo e a salvação posterior para que rito o iniciático da menina-moça se concretize.</p> <p>Perdigão argumenta que após o término desta primeira versão surge a referência a uma outra em que acontecem novamente as mesmas coisas, mas a reação de Chapeuzinho é diferente ao ser advertida por outro ele mantém cautela, constituindo assim, uma "continuação" comprovando que a lição foi bem assimilada pela menina, "como deve ser por todas as meninas" que lerem ou ouvirem a história de Chapeuzinho.</p> <p>Em seguida a pesquisadora analisa <i>Branca de Neve</i> na versão dos irmãos Grimm, firmando que no conto o tempo tem caráter relativamente determinante, embora a determinação não seja precisa, pois o autor utiliza-se de expressões como "Há muito tempo". Os diálogos dos personagens têm valor ou ilustrativo como no caso do diálogo da Rainha com o espelho mágico, que funciona como refrão, e como um subterfúgio para que ela saiba que a menina está viva Enquanto o narrador continua a narrar. O narrador se coloca "por detrás", observando suas personagens e direcionando suas ações e nosso conhecimento delas, o que assegura coerência interna da narrativa e a estruturação temporal obedece a um destino pré-determinado.</p> <p>Segundo a pesquisadora a narrativa transporta-se para o campo do simbólico quando a jovem passa pelas</p>
--	---

	<p>três provas, ao ignorar os avisos dos anões e aceitar os presentes da rainha. Estas provas possuem um significado que vai para além de si, apontando para o ritual iniciático. Assim, o narrador de <i>Branca de Neve</i> assume uma postura bastante diferenciada, do de <i>Chapeuzinho Vermelho</i>, pois evidencia sua autoridade no contexto da narrativa e por sua vez desperta a confiança no leitor-ouvinte por meio do jogo que ele instaura entre seu discurso e o das personagens. Os símbolos recorrentes na narrativa entre outros são a presença dos setes (são sete anões cuja casa dista sete montanhas do castelo da rainha) e do três (são três as provas pelas quais</p> <p>Deve passar a heroína). Quanto ao uso dos tempos verbais, embora ocorra a divisão entre tempo da enunciação, marcado pelo perfeito e pelo imperfeito do indicativo, e o tempo do enunciado, marcado pelo presente, futuro do presente e imperativo, sua função neste conto é diversa da que se observou em <i>Chapeuzinho Vermelho</i>. Em <i>Branca de Neve</i>, o uso do perfeito e do imperfeito não serve tão somente para indeterminar o tempo, mas principalmente para marcar as situações narrativas.</p> <p>Perdigão afirma que nos contos de Andersen o trabalho com o aspecto psicológico do ser humano fica mais evidente. São raras as personagens tipos em seus contos, estas vivem momentos de emoção e violência, de virtudes e defeitos humanos, de jogos entre os mais fortes e os mais fracos e se</p> <p>Às vezes o inescrupuloso triunfa é porque isso também acontece na vida. A relação com o real é diferente da que ocorria nos contos de Perrault, em Andersen a verdade aparece com o que há de permanente, com dados que definem o caráter dos personagens.</p> <p>Outro fator recorrente nos contos de Andersen é o destino, por vezes se consuma por meio da atuação de duendes ou outros seres e objetos mágicos. Contudo, o destino como personagem é diferente do destino que marcava as narrativas de Perrault e dos Grimm. Nas de Andersen, ele é pode estar direcionando as situações que ocorrem com os outros personagens, dando margem à possibilidade de ser interpretado como um mero acaso.</p> <p>Ao analisar o conto <i>A Pequena Sereia</i>, a pesquisadora indica a indeterminação do tempo por meio do "era uma vez", seguida de uma descrição espacial minuciosa, que cria para o leitor um fundo do mar com aspectos reais e maravilhosos. O princípio norteador é o fazer- poético, desta forma a criação artística deve desfazer os limites entre ela e a coisa representada. A poeticidade observada nos contos de Andersen procura conscientemente a criação de um mundo a partir das palavras. A descrição é rica em comparações com o mundo da superfície, explorando o</p>
--	--

	<p>imagético e o sensorial. Gradativamente seu aspecto maravilhoso é reforçado com a referência aos sentimentos das sereias, que apesar de serem mulheres, possuem cauda de peixe, vivem trezentos anos e não têm alma. Segundo a humanização de seres imaginários, abre as portas do maravilhoso. Ademais, a descrição espacial mistura o real e imaginário ao lançar mão de sinestésias e metáforas, o que aumenta o dado irreal da narrativa. O conto instaura seu tempo de forma bem clara e embora, a ênfase descritiva recaia no espacial, há o cuidado de marcar uma evolução. As marcas temporais são bem mais fluidas do que as espaciais, aparecendo, sobretudo sob forma simbólica, por exemplo, a referência aos quinze anos das sereias, marco do primeiro ritual iniciativo de suas vidas, que é a primeira subida à superfície. A Pequena Sereia espera cinco anos para isto, durante os quais vive do que as irmãs contam do mundo dos homens.</p> <p>Os tempos verbais dividem-se em dois grupos. Os tempos do passado (pretérito perfeito, imperfeito e futuro do pretérito), ligados ao discurso do narrador, e os tempos do presente (presente do indicativo, futuro do presente e presente do subjuntivo) ligados ao diálogo das personagens e aos pensamentos da Sereiazinha após ter perdido a voz.</p> <p>A Pequena Sereia terá de passar por inúmeros sofrimentos para conseguir seu objetivo. A tudo ela se submete, pois seu desejo maior é o de mudar sua identidade. Essa ruptura não será, no entanto o caminho para sua verdadeira individuação, pois ela coloca seu destino nas mãos do príncipe individualizante. Nesse sentido, seu caminho resulta na sua morte, na sua não individuação.</p> <p>Ao analisar o conto <i>O Soldadinho de Chumbo</i>, Perdigão ressalta que este também se inicia com a indeterminação do tempo, abrindo espaço para o mundo do imaginário, do maravilhoso, que nasce do cotidiano, das possibilidades que encobre. Por exemplo, quando o narrador vai explicar a queda do soldadinho da janela em que havia sido colocado pelas crianças, ele o fez de modo a apontar para as duas possibilidades, sendo a primeira marca temporal a noite que vai separar os dois tempos vividos na narrativa; o dos brinquedos, para os quais a noite é o momento da atividade, das brincadeiras, e o dos seres humanos, para quem a noite é hora de descanso. Essa separação no uso do tempo é uma das formas empregadas para se instaurar o maravilhoso.</p> <p>A divisão dos tempos verbais é semelhante à que ocorre em <i>A Pequena Sereia</i>, com o discurso do narrador em tempos do passado e os diálogos dos personagens em tempos do presente.</p> <p>A ação vivida pelos personagens deve manter sua força, por isto o uso de tempos verbais no presente. Entretanto a</p>
--	--

	<p>narração é algo geralmente feito a posteriori, o calor da situação já passou, o narrador teve tempo, inclusive, de refletir sobre o que está narrando. Assim, tanto em <i>A Pequena Sereia</i> quanto em <i>O Soldadinho de Chumbo</i>, temos narrativas de destino, uma vez que, que em ambas o narrador sabe exatamente o que ocorrerá e conduz o leitor-ouvinte e as personagens pelos caminhos que devem ser percorridos.</p> <p>Perdigão salienta que esses contos maravilhosos tradicionais possuem o mesmo tipo de trabalho temporal, sendo caracterizados por esse tempo do destino, uma vez que em todos eles o narrador tem pleno domínio sobre as atitudes e acontecimentos da narrativa, levando o leitor-ouvinte e as personagens por caminhos já pré-determinados. As funções predominantes são a referencial e a poética. A poeticidade encontra-se também na criação de imagens. Além disso, há na narrativa um jogo com a ambiguidade, tanto da linguagem, quanto dos sentimentos. O espaço também é trabalhado de forma equivalente, existindo para dar uma melhor estrutura à narrativa, ao servir a como pano de fundo. A linguagem é marcadamente referencial, pois os contos maravilhosos tradicionais divulgam certas mensagens, que fazem uso de um discurso no qual a mensagem precisa ser passada de forma mais clara.</p> <p>Em “As fadas fiam o fatum” Perdigão analisa todos os contos do livro <i>Uma ideia toda azul</i>, pois segundo ela, na totalidade podem-se observar os lugares comuns. Propõe-se a contemplar os tópicos literários; tempo, espaço, personagens e temática, bem como identificar a visão de mundo presente nesses contos.</p> <p>“O último rei” é o conto que abre a coletânea. As marcas temporais encontradas são pouco cronológicas, apontando para a atemporalidade. Essa constitui a temporalidade maravilhosa, na qual os limites do tempo obedecem aos ritmos da vontade, da necessidade, do desejo, não só aos ritmos do dia e da noite, dos meses, dos anos. O tempo é ser, ou melhor, coisa-ser, já que tanto é agente, trazendo o vento, como paciente, pois dominado pelo Rei e pelas pipas que ele inventa para trazer as estações até si. A repetição do termo “todos os dias” é um dos atributos do mítico e do ritualístico e dentro da narrativa esta repetição é erótica, pois fez crescer o desejo do Rei por mundos diferentes do seu. As marcas espaciais misturam o locativo propriamente dito, com uma referência ambígua, ao mesmo tempo espacial e poética, além de se imbricarem com as marcas temporais. Na verdade, há a preocupação em criar uma atmosfera maravilhosa, e é para este ponto que todos os instrumentais narrativos convergem.</p> <p>Para a pesquisadora a criação de ritmo no texto objetiva</p>
--	---

	<p>aproximar prosa e poesia. É ele que determina a atração ou repulsão entre as palavras. A frase poética não é exclusividade do poema, caracterizando todo discurso em que o ritmo determine a seleção e combinação dos vocábulos. Nos contos de Marina Colasanti, predominam a prosa poética, permeada de símbolos e figuras de linguagem. Ao contrário de um texto em prosa no qual a informação é priorizada, neste conto a palavra é usada para criar a ambiência e corporificar o contexto o que aumenta a significação do que é narrado. As funções da linguagem que predominam no discurso são a referencial e a poética. Na verdade, o discurso neste conto é predominantemente “performativo” isto é, autorreferencial, constituindo uma manifestação linguística acima de tudo. Seu significado é seu próprio referente, sobrando poucas ocasiões em que o modo “constatativo” do discurso dá o tom. O discurso do narrador aparece sempre nos pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo, tempos da narrativa maravilhosa, já que este narrador não é partícipe da ação, mas seu observador. Ao contrário dos contos tradicionais, neste não há um final fechado a ser divulgado, uma verdade peremptória a ser seguida e respeitada. O maravilhoso encontra-se menos na existência de um rei e de seu reino do que nas situações apresentadas. É o maravilhoso da humanização do vento, da capacidade do rei em mudar as estações de acordo com sua vontade, da indefinição do final da história, desta forma não encontramos a existência de uma moral final exemplar.</p> <p>Em "Além do Bastidor" a criação poética é tematizada através do paralelo com o bordar. Tecendo, a protagonista cria um mundo mais real do que a realidade constatável. Na verdade a realidade não existe. Dentro da narrativa o importante é a linguagem, que assume seu poder transformador. Temos neste caso, também o predomínio do discurso “performativo”. A palavra instaura a realidade e o texto começa com a palavra “capim” que inicia o parágrafo, não há indicação alguma do que vai ser bordado. O capim surge só, palavra-frase com toda sua força de criação. A palavra por si só, insere o texto no universo poético, onde importam as ressonâncias que uma palavra pode vibrar no leitor, seus ecos por meio de lembranças reais ou literárias, que pode levar o leitor a estabelecer inferências, estreitando seus laços com que está sendo lido. As marcas temporais são tênues. As locuções utilizadas apontam, também para a repetição da ação e servem para criar a ideia de vagueza, de imprecisão. As marcas espaciais têm uma característica diferencial, pois à medida que os elementos: capim, jardim, árvore - só existem depois de serem bordadas, constituindo um mundo de “fios-palavras” maravilhoso que se revela no ritmo das</p>
--	---

		<p>mãos mágicas da menina.</p> <p>Esse mundo torna-se mais importante que a realidade para a menina, que conhece melhor os desejos dele, do que os seus próprios. Ela fica impregnada ao bordado de tal forma que a volta ao real torna-se impossível. Só sobra à irmã a tarefa de arrematar o ponto. Os limites entre criador e criatura se desfazem, tornando-os um só. Neste conto aparece somente o discurso de um narrador onisciente, que conhece suas personagens profundamente, mas limita-se a apresentá-las. Seu interesse maior é criar o clima maravilhoso e poético, deixando espaço para que o leitor participe da narração. Não há opiniões deste sobre o ir e vir da protagonista entre seu mundo e o do bordado, nem avaliação final sobre sua permanência "do lado de lá". Tal como no conto anterior, neste também a protagonista migra para o mundo da ficção.</p> <p>Os tempos verbais mais utilizados são o pretérito perfeito e o imperfeito do indicativo. A função predominante é a poética, que segundo Perdigão, na modernidade, é marcada por um falar mais nominalizado, conciso e substantivado, bem como pelo fato de a narração se confundir com o narrado.</p> <p>O maravilhoso não é dado pela presença de seres especiais, mas aparece na nova forma de se relacionar com o real, na maneira em que altera o ângulo de visão, bem como na importância atribuída às coisas e situações.</p> <p>Em "Por Duas Asas de Veludo" as marcas temporais funcionam como marcos para que se compreenda a evolução narrativa, onde o dado temporal é importante. Há um ritmo cronológico na evolução do dia, que é funcionalmente importante, uma vez que a transformação da lagarta em borboleta também obedece a uma gradação do tempo. Ao decorrer da narrativa essa marca torna-se mais tênue, em favor da instauração do poético, aos poucos ela sai do discursivo para entrar no mítico, na linguagem poética propriamente dita.</p> <p>A poesia, segundo Perdigão pode suscitar no leitor um estado poético, que se difere da marca discursiva. No estado poético percebemos encanto, disponibilidade e receptividade o que facilita o contato do leitor com estas marcas. A abertura ao encantatório, bem como aos efeitos mágicos têm origem nos rituais, nos quais estes cantos eram entoados para livrar as pessoas de dores ou de maus espíritos e sua ligação com o discurso poético colasantiano aponta para o poder ancestral dessa palavra transformadora, mítica. Esta poética nos âmbitos pós-modernos, remete a imagens como "beiras do escuro" ou gradações quantitativas, tais como: como "Queria outras", "Queria mais", "Queria todas" que aqui funciona eroticamente, apontando para a evolução do desejo da</p>
--	--	---

		<p>menina.</p> <p>As marcas espaço-temporais são externas, mais amplas, contudo não são prioritárias. Salienta a pesquisadora, que existe um cuidado ao deixarem-se definidos tempo e espaço narrativos por um fio que os une ao extratexto. A função da linguagem que predomina é a referencial, embora não seja um conto realista, deve-se ressaltar uma maior inserção no contexto referencial, por meio do modo “constatativo” em grande parte da narrativa.</p> <p>A busca obsessiva por mais borboletas é representada no final através do encontro consigo mesma, sob a forma de cisne negro. Isso é reforçado pela simbologia do animal, que por sua vez, remete ao hermafroditismo, pois seu longo pescoço é de inegável caráter fálico, e feminino pelo corpo arredondado e sedoso.</p> <p>Perdigão ao analisar o conto “Um Espinho de Marfim”, ressalta marcas temporais de duas naturezas: a próxima do real e do concreto, situado em torno da figura do Rei e no tempo presente, uma vez que, que para ele o desejo tinha um prazo, e ocorre também o tempo ilimitado, que se estabelece na relação entre a princesa e o unicórnio, que é por sua vez marcado pelas luas caracterizando uma imagem poética e mítica. Nesse universo importa pouco o aspecto cronológico. Outra marca temporal significativa no mundo da princesa e do unicórnio são os três dias e mais um, que aparecem duas vezes. A intenção simbólica fica patente na forma de se falar do tempo transcorrido. O número três representa a síntese espiritual. Resolução do conflito criado pelo dualismo e expressa o que é suficiente, número do céu e da Trindade. O quarto dia marca a decisão, a realidade se impõe de forma mais determinante do que o tempo atemporal em que vivem os apaixonados.</p> <p>O espaço também é referido da mesma forma que o tempo. As marcas espaciais povoam o mundo do Rei. No mundo dos amantes não há marca alguma, o espaço se desfaz, tem sua importância diminuída face à narrativa da descoberta mútua entre ambos.</p> <p>Neste conto aparece o discurso do narrador e as funções predominantes se diferenciam de acordo com a marcação ou não de espaço e tempo. Quando estes são marcados (contexto do rei), a função dominante é a referencial; quando a marcação cede lugar ao ilimitado (contexto da princesa e do unicórnio), passam a dominar as funções; poética e emotiva.</p> <p>Ressalta Perdigão, a forte simbologia do unicórnio, animal meio mágico, incansável diante dos caçadores, que, contudo, cai vencido e aprisionado quando uma virgem bela se aproxima, indicando a sublimação da sexualidade. Neste caso, o unicórnio deixa-se aprisionar pela princesa, depois de enganar o Rei e todos os cavaleiros. Durante os</p>
--	--	--

		<p>três dias que passam juntos inexistente um índice de efetivação da relação sexual, que aparece somente no quarto dia, uma vez que o espinho de marfim tem caráter fálico. Contudo, será uma relação sexual dramática, uma vez que traz em si a morte. É interessante notar que, caso fosse obedecer aos seus desígnios simbólicos, o unicórnio deveria sublimar o lado sexual, não completando o ato. Porém, a modificação deste desígnio, instaura o estranhamento face ao conteúdo simbólico presente no conto.</p> <p>"Uma Ideia Toda Azul" é o quinto conto coletânea, suas marcas temporais do texto são tênues, propriamente temporais, servindo mais para sinalizar a entrada no mundo do maravilhoso. Há um conjunto de "Salas do Tempo", onde esconde sua ideia. O tempo é simbólico, e não um mero componente da narrativa.</p> <p>Com o espaço acontece algo equivalente, este funciona como indicador da gradação das ações do Rei. Serve para nos mostrar que caminhos ele percorreu para esconder sua ideia. Todavia, o texto passa de um espaço relativamente lógico para um absolutamente maravilhoso. Nesses momentos vemos uma concretização do abstrato, uma vez que a ideia vira pessoa-coisa, brinca e dorme.</p> <p>As falas do narrador situam-se no imperfeito e no perfeito do indicativo, contextualizam a narrativa, de forma pseudorreferencial, uma vez que as referências dadas são maravilhosas, não reais. A informação, neste conto, trabalha para criar uma atmosfera além do mundo real e cotidiano. A função predominante será, nesse sentido, uma mistura de duas outras: a referencial e a poética, pois a segunda se justapõe à primeira.</p> <p>"Entre as Folhas do Verde O" tematiza a necessidade do encontro consigo mesmo para que um posterior encontro com o outro possa ocorrer de forma satisfatória e prazerosa. É um conto em que a autora trabalha com o conceito de "individuação". A narrativa demonstra a impossibilidade da vida em comum entre dois seres, na qual um almeja transformar o outro de acordo com seus princípios do que é certo ou errado, normal ou não. Segundo Perdigão faz-se necessária primeiro, a compreensão de quem nós somos e de que como é o outro, para estabeleça uma relação equitativa.</p> <p>O tempo é marcado regularmente. No entanto torna-se simbólico quando a narrativa menciona "os sete dias". Momento que dá início a real transformação da personagem feminina por meio deste número cabalístico. Salienta Perdigão que este número simboliza a ordem completa, período, ciclo. É composto pela união do "ternário" e do "quaternário", o que lhe atribui grande valor. O numeral representa a terra e o espírito. A corça</p>
--	--	---

	<p>teve de passar sete dias como mulher, embora involuntariamente transformada, para assumir seu “eu” mais forte; a de corça. Este tempo simbólico que levou para aprender sete passos foram seu ritual iniciático. Depois disto ela realmente sentiu-se pronta para a decisão: tornar-se somente corça.</p> <p>As marcas espaciais são abundantes e locativas. Essa configuração espacial confirma a postura vivencial do príncipe, muito preocupado e centrado em si mesmo, não conseguindo entender a mensagem de liberdade que a corça queria lhe trazer. Sujeita ao confinamento a corça-mulher sentiu sua liberdade usurpada e nenhuma prisão, por mais bela e rica, pode substituir o seu desejo de liberdade, então oprimida opta pela fuga.</p> <p>Um diálogo literário visível na narrativa é com <i>A Pequena Sereia</i>, de Andersen. Em ambas existem personagens femininas meio bicho, meio gente, que vivem esta dualidade de forma agonizante, pois não possuem o dom da palavra e acabam voltando ao se habitat animal, uma vez que não se adaptam ao mundo dos homens. No conto de Colasanti esta inadaptação revela uma crítica ao mundo “reificado”, feita de forma não explícita, subjacente e silenciosa, expressa por meio da relação entre opressor versus oprimido. Esse mundo capitalista não poderia comportar um ser acostumado a uma vida liberta desses limites. Ao escolher voltar à floresta, a corça assumiu sua identidade colocando-se à margem da sociedade do príncipe.</p> <p>“Fio após Fio” é um conto em que o diálogo com a tradição mítico-literária é claro. Como Penélope, para quem o tecer e destecer virou a forma possível de sobrevivência enquanto esperava o amado Ulisses sem mesmo saber se ele voltaria. Gloxínia nunca está contente com o seu labor.</p> <p>As marcas temporais desta narrativa e ilustram a gradação temporal que lhe concede o ritmo. Este serve de base à criação de uma atmosfera mágico-religiosa, ritualística o tempo passa ali, dentro da torre do castelo, daquela forma; nada há dito sobre o tempo real. Nesse sentido, o tempo é maravilhoso e a marcação está mais próxima do poético do que do cronológico.</p> <p>O espaço é maravilhoso e percebemos somente o discurso do narrador. O início da narrativa aponta para um caminho mais referencial, oferecendo informações concretas ao leitor. Porém, logo o tom referencial cede lugar ao poético, pois a informação aqui serve para criar o ritmo e a ambiência poético-maravilhosa, transportar o leitor para um mundo diferente do cotidiano. Os fios de Nemesia vão aprisionando Gloxínia numa rede de prazer, enquanto o texto vai conduzindo o leitor para o mundo poético, sem</p>
--	---

	<p>que isso seja explicitado.</p> <p>Em "A Primeira Só" há marcas temporais graduais. Este tipo de tratamento temporal é necessário para estabelecer uma localização, criando o tempo e o espaço necessários para que a narrativa tenha uma organização interna. Com relação ao espaço, acontece a mesma coisa. Vemos palácio, quarto da princesa, jardim, mas o que importa para a narrativa são o espelho e a água do Ingo, uma vez que servirão como instrumento de autoconhecimento da menina, visto que o conto apela para o caminho da individuação.</p> <p>O diálogo com a tradição é claro. Percebemos a preocupação da autora com a questão da individuação humana, o que talvez a tenha levado a escrever contos maravilhosos, gênero em que a marca psicológica sempre esteve presente, o que pode ser comprovado pelas leituras psicanalíticas que foram feitas dos contos tradicionais. O conteúdo semântico desta busca é relativamente o mesmo nos contos abordados, apontando-se para a impossibilidade de nos completarmos se formos buscar no outro a resposta acerca de quem somos. Esta percepção só será possível com um mergulho profundo em nós mesmos. De novo temos quase que exclusivamente o discurso do narrador. O trabalho com a linguagem também é equivalente, uma vez que a função referencial predomina no início da narrativa, mas mistura-se a visões poéticas do mundo.</p> <p>"Sete Anos e mais Sete" apresenta um diálogo com o conto <i>A Bela Adormecida no Bosque</i>. Em ambos, há um sono em que a protagonista é mergulhada involuntariamente, em um quarto afastado do mundo por teias e pela vegetação que vai crescendo em torno do castelo. Porém, a partir disso, os contos se distinguem. Na produção colasantiana, o sono decorre da decisão do Rei que com este subterfúgio afastá-la do príncipe, que se tornara mais importante no coração da princesa do que o Rei. Ao arrolar os motivos que desqualificavam o príncipe para se casar com sua filha, o Rei apresenta o seguinte: "Mandou investigar e descobriu que o rapaz não tinha acabado os estudos, não tinha posição, e o reino dele era pobre", valores do mundo burguês contemporâneo, distanciando-se do mundo aristocrático Segundo a pesquisadora, ao colocar na boca do Rei valores atuais, a autora cria uma situação cômica, uma vez que as razões arroladas por ele são as mesmas que alega qualquer pai ciumento que vive no final do século XX. Essa comicidade é pouco comum nos textos da autora, e talvez apareça nesta narrativa como um índice de sátira à tradição, uma vez que, que este é o primeiro de seus contos que faz uma referência mais explícita a um conto maravilhoso tradicional.</p> <p>Contudo, após a referência ao sono do casal, a narrativa</p>
--	--

	<p>segue um rumo diferente, apelando para o simbólico e o lírico. Ambos estavam deitados numa cama enorme, num quarto enorme aos quais se chegava por um corredor enorme, cuja porta estava escondida por outras sete portas. Além disso, haviam sido cavados sete fossos ao redor dos castelos e plantadas sete trepadeiras nos sete cantos dos castelos. E eles dormiram sete anos e mais sete. E será justamente nesses sete anos, adormecidos sob sete paredes, que se dará a maravilha: ambos sonharão as mesmas coisas,</p> <p>viverão no sonho a vida que lhes foi negada A linguagem refletirá essa dupla vivência, que será corporificada, não explicada - o narrador não se limita a nos informar da coincidência dos sonhos de ambos; põe na vida deles, embora no estilo indireto, as mesmas situações, os mesmos desejos, revelando-nos através da linguagem essa onírica vivência comum. Essa opção pela vida na linguagem é outra das características dos contos de Marina Colasanti que os qualifica como poéticos. Menos do que contar o acontecido, importa apresentá-lo o mais concretamente possível, na medida em que a palavra possa ser concreta, calar-se à coisa E esse é o desejo maior da palavra poética: não falar sobre algo, mas ser esse algo.</p> <p>"As Notícias e o Mel" é o último conto dessa coletânea Neste, a gradação temporal é funcional para a narrativa, uma vez que a surdez do Rei obedece a um ritmo que vai da melhora inicial para uma piora providencial na sequência. Um dia o Rei ficou surdo e depois mandou chamar o gnomo para solucionar seu problema. Correu o tempo e o auxílio do gnomo passou a ser a proteção do Rei contra as más notícias, para no final tornar-se um escudo que o protegia, agora livre das atribuições reais, de tudo de ruim que havia em torno.</p> <p>Como no conto anterior, aqui também há uma relação extratextual mais forte do que nos outros da coletânea. De forma menos "exemplar" do que em textos que marcaram época na literatura infantojuvenil brasileira de um dado período, ainda assim questiona o poder estabelecido por meio das atitudes dos governantes, trazendo à tona o satírico-crítico da literatura infantojuvenil brasileira, embora sem "receitas prontas". Ao contrário, percebemos uma simpatia do narrador para com o Rei, que se libera de seus deveres para melhor usufruir de seus prazeres. Isso está ligado ao tipo de narrador dos contos de Colasanti, observador do que acontece, mas nunca juiz do acontecido, limitando-se a nos apresentar as situações da forma menos comprometida possível, sem tentar convencer o leitor de que só uma atitude seria a indicada nessa situação.</p> <p>Tempo e linguagem são predominantemente poéticos, perfazendo de ritmos, imagens, concisão e sugestão. O</p>
--	--

		trabalho é com a palavra, é ela que deve abrir o maior leque possível de sugestões, apresentando diversas possibilidades de leitura.
15	Síntese crítica	<p>A presente dissertação propõe-se a analisar os contos do livro <i>Uma ideia toda azul</i> de Marina Colasanti, contrapondo-os com contos que são oriundos da tradição oral e, que por sua vez foram adaptados pelos Irmãos Grimm, Charles Perrault e por Hans Christian Andersen. Este torna-se um trabalho muito útil, pois oferece uma base tanto uma base antropológica do conto, como ocupa-se da narrativa mítica, da carga psicanalítica, além de abordar a teoria da linguagem, a fim de procurar os pontos em que cada uma delas que possam ser úteis na análise dos contos maravilhosos.</p> <p>Num primeiro momento o trabalho faz-se enriquecedor, pois toma como base os contos de fadas tradicionais e não apenas os menciona. De forma criteriosa, a pesquisadora ocupa-se de analisar os contos <i>Chapeuzinho Vermelho</i> e <i>Branca de Neve</i> e mostrar por meio da pesquisa as diferenças entre as versões dos Grimm e de Perrault, salientando sempre que a origem destes contos pode advir dos rituais de iniciação, que são bem anteriores ao recolhimento destes. Salienta-se que de acordo com Henriqueta Perdigão os contos a priori eram destinados não somente ao público infantil, mas nasceram do hábito de se contar histórias e permaneceram por muitos séculos, resguardando as modificações de cada região. Interessante notar que o embasamento no ensaio de Walter Benjamin confere ao trabalho um diferencial, pois a pesquisadora deixa bem claro que “o narrador” tradicional aos poucos vai cedendo espaço à autoria destes contos, bem como, alterando a sua estrutura original de modo a adapta-los ao novo público leitor.</p> <p>Em relação ao trabalho com os contos de Andersen podemos perceber que este é mais denso e trabalha com mais afinco os sentimentos universais do homem. De família pobre Andersen reflete em sua escrita todo o sentimento de tristeza e abandono que sentira. <i>A pequena vendedora de fósforos</i> transmite a miséria dos sentimentos humanos, produto do capitalismo emergente que reduz o ser humano a condição de “coisa”. Observo que de acordo com a minha visão Andersen trabalha mais com dados que apelam para as relações humanas e a indiferença entre os homens que os supracitados, pois seu texto é marcado por valores internos, pela crise do ser humano frente a um novo “modus vivendi”, que expressa os anseios, as dores, as dúvidas do home frente à modernidade, enquanto os Irmãos Grimm e Charles Perrault espelham em suas produções um ambiente ainda medieval. Percebemos que o</p>

	<p>uso do texto como instrumento moralizante é mais forte nos dois últimos do que em Andersen.</p> <p>A análise dos contos, de Colasanti dá margem ao que a pesquisadora caracteriza como “obra aberta”, termo designado por Umberto Eco para definir as obras que não possuem apenas uma significação, mas apela para plurissignificação do texto, que propicia ao leitor adentrar os “vácuos” deixados pelo artista ao contemplá-lo. Ao analisar os contos de fadas modernos a pesquisadora aponta para a recepção do leitor que por meio do seu “inconsciente individual” irá percorrer o caminho da individuação. O texto de Colasanti nunca é ingênuo, mas meche com valores cristalizados, aos quais respondemos sem questionar. Ao nos defrontar com os símbolos ali contidos há uma quebra da nossa expectativa, pois conforme pressuposto de Roland Barthes, o texto não proporciona apenas “prazer”, mas nos leva a um estado de estranhamento que obriga a refletir, a dialogar com outras leituras gerando desta forma o estado de “fruição”, uma modificação do estado primeiro para uma nova etapa onde nossos valores veem-se modificados.</p>
--	---

Tabela 2

TOLEDO, Cátia Mendonça de. *Muitos caminhos para Ana Z.* Universidade Federal do Paraná, 2000.

01	Autor	Cátia Mendonça de Toledo
02	Orientador	Marta Moraes da Costa
03	Título	<i>Muitos caminhos para Ana Z.</i>
04	Instituição	Universidade Federal do Paraná
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2000
07	Número de páginas	160
08	Nome de capítulos	“Com sua voz de mulher” “Novos caminhos se abrem” “Neste mundo ou nos outros” “As janelas sobre o mundo”
09	Resumo da obra	<p>Muitos caminhos para Ana Z. nasceu da admiração por uma autora e sua criação. A princípio propõe-se a localizar a obra escrita por Marina Colasanti, destinadas ao público infantil dentro de um contexto geral da literatura feita para crianças e jovens, no Brasil, nos últimos vinte anos, mas esse não é seu principal objetivo.</p> <p>O objetivo específico deste assunto é a obra intitulada <i>Ana Z. aonde vai você?</i> Publicada em 1993, pela Nórdica, da qual são apresentadas duas leituras.</p> <p>A primeira, dentro da perspectiva estética, tem como instrumental as teorias de análise narrativa, levando em conta os elementos tradicionais deste gênero. Para tanto serviram de apoio principalmente às teorias de Gérard Genett, Jean Pouillon, Tzvetan Todorov, Ítalo Calvino e Umberto Eco. Em alguns momentos nem essa diversidade teórica conseguiu resolver impasses que surgiram diante de certas particularidades apresentada pelos elementos desta narrativa como por exemplo as questões relativas ao narrador e ao tempo.</p> <p>Dentro deste nível de leitura, destacam-se também as relações estabelecidas entre <i>Ana Z. aonde vai você?</i> E outros textos formando um complexo tecido de vozes que se entrecruzam para o desenvolvimento desta obra escrita por Marina Colasanti. Relevantes são os diálogos com o conto de fadas e com a obra de Lewis Carrol, <i>Alice no país das maravilhas</i>.</p>
10	Objetivos	Investigar a produção literária de Marina Colasanti de modo a contextualizá-la no âmbito da literatura brasileira

		<p>produzida para jovens e crianças.</p> <p>Estabelecer relações intertextuais da obra com outras.</p> <p>Analisar a obra sob o ponto de vista mítico.</p> <p>Estabelecer intertextualidade entre a obra <i>Ana Z. aonde vai você?</i> e <i>Alice no país das maravilhas</i> de Lewis Carroll.</p>
11	Bibliografia	<p>JUNG, Carl. Gustavo. <i>O homem e seus símbolos</i>. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.</p> <p>BACHELARD. Gaston, <i>A poética do espaço</i>. São Paulo: Martins Fontes, 1993.</p> <p>_____ <i>A água e os sonhos</i>. São Paulo: Martins Fontes, 1997.</p> <p>_____ <i>A poética do devaneio</i>. São Paulo: Martins Fontes, 1988.</p> <p>ECO, Umberto Eco. <i>Seis passeios pelos bosques da ficção</i>. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.</p> <p>ELIADE, Mircea. <i>Imagens e símbolos</i>. Ensaios sobre o simbolismo mágico religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.</p> <p>ELIADE, Mircea. <i>Mito e Realidade</i>. São Paulo: Perspectiva, 1972.</p> <p>POILLON. Jean. <i>O tempo no romance</i>. São Paulo: Cultrix. 1974</p> <p>DURAND, Gilbert <i>As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral</i>. São Paulo: Martins Fontes,</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p><i>Ana Z. aonde vai você?</i></p> <p>“Os doze reis e a moça no labirinto do vento”</p> <p>“A mão na massa”</p> <p>“Ofélia, a ovelha”.</p> <p><i>Uma ideia toda azul</i></p> <p>“Fio pós-fio”</p> <p>“A Mulher ramada”</p> <p>“A moça tecelã”</p> <p>“Entre a espada e a rosa”</p> <p>“Entre as folhas do verde O”</p>
13	Base teórica	<p>A pesquisadora pautou-se em teóricos de diversos momentos e de abordagem diferentes. Ao construir o capítulo sobre a escritora Colasanti, utiliza-se de críticos tais como: Nelly Novaes Coelho, Fanny Abramovich, Marisa Lajolo etc.</p> <p>Ao trabalhar a discursividade narrativa da produção e Colasanti apoiou-se em nomes do porte de Todorov, Gérard Genette, Jean Pouillon, Ítalo Calvino e Umberto Eco.</p> <p>Como subsídio para a abordagem simbólica contida nos textos da escritora, bem como em relação à intertextualidade por ela apontada entre a obra em questão e <i>Alice no país das maravilhas</i>, Toledo utilizou-se de</p>

		autores tais como Bruno Bettelheim, Carl Gustave Jung, Mircea Eliade e Gilbert Durand.
14	Detalhamento da pesquisa	<p>A primeira parte trata de situar Colasanti no campo da literatura destinada ao público formado por crianças e adultos. Neste interim Toledo faz um apanhado geral da biografia e da bibliografia da autora dando especial relevância para a escritora de contos, em especial como autora do livro <i>Ana Z. aonde vai você?</i></p> <p>A pesquisadora em um segundo momento ocupa-se do trabalho estético, visto que o texto de Colasanti é permeado de figuras de linguagem e recursos que fazem de sua produção, um campo vasto para investigações, configurando um texto de inúmeras possibilidades de leitura, por isto Toledo afirma utilizar-se de vários críticos de estilos e épocas diferentes desde Poillon a Umberto Eco. Salienta que a terceira parte de sua dissertação será voltada à questão simbólica dentro da obra, uma vez que essa se constitui um material muito rico, daí a necessidade de utilizar-se de teóricos como Carl Gustave Jung, Mircea Eliade, Bachelard e Durand, entre outros. A pesquisadora ao abordar a questão dos símbolos e da presença do mítico aponta para a intertextualidade clara entre várias obras de Colasanti, onde o fato de fiar, tecer, construir com as próprias mãos são representadas como símbolos do encontro da mulher consigo mesma ou com outro.</p> <p>Ressalta que são muitas as referências às tecelãs, em contos como: “A mulher ramada”, “A moça tecelã”, “Além do bastidor”, “Fio após fio”, entre outros, que apontam para este autoconhecimento da mulher que transmuta a passividade e passa a desenhar, costurar, pintar, esculpir o próprio destino. Finalizando Cátia Toledo estabelece uma leitura simbólica e intertextual entre a obra de <i>Ana Z. aonde vai você?</i> e <i>Alice no país das maravilhas</i> de Lewis Carroll.</p> <p>A pesquisadora propõe uma leitura iniciática de Ana que encontra no caminho tumbas, desertos, símbolos do seu crescimento psíquico que representam a passagem da Ana menina para a Ana mulher. O paradoxo entre as duas protagonistas se dá à medida que ela passa por estágios de dificuldades a serem resolvidos por ela mesma, conflitos internos e externos, que são denominados na teoria Junguiana, como caminho da “individuação”, um círculo pela qual a personagem passa para sair de um estágio a outro de sua personalidade. Em contraponto em Alice predomina uma forte carga ideológica que não a permite caminhar sozinha</p>
15	Síntese crítica	Em síntese o proposto por Cátia Toledo foi apresentar a escritora Marina Colasanti e dar ênfase a obra <i>Ana Z. aonde vai você?</i> A apresentação do trabalho enriqueceu-se à medida que também estendeu essa linguagem mítico

		<p>simbólica a outras obras da autora deixando crescer o emaranhado de “fios” que tecem suas mulheres desde a Penélope até Ana, personagem última destas fiandeiras, tecelãs, mulheres-aranha bordadeiras do seu próprio destino. Enfim, é sempre preciso cair no fundo do poço para levantar com mais força, transformada pela força vital que nos alimenta, mas que os milênios tentaram nos subtrair.</p>
--	--	--

Tabela 3

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

01	Autor	Silvana Augusta Barbosa Carrijo Silva
02	Orientador	Maria Zaira Turchi
03	Título	<i>Marina Colasanti: Mulher em prosa e verso</i>
04	Instituição	Universidade Federal de Goiás
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2003
07	Número de páginas	156
08	Número e nome dos capítulos	1- “Era uma vez, outra vez (E outra voz)” 2-“De Sepulcro e palco: A condição feminina na trama conjugal” 3- “Entre lençóis e lençóis: A poética do corpo feminino” 4-“Os fios e urdidura: Uma prosa que canta, uma poesia que conta”
09	Resumo da obra	Considerando a tessitura de imagens femininas como eixo temático que atravessa os contos de fadas, minicontos e poemas produzidos por Marina Colasanti, o presente estudo objetivou verificar como autora processa representações artísticas relacionadas ao feminino em alguns contos das obras <i>Uma ideia toda azul</i> (1979), <i>Doze reis e a moça no labirinto do vento</i> (1982), <i>Entre a espada e a rosa</i> (1992) e <i>Longe como o meu querer</i> (1998), em minicontos dos livros <i>A morada do ser</i> (1978), <i>Zoológico</i> (1985), <i>Contos de amor rasgados</i> (1986), e em determinados poemas da autora, gênero em que estreia na década de 90 com a publicação de <i>Rota de colisão</i> (1993) e <i>Gargantas abertas</i> (1998). Assim, considerando o gênero (<i>gender</i>) como categoria cultural, investigaram-se questões relacionadas à mulher como personagem do universo textual de Marina Colasanti como figura presente em sua prosa e em seus versos. Além disso, perscrutando questões referentes à poética da autora, evidenciou-se a criação de obras literárias de natureza híbrida, resultantes do hábil entrecruzamento entre prosa e poesia: ao incorporar elementos líricos em seus contos, Marina produz “uma prosa que canta” ao entremear elementos narrativos em alguns de seus poemas, autora produz “uma poesia que conta”.
10	Objetivos	1-Estudar o imaginário feminino presente nos contos e fadas da autora. 2-Analisar a representação simbólica feminina dentro dos contos de fadas tradicionais e o diálogo estabelecido com os contos de fadas escritos por Colasanti. 3-Perceber as marcas de diferença entre os dois tipos de contos. 4-Investigar a representação feminina nos contos da autora, tanto

		<p>no papel de mulher subjugada quanto no papel de mulher autônoma.</p> <p>5-Analisar a representação da mulher nos poemas da autora, tanto como fonte de prazer, tanto como um corpo reificado pela opressão da rotina.</p> <p>6-Evidenciar que a produção Colasantiana apresenta uma confluência de gêneros e que podemos encontrar traços da prosa em sua lírica e vice versa.</p>
11	Bibliografia	<p>HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). <i>Tendências e impasses: o feminismo como crítico da cultura</i>. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.</p> <p>JAUSS, Hans. <i>A História da Literatura como provocação à Teoria Literária</i>. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.</p> <p>DURAND, Gilbert. <i>As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral</i>. São Paulo: Martins Fontes, 2002.</p> <p>JUNG, Carl Gustav; HENDERSON, Joseph L.; FRANZ, M. L. von; JAFFÉ, Aniela; JACOBI, Jolande. <i>O homem e seus símbolos</i>. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p>“Nunca conspurcando a família”</p> <p>“Quando já não era mais necessário”</p> <p><i>Uma ideia toda azul</i></p> <p>“Doze reis e a moça no labirinto do vento”</p> <p>“Entre a espada e a rosa”</p> <p>“Longe como o meu querer”</p> <p>“Entre as flores do verde O”</p> <p>“A mulher ramada”</p> <p>“Fio após fio”</p>
13	Base Teórica	<p>A pesquisadora se ampara nos conceitos de Leila Perrone Moises e Linda Hutcheon no que tange ao processo de intertextualidade, que Colasanti estabelece ao alinhar dentro de seus textos figuras femininas folclóricas, mitos greco-romanos e contos de fadas sendo a voz que se enuncia uníssona ou parodística. Silva observa que analisará dentro desse processo intertextual travado com as personagens femininas de narrativas anteriores bem como a intencionalidade desta prática intertextual.</p> <p>Ao recorrer a constante arte de fiar ou tecer no decorrer de milênios, e que Colasanti dialoga com muitos de seus textos. A pesquisadora usa também, como fundamenta seu trabalho na teoria de Liborel (1998) e de Gilbert Durand (1998) em sua obra <i>A imaginação simbólica</i>. Tomando como base as premissas de Freud que estabelece estreita relação entre a feminilidade e ao ato de tece, fiar.</p> <p>A interpretação dos símbolos contidos nas narrativas analisadas Silva é realizada a partir de conceitos apresentados no <i>Dicionário de símbolos</i> de J. Chevalier e A. Gheerbrant, bem como do <i>Dicionário de mitos literários</i> de Pierre Brunel.</p> <p>Ao analisar os contos a pesquisadora utiliza-se da teoria de Todorov acerca do conto maravilhoso ressaltando que o</p>

		<p>sobrenatural é aceito com naturalidade e a metamorfose se faz constante. Silva realça que Colasanti sempre se ocupa em criar personagens que são transformadoras da realidade por meio da contação de histórias e para elucidar o enunciado a pesquisadora cita os textos de Walter Benjamin, sobretudo “O narrador”. Segundo o filósofo a arte de contar extrapola o escrito, pois o contador faz uso das mãos, que sustentam de diversas maneiras o que foi dito.</p> <p>Outro referencial teórico é Travaglia, usado no que tange a capacidade ou não da mulher de poder enunciar seu discurso, exibir sua voz, escolher o que deseja ser. Silva fundamenta-se neste suporte teórico, principalmente, quando há menção de contos em que a voz feminina é abafada. Simone de Beauvoir em seu livro: <i>O segundo sexo</i> é usado para amparar o trabalho quando a pesquisadora fala do papel desenvolvido pela mulher na sociedade, sobretudo no segundo capítulo da dissertação que se refere aos minicontos de Colasanti, nos quais os temas relacionados à submissão da mulher frente às forças opressoras são recorrentes.</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>No capítulo 1 a pesquisadora se propõe a abordar quatro obras de Colasanti sendo elas: <i>Uma ideia toda azul</i> (1979); <i>Doze reis e a moça no labirinto do vento</i> (1982); <i>Entre a espada e a rosa</i> (1992); e <i>Longe como o meu querer</i> (1998). Nestas obras são destacadas questões concernentes ao imaginário feminino, considerando a intertextualidade usada pela escritora uma vez que Colasanti alinhava seus textos unindo dados remotos, contos oriundos da voz popular, que segundo ela ninguém sabe onde nasceu. Aos fios de sua tessitura juntam-se mitos gregos, heroínas de contos de fadas.</p> <p>Em “Penélope revisitada”, Silva enuncia a íntima relação entre as tecelãs e as fiandeiras e menciona Penélope que se mantém longe de seus pretendentes, tecendo durante o dia uma mortalha para seu sogro e a destecendo a noite. Segundo ela, são várias as recorrências ao ato feminino de tecer ou fiar, a citar As Moiras Clotó, Láquesi e Átropos, que tecem o destino dos deuses e dos mortais tendo mais poder sobre o destino alheio do que o próprio Zeus. Também Ariadne que salva a vida do amado Teseu das garras do Minotauro, dando um novelo para demarcar o caminho dentro do labirinto. Ariadne que é transformada em aranha por desafiar a deusa Athena em relação à arte da tapeçaria. Ao mencionar o conto <i>A moça tecelã</i> Silva nos apresenta o poder de uma jovem que tece os seus desejos e vive serenamente até que decide tecer um esposo. A partir deste ponto o conto torna-se um instrumento de transgressão e, então, se estabelece a relação opressão <i>versus</i> oprimido, onde a vontade do casal se destoa. Aos poucos a violência simbólica do homem em relação à mulher vai crescendo, quando o leitor é tomado de surpresa pelo poder de decisão da jovem tecelã que decide desfazê-lo. A pesquisadora estabelece uma comparação entre Penélope e a</p>

		<p>moça tecelã, ambas tecem em função dos maridos, mas a moça tem o domínio completo sobre a sua construção, o seu fazer é cíclico, assim como sentiu como era bom ter um marido, também sentiu que era bom estar sozinha de novo. Depois da mandala a moça volta ao estágio inicial, embora modificada.</p> <p>No subtítulo: “Psiquê, entre curiosa e sábia” Silva contrapõe o conto <i>O rosto atrás do rosto</i>, o guerreiro das tendas de feltro e o mito de Psiquê. Ambas as heroínas aceitam casar com homens sem conhecer seu rosto, entretanto salienta Silva que os textos dialogam e se diferem, pois segundo ela, Psiquê é motivada a ver o rosto do marido pela inveja das irmãs que ao visita-la plantam a semente da discórdia, o que a faz romper o pacto com o marido, articulando um plano para que pudesse contemplar seu rosto e ter a certeza de que não vive com um monstro. Segundo Silva no caso de Psiquê há uma motivação externa, que são os conselhos dados pelas irmãs e no conto de Colasanti a própria protagonista com o tempo deseja ver o rosto do companheiro e lhe pede que tire a máscara. Sem sucesso em seus pedidos, pois debaixo de uma máscara há outra que encobre o rosto, a personagem por si só resolve descobrir o rosto do marido e depois de ter visto a primeira máscara de aço, defronta-se com a máscara de bronze e por fim decidida a descobrir o rosto do marido por conta própria, defronta-se com a máscara de laca o que gera um desfecho desastroso, pois tudo se incendia em torno dela. Segundo a pesquisadora o que diferencia o ato das protagonistas é a vontade verdadeira da personagem de Colasanti em viver uma vida conjugal plena de conhecer de fato o marido.</p> <p>Em “No compasso de Atalanta” a pesquisadora dialoga com o mito de Atalanta uma moça indesejada pelo pai, que não deseja se casar e seguir o modelo de Ártemis, dedicando-se à caça e o conto <i>Doze reis e a moça no labirinto do vento</i>, onde o pai expõe doze pretendentes desenhados num labirinto, em quadros de azulejo, sendo um o futuro marido a ser escolhido pela filha. Entre os dois textos percebe-se que a amazona é levada por Afrodite a se casar, pois sucumbe diante dos frutos que um dos pretendentes carrega consigo. No segundo caso a moça decide quando vai se casar, e só casa com quem for capaz de desvendar seu labirinto, o que os leva a crer que estes espaços devem ser preenchidos com o entendimento e cumplicidade entre o casal. Depreende-se da leitura, segundo a pesquisadora uma ruptura com a imposição feita pelo poder patriarcal, visto que a protagonista do conto de Colasanti tem poder de escolha.</p> <p>Em: “As flores de Gaia”, a pesquisadora lança mão do mito Gaia, a deusa terra e estabelece um diálogo com o conto <i>A mulher ramada</i>. Aponta que a mulher e a terra são símbolos de fertilidade e da capacidade de gerar e argumenta que a produção e Marina Colasanti mostra um encontro de amor estabelecido entre um jardineiro que a princípio poda uma roseira com as formas que o agradam, cortando tudo que considera excesso e</p>
--	--	---

		<p>que vá desarmonizar a sua criação, tendo caído doente, não pode ir visitar sua Rosamulher e quando a encontra esta desabrochou em “primavera”, despontando galhos e florescendo em inúmeros seios, convidando o amante ao abraço. A pesquisadora aponta que a condição feminina encontra-se subjugada há milênios e que neste caso a ausência do falocentrismo por meio da ausência do marido faz com a roseira, representação do feminino possa escolher seus próprios caminhos. Em seguida Silva utiliza-se do mito de Athena que se sente desafiada pela discípula Ariadne que “ousa” tecer melhor que sua mestra, como castigo Athena transforma Ariadne em aranha. O conto de Colasanti <i>Fio após fio</i> traz a rivalidade entre as irmãs Gloxínia e Nemésia. A primeira tem seus dons de fiandeira mais apurados do que a irmã que decide trancá-la dentro do bordado, mas acaba prendendo-se a si mesma, pois o fiar da irmã é intenso que não permite que saia dos labirintos de fio. Colasanti atualiza o mito de forma que se Athena é vencedora no seu conflito com Aracne, Gloxínia passa de vencedora a vencida, estando eternamente presa à habilidade que tanto invejara da irmã.</p> <p>No subitem “Entre donzela-guerreira e Eva barbada” a pesquisadora aproxima casos como o de Joana Darc que assume um papel tipicamente masculino e paga o preço de sua escolha ou da lenda da santa barbada pesquisada por Hilário Franco Júnior em seu artigo: “A barbada de Saint-Savin”, onde também apresenta vários relatos de mulheres que recorrem à androginia para fugir do casamento imposto. O conto <i>Entre a espada e a rosa</i> é um caso desta androginia, ainda que temporária, pois a protagonista guarda consigo símbolos de sua feminilidade; o vestido de veludo vermelho que usa quando, ao final do conto, vai encontrar-se com o rei. A narrativa ocupa da relação opressor <i>versus</i> oprimido, pois a princesa vê-se obrigada a casar-se contra a vontade, quando então pede uma solução à sua mente e ao amanhecer havia desenvolvido uma barba; agora não mulher, nem homem é expulsa do reino pelo pai e, é obrigada a enfrentar o mundo. Instaura-se o conflito, pois sua dualidade a afasta de serviços de homem e de mulher. Resolve resguardar sua verdadeira identidade transformando-se em guerreiro. Estava agora protegida dos preconceitos, até que nasceu em si o desejo de ser “novamente” mulher e, então recorre novamente a sua mente e vê-se metamorfoseando-se à medida que em seu travesseiro aparecem murchas, ruivas pétalas de rosa, e no lugar da barba surge “uma rósea pele de mulher”. É a hora que o coração disse sim, é hora de casar.</p> <p>Em: “Deus mulher”, Colasanti devolve ao feminino sua voz sufocada pelos milênios, o conto trata habilmente da transgressão do papel assumido pelo sexo masculino de “deus”. A narrativa conta a trajetória de um rei que embora tenha um povo com todas as suas necessidades supridas não é feliz. Metamorfoseado de mulher desce à aldeia e aos poucos vai interagindo com o povo até começa contar histórias par a este</p>
--	--	---

	<p>povo, aos poucos as mulheres largam as roupas a serem lavados, os homens as ferramentas, as crianças deixam de chorar e todos sentam ao pé do deus mulher para ouvir suas contações de histórias.</p> <p>Em “Patas de corça, cauda de sereia” Silva aborda o conto “<i>Entre as flores do verde O</i>”, e afirma que Colasanti retoma a forma clássica dos contos de fadas narrando à história de jovem príncipe que incorpora o arquétipo do guerreiro, audacioso, valente, dado à caçada que decidiu capturar uma mulher misto de humano e corça, uma mulher corça. O jovem passa exercer sobre ela o poder patriarcal próprio de um “ditador”, ao trancá-la em quarto. Durante esse período, ambos se apaixonam, mas não podem se comunicar, pois possuem linguagens diferentes. A mulher corça fica em grande desvantagem, pois está fora do seu habitat, enquanto o príncipe pode se comunicar com seus súditos, além de tudo ele possui a chave do quarto. Segundo a pesquisadora a linguagem possui um poder libertário do qual a mulher corça está desprovida. Contudo, ele resolve transformá-la em mulher e chama seus feiticeiros para que transformem numa mulher por completo, que agora apesar de possuir duas pernas e estar vestida de mulher, adornada com as mais preciosas joias, sofre por não saber falar. Embora ame o jovem a mulher corça tendo a primeira oportunidade foge para floresta e pede a rainha da floresta que lhe devolva sua natureza original. Mesmo assim, o amor sobrevive e a mulher corça passa a pastar nos jardins que cercam o palácio real. Fica claro que Colasanti destaca a importância da linguagem como instrumento de superação, adaptação e liberdade.</p> <p>Em: “Na câmara secreta da bela adormecida” a pesquisadora alia o conto de fada tradicional <i>A bela adormecida no bosque</i> adaptado pelos irmãos Grimm da tradição oral ao conto “Sete anos mais sete” da autoria de Colasanti. O conto em questão apresenta uma princesa adorada pelo pai a ponto de sugerir um sentimento incestuoso do pai pela menina que vem a adormecer. De forma diferente este príncipe do conto de Colasanti não possui atributos necessários para que seja “aprovado” pelo rei. É dentro do sono que ocorre há interação entre a jovem e o amado. Há uma forte recorrência ao número sete, pois a moça dorme dentro do palácio que tem sete colunas em um grande quarto que se esconde dentro de outro grande quarto, e somente depois de atravessar sete portas é que se tem acesso à jovem adormecida. A pesquisadora aponta a simbologia do número sete que segundo Chevallier é produto da representação do homem por meio do número quatro e da mulher por meio do número três que resultam sete unidades. O príncipe constrói um ambiente físico igual ao da amada e os dois passam a viver seu amor em sonhos, sonham sonhos iguais. A pesquisadora recorre ao pressuposto freudiano de que o sonho como realização de desejos e a teoria Junguiana de que os sonhos são espaços de projeções. Desta forma sonhando os amantes constroem o seu</p>
--	---

	<p>futuro.</p> <p>Em: “Rapunzel jogue suas tranças.” Ao trabalhar o conto de fadas “Rapunzel” e o conto de Colasanti “ Uma ponte entre dois reinos” a escritora estabelece um “dialogismo” por meio de uma reescritura do texto primeiro. No conto de Colasanti percebemos que não há bruxa, madrasta que ocupem o espaço da mulher má, quem ocupa este <i>status</i> é a própria mãe que logo que a filha nasce poda-lhe incessantemente os cachos, sem importar-se com a vontade da filha em possuir tranças. Como resposta ao tratamento arbitrário da mãe os fios que nascem do cabelo da menina passam a ser cada vez mais resistentes a ponto de nenhum instrumento poder cortá-lo, e para despertar a ambição da mãe junto com cada fio, que pode ser retirado somente pela menina nasce um rubi. O cabelo vai crescendo até o ombro descendo-lhe pela cintura até atingir o chão e transformar-se num véu. Segundo Silva isto representa a transformação da menina em mulher. Somente a moça pode agora arrancar fios de seu cabelo e é encontra-se constantemente extorquida pela mãe que sempre apresenta uma chantagem emocional para obter para si um rubi. Um rei vizinho deseja casar com a moça e pede a ela que doe três fios do seu cabelo para que possa construir uma ponte entre os dois reinos, ponte esta que simboliza a união do casal segundo a pesquisadora. A mãe intransigente exige que o caminho da ponte seja feito por ela que vai à frente do casal, entretanto o peso dos fios é leve e a mãe despenca no abismo com os rubis extorquidos da filha. Há uma nítida retomada de valores do conto de Colasanti em relação ao conto primeiro, principalmente no que tange a função social da mulher, pois no conto de Colasanti a moça luta pelos seus desejos, embora seja extorquida pela mãe e o elemento masculino não desempenha o papel de “salvador”. Os mecanismos de defesa são desenvolvidos pela própria mulher.</p> <p>O capítulo 2 denominado “De sepulcro e palco: A condição feminina na trama conjugal” trata da análise de minicontos de Colasanti. A pesquisadora salienta que nestes contos a escritora não se utiliza do ambiente medieval de príncipes e princesas castelos etc. Há uma forte tendência a situar estes contos num ambiente moderno, cujos enredos giram em torno do enlace amoroso, da trama conjugal e, por meio da transgressão, da intertextualidade, Colasanti questiona o papel da mulher dentro desta relação. Silva ressalta que não devemos confundir a condição do relacionamento conjugal do ponto de vista ocidental com o oriental, nem tampouco a realidade do amor na Grécia antiga, com a do Império Romano, pois no primeiro caso predominava a pederastia e no segundo ocorre uma lenta transformação dos conceitos de amor e relacionamento conjugal, visto que, há uma transposição destes valores para os parâmetros cristãos que vão considerar o sexo como ato carnal e que, portanto deveria ser evitado. O casamento enquanto sacramento somente se dará no século XII. A Modernidade traz consigo dois</p>
--	--

		<p>modelos de amor: o amor burguês centrado no afeto, cujo modelo é o familiar, centrado na figura da criança valorizando a prole. O amor romântico é idealizado, transcendental e alia os sentimentos de amor e morte, unindo em um único serem duas naturezas originalmente separadas. A nossa época se caracteriza pela junção do amor romântico burguês ao amor romântico por meio do casamento. Na contemporaneidade se faz marcar por relacionamentos de natureza mais autônoma e a união necessita apenas do engajamento dos parceiros. Segundo Silva a representação da mulher nos contos de Colasanti se faz ora dentro do modelo de casamento burguês, ora se aproxima do casamento muçulmano. Desta forma, as mulheres são apresentadas em condição autônoma quando faz prevalecer a sua voz e em condição heteronômica quando a pressão social exercida pelo patriarcalismo relega a mulher à condição de submissão. Silva argumenta que a Revolução feminista deu-se com a ocupação dos postos de trabalho pelas mulheres, e isto conferiu a mulher uma dupla jornada de trabalho o que gerou insatisfação com sua nova condição. Além do fato de que o casamento nem sempre propicia o bem estar da mulher, sendo esta por vezes violada, negligenciada, desprovida de carinho, atenção.</p> <p>Silva analisa ainda alguns contos “Nunca conspurcando a família” e “Quando já não era mais necessário”, onde aponta as marcas da violência dentro do âmbito da sexualidade, pelo fato de as mulheres “não possuírem” o direito à plena sexualidade. O conto “Prova de amor revela um casal onde o marido pede para que mulher deixe a barba crescer e ao fazê-lo, o marido a abandona afirmando que ela já não era mais a mesma”. A respeito do conto “Com a hora no varal”, a pesquisadora aponta o papel delegado à mulher como dona de casa como aquela que faz e refaz o mesmo ato sem ver futuro no que faz, mas ao mesmo tempo como elemento redentor de uma dona de casa que está prestes a ser emparedada viva por ter cometido adultério. Cômico da função da mulher que é manter a limpeza e a organização da casa o marido decidiu mantê-la vigiada o tempo todo, enquanto Colasanti alia a limpeza da honra do homem traído à limpeza das roupas que mulher lava expostas no varal. O conto “Sou perseverante eu sei” narra a obsessão da mulher pelos serviços domésticos, “ritual” imposto pelo condicionamento social desde a civilização grega.</p> <p>O item 2.2 “Da mulher autônoma” a pesquisadora analisa contos em que Colasanti cria personagens femininas em situação de autonomia, ou seja, são dotadas de vontade própria, espelham um momento em que se encontram pelo menos do ponto de vista econômico independentes do marido. Em “Debaixo do espesso véu” a escritora realiza um intertexto com a história de Rebeca que é dada em casamento pelo pai e pelo irmão ao filho de Abraão; Isaac. Rebeca ao encontrar-se com o noivo esconde a parte do rosto com o véu num misto de recato e sedução, conforme a</p>
--	--	---

		<p>tradição da cultura. A personagem de Marina Colasanti passa pela mesma situação, mas ao contrário da primeira, cobre todo o rosto para sempre, pois se o noivo casara-se com ela sem saber como era, não saberia nunca, pois isto não era de importância para ele. Há um reforço muito grande da importância do dote, que substitui o valor do amor, da proximidade anterior ao casamento entre os cônjuges, desta maneira vemos que Marina desconstrói o primeiro texto e confere a personagem do segundo conto a sua autonomia. Em seguida Silva analisa o conto “De um certo tom azulado” onde Colasanti dialoga com o mito do <i>Barba Azul</i>, homem que casa e mata as esposas. No conto em questão é criado todo um clima de tensão com palavras que vão gradativamente alimentando a expectativa do leitor em achar como no primeiro conto os corpos ensanguentados, no entanto o que a jovem esposa encontra por detrás da porta são três mulheres esperando o quarto elemento para um jogo de buraco. Em “Porém Iguamente” a personagem Eulália sofre constantemente a violência imputada por parte do marido. Os vizinhos assistem de forma passiva o sofrimento da mulher que apanha resignada, até que um dia o marido chega ao limite da crueldade e depois de espanca-la a atira pela janela. Eulália cria asas e voa como um pássaro. O ato de voar segundo a pesquisadora funciona como uma transgressão frente à opressão exercida pelo marido e os rótulos impingidos pela sociedade. Situação análoga encontra-se em “Sem que fosse tempo de migração”, onde a mulher encontra-se há tempos na gaiola, mas não canta. O marido é conivente com a insatisfação da esposa, pois lhe bastava sua presença para dar via ao “seu lar”. Cuidava dela, com os mais saudáveis alimentos, limpava a sujeira, trocando os jornais e a noite trazia-lhe uma coberta. Até que um dia ao chegar do trabalho encontra a gaiola vazia e recusa-se acreditar que a mulher havia fugido, procura-a por toda a casa, e depois nos lugares próximos até que percebe que mulher havia mesmo fugido, então resolve trancar-se na gaiola e passar da situação de opressor a oprimido.</p> <p>Em: “Mãe magnífica, mãe desnaturada”, a pesquisadora discorre sobre a capacidade da mulher em gerar filhos, capacidade esta que lhe é única e que segundo ela gera ciúmes no homem. A mãe é culturalmente vista como aquela que aos filhos antes de amar a si mesma, que devota à vida a criação dos seus rebentos. Fora desta concepção de mãe a mulher é vista como fora dos padrões e recebem apelido o depreciativo de mãe desnaturada. No conto “O aconchego da grade mãe” Colasanti cria um ambiente fantástico, “nonsense” onde expõe a figura de uma mulher que se recusa a parir seus filhos aconchegando-os a vida toda no interior de seu ventre, no entanto com a proximidade dos quarenta anos a mulher sente a necessidade de ser avó, e se põe em vão em trabalho de parto, mas os filhos acostumados ao aconchego do útero recusam-se a nascer. O preço pago pela superproteção, que negou aos filhos a</p>
--	--	--

		<p>oportunidade de viverem suas próprias vidas é o fato de nunca ser avó. O conto “Apt 803” retrata a realidade de uma mulher em situação financeira desfavorável. Mãe de seis filhos vai acomodando-os dentro do próprio quarto, enquanto se estreita o espaço. O desfecho é surpreendente quando lhe nasce um casal de gêmeos e ela os devora, numa atitude própria dos animais.</p> <p>No capítulo 3 denominado: “Entre lençóis e lençóis: a poética do corpo feminino”, Silva introduz o assunto falando da confluência dos gêneros lírico e narrativo dentro da produção de Colasanti.</p> <p>No subitem 3.1 “Descompondo lençóis: corpo e deleite enunciados”, a pesquisadora aponta nos poemas da escritora o corpo feminino não somente desejado, mas desejoso, onde no espaço da escrita encontra-se a interlocução entre os amantes.</p> <p>O primeiro poema analisado “Como é gentil” é marcado segundo Silva pela suavidade dos elementos que se ajustam como a sensação dos pelos das mãos, dos cílios até o encontro definitivo das mãos, símbolo do ato sexual. Em “Corpo adentro” há toda uma sequência de intimidade que de maneira gradual une os corpos de ambos em perfeita completude, o pênis é apresentado de forma dual, pois é caracterizado como o invasor perfeito que traz o sabor de licores raros que simbolizam as secreções do homem. No poema “Teu sexo”, Colasanti estabelece uma relação de similaridade entre a penetração na vagina e sexo oral como práticas “iguais” de igual prazer ao ponto de “engravida-la de prazer” e a tomar por inteiro escorrendo o sêmem pelos seios como leite e mel. A respeito do poema “Entre um jogo e outro” o eu lírico alia o prazer da entrega sexual e o prazer da literatura como dois aspectos equivalentes. Ocorre uma divinização do ato amoroso, quando a voz feminina afirma que se perdesse aquele amante Deus teria trabalho em arrumar-lhe outro igual, pois este lhe completa “de um jogo a outro” tanto durante ato físico amoroso quanto entre lençóis descompostos e corpos suados deliciam-se dialogando sobre a arte literária. Em “Instrumento sem som” Silva aponta em sua análise a construção das sinestésias que alia os gestos do corpo os centros nervos e a representação simbólica, que funciona como um ritual que alia sons, timbres aos movimentos dos corpos em perfeita harmonia.</p> <p>A pesquisadora argumenta que passará a analisar alguns poemas onde não existe o encontro amoroso, a mulher encontra-se em condição de submissão. O seu prazer é proscrito devido à “educação” herdada que concede ao homem suprimir o prazer sexual da mulher, pois a ele é concedido buscar este prazer de outras formas.</p> <p>O poema “ Tua mão em mim” mostra a falta de desejo de uma mulher que é interpelada pelo marido no meio da noite pelo marido e se submete ao ato sexual, embora sem libido. Na abordagem do poema “Sexta feira à noite” Colasanti mostra a discrepância entre o centro de interesses que homens e mulheres encaram o ato sexual. Da parte do sexo masculino há uma</p>
--	--	--

		<p>procura mecânica, tão tediosa como qualquer outra tarefa diária, rotineira, transferindo segundo Silva, esta mecanicidade ao sexo, sem preliminares. A mulher dentro da enunciação poética se submete ao ato sexual sonhando com o “príncipe encantado” símbolo do amor idealizado, visto que mulher alia o sexo à sentimentalidade.</p> <p>O poema “ Líquida carne” enuncia a liberdade da mulher que contempla seus seios livres ao vento sem as amarras do sutiã. O seio atua como um símbolo de afirmação da mulher. O poema mostra a adaptabilidade do seio que se adapta às mãos, à boca do amante e, sobretudo ao vento onde balançam livres, como “líquida carne”.</p> <p>O poema “Eu sou uma mulher” transgride os tabus acerca da menstruação que pelos séculos foram como sujo, vergonhoso, impedindo a mulher de inúmeras coisas desde lavar a cabeça até ser isolada do convívio social. Colasanti refere-se a este sangue como símbolo de vida, a mulher menstrua ao contrário do homem não por doença, nem em casos de guerra, mas sem dor e com mansidão igualando-se à Lua, símbolo da mulher, inconstante, perigosa, misteriosa, cíclica. A respeito do poema “Frutos e flores” a pesquisadora afirma que a escritora desconstrói a visão acerca da maçã, enquanto “fruto proibido” e diz que o amado refere-se ao seu corpo como uma maçã, cheio de traços curvilíneos e a mulher se dá o prazer do ato sexual. Permeado de símbolos o poema utiliza-se além da maçã como fruto saboroso que oferece prazer ao amado enquanto a mulher como macieira em flor dá origem ao fruto maduro que se delicia enquanto “a faca”, símbolo do falo a trespassa.</p> <p>Em 3.1: “Recompondo lençóis”: o corpo feminino reificado Silva abordará a mulher enquanto mero objeto do prazer masculino, sem escolhas os poemas mostram a mulher passiva.</p>
15	Síntese crítica	<p>O trabalho apresenta uma rica variante de possibilidades de leitura dos papéis da mulher na sociedade, pois o pesquisador trata de mostrar a mulher em condição “autônoma”, ou seja, a mulher que escolhe seu próprio caminho, independente, e a mulher “heterônoma”, que se submetem as vontades de homens, pai, marido, irmão. Questionando o casamento, e seu objetivo, desde a Grécia antiga, Silva afirma que este se tornou sacramento somente no século XII, por influência do Cristianismo. Neste momento surge o amor romântico, baseado no sentimento, antes a união era tida como um jogo econômico, onde o dote era o que importava. O pesquisador apresenta a análise de vários contos de Colasanti que questionam os vários papéis desempenhados pela mulher, num diálogo constante com mitos de vários lugares e tempos, sempre apontando para o avesso daquilo que é aparente exposto, por meio da ironia, das várias camadas textuais contidas nestas obras.</p>

Tabela 4

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

1	Autor	Anderson Gomes
2	Orientador	Simone Pereira Schmidt
3	Título	<i>E por falar em mulheres: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti.</i>
4	Instituição	Universidade Federal de Santa Catarina
5	Nível de Qualificação	Mestrado
6	Ano de finalização	2004
7	Número de páginas	143
8	Nome dos capítulos	“Contramão sinalizada” “Artigos definidos” “A intimidade pública das mulheres-leitoras” “Nas trilhas imagéticas da ficção”
9	Resumo da obra	<p>Este trabalho analisa textos publicados pela escritora Marina Colasanti durante a década de 80, no Brasil. Este período histórico compreende o final do regime militar e o início de um processo de redemocratização do país, bem como da visibilidade de um discurso feminista mais concreto e da consolidação do movimento feminista brasileiro.</p> <p>Os textos de Colasanti para esta análise obedecem a seguinte sequência: artigos compilados nos livros <i>A nova mulher e Mulher daqui pra frente</i>; o livro <i>Intimidade pública</i>, que consiste nas respostas de Colasanti às cartas de leitoras que escreveram para a Revista <i>Nova</i> e, uma pequena seleção de contos destinados ao público infantil, juvenil e adulto.</p> <p>Através da articulação dos diálogos que estes textos mantêm entre si, buscou-se compreender como Colasanti procurou discutir certos comportamentos sociais, já internalizados, que vinham, há séculos, sugerindo um espaço secundário para a mulher em diversos âmbitos sociais. Assim, a pluralidade textual de Colasanti caracteriza-se, dentro do período analisado, como um espaço privilegiado de representação, interpretação e articulação, da experiência social feminina.</p>
10	Objetivos	<p>Apontar as marcas do discurso de Marina Colasanti dentro do período de redemocratização do país.</p> <p>Analisar obras da escritora, com vistas ao enfoque feminista dado aos textos.</p> <p>Reconhecer as mudanças de comportamento ocorridas dentro do universo feminino, dentro um espaço de contestação do</p>

		<p>papel da mulher.</p> <p>Apontar na ficção da autora as marcas deste feminismo, por meio do comportamento das protagonistas.</p>
11	Bibliografia	<p>BEAUVOIR, Simone de. <i>O segundo sexo: fatos e mitos</i>. Vol. I. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.</p> <p>HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). <i>Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura</i>. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 188 p.</p> <p>POUND, Ezra. <i>ABC da Literatura</i>. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.</p> <p>HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. (Orgs.) <i>Uma questão de gênero</i>. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p>Livros:</p> <p><i>A nova mulher</i> <i>Mulher daqui pra frente</i> <i>Intimidade pública</i> <i>E por falar em amor</i></p> <p>Contos:</p> <p>“Verdadeira história de um amor ardente” “A mulher ramada” “Para que ninguém a quisesse” “Bela como uma paisagem” “Amor de duas as quatro” “A moça tecelã”</p>
13	Base teórica	<p>Anderson Gomes remete seu estudo argumentando que, dentro daquele momento, os meios de transmissão em massa proliferaram com muita rapidez. Cita os pensadores de Frankfurt e destaca os nomes de Walter Benjamin e Theodor Adorno como representantes de uma “visão pessimista” em relação a este crescimento, que de acordo com suas visões serviriam como instrumento de controle ideológico das massas. O pesquisador propõe uma “abordagem relativizada”, onde nem a indústria cultural seja vista como uma terrível manipuladora, nem o consumidor como fantoche, ou seja, apontar os pontos altos e baixos dentro deste processo.</p>
		<p>Ainda em relação à Indústria Cultural o pesquisador põe em discussão assuntos tais como o conceito de “literatura” e sua expansão e ligação com outras modalidades tais como os quadrinhos e o jornal. Aborda também a questão do “gênero” que segundo ele, vem acentuando-se de forma rápida e questiona se existe de fato uma escrita feminina. O pesquisador esboça um trajeto do feminismo no mundo e comenta que o próprio movimento apresentou rachaduras e,</p>

		<p>por isto, podemos falar em “feminismos”, pois este varia conforme o contexto e o lugar, estando ligado aos interesses das mulheres, constituindo-se em “campanhas” em prol das conquistas das mulheres.</p> <p>O pesquisador propõe conforme anteriormente mencionado a analisar artigos de Colasanti, contidos nos livros <i>A nova mulher</i>, <i>Mulher daqui pra frente</i> e por vezes utilizando-se de comentários expostos na obra <i>E por falar em amor</i>.</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>O primeiro capítulo é denominado: “Contramão sinalizada” e o artigo a ser abordado é <i>Abaixo a ditadura</i> inserido em <i>A nova mulher</i>, onde Colasanti apresenta um panorama sobre os anos 70 e 80, as conquistas alcançadas pelo movimento feminista, salientando que muito ainda poderia ser feito.</p> <p>Na análise do artigo <i>Daqui pra frente</i> do livro <i>Mulher daqui pra frente</i> Colasanti Gomes afirma que a autora menciona o fato de homens e mulheres serem diferentes, porém sem o estigma da superioridade, um não é melhor que o outro, e que a independência não se confunde com o fato de a mulher não precisar do homem e vice-versa. Aponta os altos e baixos do movimento feminista que por vezes acabou comprometendo a identidade da mulher, visto que ambos os sexos possuem as suas peculiaridades.</p> <p>O pesquisador ao analisar <i>Em chega esta culpa pra lá</i>, artigo proveniente da obra <i>Mulher daqui pra frente</i>, argumenta que Colasanti discorre sobre a sensação de fracasso resultante da dificuldade em conciliar os papéis de mãe, esposa, profissional e menciona que esta não deve sentir culpa, pois a falha não é dela e sim da sociedade que não colabora e não se adapta a este novo modelo de mulher. Em seguida Gomes argumenta sobre o artigo “<i>Independência que bonita que é</i>”, neste a escritora compara a Independência do Brasil com a independência da mulher que obrigatoriamente está ligada a independência econômica, pois sem dinheiro a mulher dificilmente terá legítimo direito de escolha. Para isto ela terá que estar disposta a enfrentar os preconceitos de uma sociedade machista que não vê com bons olhos a concorrência oferecida pelas mulheres que ocupam “seu lugar de direito”.</p> <p>O artigo <i>O que esperar do casamento</i> contido no livro <i>A nova mulher</i> traz uma referência ao casamento enquanto instituição falida. Colasanti argumenta que é feliz, mas que casar-se não é garantia de eterna harmonia que a lenda do “foram felizes para sempre” não é uma realidade e o crédito nesta ideia pode levar a grandes frustrações. No artigo seguinte <i>Meu marido não deixa parte</i> do livro <i>Mulher daqui pra frente</i> à escritora questiona a passividade e submissão das mulheres e o papel do homem dominador que impõe a esposa regras a serem atendidas que vão desde a escolha da roupa, a linguagem, os ambientes frequentados. A aceitação por parte da mulher, segundo a jornalista, faz parte de uma herança cultural impositiva e controle ideológico faz-se tão forte que a</p>

		<p>mulher não percebe que está tendo seus direitos sonogados.</p> <p>Em <i>Contra o direito masculino de trair</i> extraído do livro <i>A nova mulher</i> percebemos que arguição deixa claro que este “direito” está intrinsecamente ligado a cultura, pois o homem enquanto detentor do poder econômico sempre controlou o discurso e colocou-se como aquele que tinha mais desejo e por isto procurava outras mulheres para satisfazê-lo. O medo de ter o casamento desfeito faz com que muitas mulheres encarem a traição como algo normal. A cultura imposta concede a mulher o direito de aceitar e perdoar o adultério, mas ao homem soa como desonroso que sua propriedade tenha servido a outro. Em <i>Sozinha, mesmo com um homem ao lado</i> contido no mesmo livro, a argumentação gira em torno da dificuldade de expressão da mulher em relação aos seus desejos, ansiedade em decorrência no pouco espaço social que lhe foi reservado desde a infância. Esta solidão acompanhada, segundo Colasanti é decorrente da depressão causada por estas frustrações e que a solução não está no outro, mas sim na resolução destes conflitos interiores, pois o essencial é conviver bem consigo mesmo, independente de estarmos casados ou solteiros.</p> <p><i>Fantasiando um amante</i>, artigo contido no livro <i>Mulher daqui pra frente</i>, aborda as fantasias criadas por mulheres quando sentem-se frustradas em relação ao casamento ou são reprimidas sexualmente. Estas fantasias muitas vezes estão ligadas a atos violentos como o estupro, pois salvaguarda a mulher da traição, pois o ato foi alheio a sua vontade. <i>Amor, infinito enquanto dure</i> artigo integrante de <i>Mulher daqui pra frente</i> traz à tona o fato que o amor não pode ser confundido com outros sentimentos; como a solidão, a carência, a admiração etc e que não se de imputar ao amor características que lhe não próprias, a exemplo da eternidade deste sentimento. Isto pode confundir-se com o comodismo ou com medo da solidão. Não obstante, ligamos a ideia do casamento com o metafísico atribuindo-lhe a característica de eterno, de sagrado.</p> <p>Em <i>Amor responsável</i> artigo extraído do livro supracitado Colasanti afirma que o amor deve ser encarado como algo simples, pertinente, porém não menos nobre do que as fantasias de contos de fada que se distanciam da realidade e podem gerar frustrações. O amor deveria trazer a complementariedade do casal, mas a o antagonismo próprio da nossa herança cultural gera um clima de opressão onde a parte mais forte acaba por sobrepujar a outra. O artigo <i>Em busca da felicidade</i>, parte do livro <i>A nova mulher</i>. Nessa obra a escritora afirma que a felicidade não aquilo que as pessoas aparentam aos outros, mas sim aquilo que de fato ela sente. Tampouco está ligada a bens materiais, com sucesso instantâneo, mas provém da paz interior, alcançada pela superação dos conflitos interiores.</p>
--	--	--

		<p>O pesquisador salienta que separará a abordagem a respeito das cartas por temas em comuns, e as duas primeiras intituladas; “Não tenho forças pra nada” e “Todos falam mal de mim” abordam a incapacidade das leitoras em tomar uma atitude por si própria, quer seja por dependência afetiva ou econômica, são mulheres que usam o espaço como uma oportunidade de desabafo, mas que não demonstram vontade de mudar, se auto titulando como mulheres “sem ânimo para nada” uma vez que se sentem inertes perante a situação que lhes foi inculcada.</p> <p>No subtítulo “Grandes e pequenas preocupações da classe média” Gomes argumenta que a revista custa caro para o contexto da época e deveria dirigir-se a classe média especificamente as cartas leitoras são oriundas de todas as classes e não espelham uma preocupação com as conquistas de direitos, mas sim conflitos internos que são inerentes a mulheres de todos os meios a citar a preocupação com o corpo, a solidão, a baixo autoestima, o sentimento de sufocação por não viver sua própria vida.</p> <p>Em seguida o pesquisador aborda o livro <i>Eu sozinha</i> (1968), no qual Colasanti questiona as suas leitoras o fato de que a conquista da felicidade estar ligada ao casamento que possui na visão destas um caráter obrigatório estando diretamente ligada a condição de sentirem-se realizadas. No caso de desentendimentos a escritora afirma que a separação pode ser uma saída viável. Ressalta-se que a escritora considera o papel do homem na vida da mulher como fator importante, mas salienta que a independência constitui-se fator crucial, pois ela atribui ao sexo feminino o seu poder escolha.</p> <p>Dentro do subitem Em nome dos pais e dos(as) e dos filhos (as) a escritora questiona de proteção e cuidado para com os filhos. Segundo ela o excesso de proteção pode confundir com o domínio total sobre os filhos, fato este que pode gerar sensação de desconforto e conflito entre ambos, pois pode cercear a liberdade de um em detrimento da sensação de poder do outro. Gomes propõe-se a analisar uma carta atípica de um leitor-homem designada “Um amor só de sonho” e outra correspondência intitulada “Meu marido tentou me estrangular, ambas as partes do livro <i>Intimidade Pública</i>, além do artigo “Mulheres assassinadas” extraído da obra <i>Mulher daqui pra frente</i>”. Na primeira missiva citada Marina aponta para os dados de violência e obsessão embutidos no seu interior. Na segunda carta aponta a situação de impotência da leitora que exposta à violência sente-se obrigada a manter-se no casamento. No artigo supracitado a escritora refere-se ao assassinato de Ângela Diniz, cujo assassino Doca Street foi condenado a uma pena de menos de dois anos. O movimento de mulheres em torno do tema “Quem ama não mata” fez com que o réu fosse levado a júri novamente e dessa vez fosse</p>
--	--	--

		<p>condenado há 15 anos.</p> <p>No capítulo “Nas trilhas imagéticas da ficção” o pesquisador aponta as três fases da literatura produzida por mulheres e afirma que não pretende estabelecer linhas divisórias entre as fases, mas apontar dentro da produção de Colasanti peculiaridades de cada momento. Para isto se propõe a analisar seis contos da escritora, sendo eles; “Verdadeira história de um amor ardente”, “A mulher ramada”, “Para que ninguém a quisesse”, “Bela como uma paisagem”, “Amor de duas as quatro” e “A moça tecelã”.</p> <p>A respeito do conto: “Verdadeira história de um amor ardente” o pesquisador apontará traços do patriarcalismo, pois o homem “molda” a mulher a seu gosto para o seu prazer e deleite, a ela não é dado o poder de fala, pois a beleza somente o satisfazia, até que um dia tomado pelo tédio resolve ler um livro e tendo acabado a energia resolve acender as tranças da mulher numa clara demonstração de um poder impositivo que relega a vontade da mulher a segundo plano.</p> <p>Sobre o conto “A mulher ramada” Gomes aponta também a submissão da mulher frente à violência do homem que “poda” as suas vontades. No conto me questão um jardineiro constrói para si uma Rosamulher que diferentemente das outras roseiras não podem florescer, até que o homem cai doente e quando volta a vê-la está linda, perfumada, ostentando sua beleza natural, a distância do opressor concede liberdade à Rosamulher e, segundo Gomes, apesar desta relação de submissão versus opressão o casal apresenta felicidade, uma vez que o marido apaixona-se pelas novas formas floridas da esposa.</p> <p>Em “Para que ninguém a quisesse” a mulher é submetida aos ciúmes doentio que seu marido sente por sua beleza ao ponto de tirar-lhe todos os adornos, tornando-se esquiva ao ponto de não sair na rua, até o dia em que homem sente saudade de sua beleza e tenta devolver-lhe o batom, os vestidos, as joias aos quais a mulher “automatizada” recusa.</p> <p>Em relação ao conto Amor das duas as quatro, Gomes salienta a fuga da realidade, por meio da melancolia, das lembranças de uma personagem que relembra as tardes na matinê, quando dois lindos irmãos entram no cinema despertando sussurros das meninas. Segundo ele, o conto demonstra que a personagem possui uma vida presente nula de emoções e buscar no passado a resposta para a pergunta “Qual dos irmãos a faria mais feliz” é uma de sentir-se viva, ativa.</p>
15	Síntese crítica	<p>O pesquisador salienta que Colasanti começa a escrever num momento em que o “feminismo” está em discussão e o público da autora constitui-se exatamente de mulheres-leitoras, sendo sua primeira produção o livro <i>Eu- sozinha em 1968</i> seguidas de outras que tendem a discutir a temática feminina, independente da faixa etária a que se destinam.</p>

	<p>Neste primeiro momento Gomes encarrega-se de mostrar quem é a autora e o que ela produziu, dentro de um momento histórico onde o papel da mulher na sociedade precisava ser revisto.</p> <p>Num segundo momento Anderson Gomes propõe-se a analisar doze artigos oriundos dos livros; <i>A nova mulher e Mulher daqui pra frente</i> com o objetivo de sondar assuntos que estão em discussão naquele dado momento, sobretudo aqueles que se direcionavam a relação entre homens e mulheres. O terceiro capítulo se refere ao crescimento da Indústria Cultural e o papel que Colasanti desempenha dentro da <i>Revista Nova</i> por meio da coluna; “Qual o seu problema?”. Gomes propõe-se a analisar as cartas enviadas pelas leitoras, bem como as respostas da escritora. O quarto capítulo se voltará à obra ficcional de Colasanti, com o objetivo de sondar a relação de opressão <i>versus</i> liberdade existentes entre as personagens femininas e as masculinas.</p>
--	---

Tabela 5

CASTRO, Marcelo Ganzela Martins de. Marina Colasanti: Os arquétipos e interação leitor-texto: UNESP- Campus de São José do Rio Preto, 2005.

01	Autor	Marcelo Ganzela Martins de Castro
02	Orientador	Peter James Harris
03	Título	<i>Marina Colasanti: os arquétipos e interação leitor-texto</i>
04	Instituição	UNESP- Campus de São José do Rio Preto
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2005
07	Número de páginas	89
08	Número e nome de capítulos	1- “O Estruturalismo e a relação do leitor com o texto.”. 2-“As construções arquetípicas” 3-“A estética da recepção” 4-“As análises”
09	Resumo da obra	Este trabalho analisa dez contos da escritora Marina Colasanti a fim de compreender que elementos possam existir em sua escritura que possam motivar um leitor comum. Para a realização deste estudo o autor utilizou teorias de diversas linhas, considerando sempre a especificidade da literatura e o processo de ensino-aprendizagem. Fez uso dos conceitos estruturalistas de fruição e prazer de Roland Barthes, relacionando-os com o processo de desautomatização de Chklovski e as teorias psicanalíticas de Freud. Estudamos, também, o conceito de arquétipos de Jung (inconsciente coletivo) e Frye arquétipos literários para entendermos os temas recorrentes na literatura de Colasanti. Por fim, utilizou alguns aspectos da teoria da Estética da Recepção, com o intuito de entender os processos de interação entre leitor e texto no momento da leitura. Nesse sentido orientou suas reflexões para produzir um conhecimento que possa conduzir o professor a uma “pedagogia literária”, ou seja, uma prática de formação de leitores de literatura.
10	Objetivos	Realizar uma reflexão teórica aera do ensino de literatura. Descobrir que elementos há no texto de Marina Colasanti que podem motivar um leitor comum ao ato da leitura. Analisar textos da escritora de acordo com a égide de determinadores pensadores e desta forma tentar entender que procedimentos existentes nestes mesmos textos que podem colaborar para estimular o processo da leitura.
11	Bibliografia	BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, 1980. _____. <i>Crítica e verdade</i> . Tradução de Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970. _____. <i>O Grão da voz</i> . Tradução de Anamaria

		<p>Skinner, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.</p> <p>_____ <i>O prazer do texto</i>. Tradução de Maria Margarida Barahona. São Paulo: Perspectiva, 1973.</p> <p>_____ <i>O rumor da língua</i>. Lisboa: Editora 70, 1984.</p> <p>POUND, Ezra. ABC da Literatura. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.</p> <p>BETELHEIM, Bruno. <i>A psicanálise dos contos de fadas</i>. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.</p> <p>JUNG, Carl Gustav; HENDERSON, Joseph L.; FRANZ, M. L. von; JAFFÉ, Aniela; JACOBI, Jolande. <i>O homem e seus símbolos</i>. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p>“Para que ninguém a quisesse”</p> <p>“Semelhança”</p> <p>“Hidra”</p> <p>“No silêncio que o sol queima”</p> <p>“O Tigre”</p> <p>“História mais longa para quebrar o ritmo”</p> <p>“Maria, Maria”</p> <p>“Um tigre de papel”</p> <p>“No aconchego da grande mãe”</p> <p>“A moça tecelã”</p>
13	Base Teórica	<p>Castro utiliza-se num primeiro momento dos pressupostos teóricos de Roland Barthes e a dualidade entre os conceitos de “prazer” e “fruição” quando se trata do ato de ler. Ressalta que o prazer é aquele que proporciona contentamento, euforia, que vem da cultura e não rompe com ela e está ligado a uma prática confortável de leitura. Trata-se de um texto previsível que não acresce nada ao horizonte de leitura. São textos que segundo Freud estão marcados pela “pulsão de morte”, pois conduzem sempre ao previsível gerando a estagnação. Barthes menciona a literatura de massa, que por sua superficialidade acomoda o leitor e embora mude uma ou outra cena conduz sempre ao mesmo desfecho. Ao contrário o texto de fruição causa um incômodo ao leitor, pois irá gerar dúvidas, questionamentos. Este tipo de texto desconforta, pois mexe nas bases históricas, culturais e psicológicas do leitor. A fruição é o novo, o inesperado, o que questiona o leitor em sua condição. Para o crítico é um texto que faz entrar em crise nossa relação com a linguagem. A pulsão para a vida cresce cada vez que o leitor amadurece e aumenta a sua capacidade de extrair prazer na leitura.</p> <p>Castro cita Ezra Pound (1970) que discorre sobre os graus de literariedade de um texto e que seria o texto literário que seria o grau máximo de pluralidade de sentidos e, que varia em intensidade de um texto literário para outro. Estes variam os graus de fruição e levam o leitor a interagir com a obra de forma cada vez mais autônoma, necessitando cada vez menos da presença do mediador (professor). A fruição estabelece uma leitura tensa gerando uma “desautomatização”, termo usado pelo</p>

		<p>formalista Chklowsky, o texto rico deve gerar um estado de tensão que o leve a questionar o fim provável, tirar-lhe do cômodo, torná-lo crítico.</p> <p>No capítulo II “As construções arquetípicas”, Castro argumenta que são muitas as formas com que o indivíduo leitor se depara com os inúmeros tipos de textos e para que haja uma experiência mais profunda de leitura sugere um trabalho com a teoria de Jung acerca dos arquétipos e do inconsciente coletivo. Carl Gustave Jung, criador da Psicologia Analítica, acreditava que os símbolos do passado e do presente possuíam um significado de avanço, de compreensão sobre o futuro. Uma de suas maiores contribuições para a Psicanálise foi a sua teoria do inconsciente coletivo. Para o filósofo a vida humana é guiada por arquétipos comuns a toda humanidade e que estes formam o inconsciente coletivo. Diante desta perspectiva o leitor ao entrar em contato com o texto sente que algo lhe é familiar. Esta sensação está ligada a uma parte do cérebro que Jung chamada de inconsciente. Local onde estas imagens estão suprimidas, esquecidas. Este inconsciente, segundo o pensador, divide-se em dois estratos; um primeiro que ele denomina de individual, pois guarda as experiências unas do indivíduo e um segundo que seria coletivo, onde estão guardadas as representações universais que independem do local onde o indivíduo esteja à compreensão dos fatos se assemelha. É uma experiência anterior à nossa existência individual e que recua aos nossos ancestrais mais longínquos, constituindo um patrimônio de todos nós. Os arquétipos são imagens impressas em nossa mente desde os primórdios, figuras simbólicas de um olhar primitivo sobre o mundo. É um nível profundo da psique humana onde se estabelece a relação com o indivíduo, mas sem que este tenha consciência. Ressalta-se que todo indivíduo é dotado de “animus” e “anima” que representam os elementos masculino e feminino encontrados em ambos os sexos.</p> <p>No capítulo III – “A estética da recepção”, Castro salienta que a pesquisa tratará do horizonte de expectativas que está ligado à experiência que o leitor tem com outros textos, o contexto no qual está inserido, além de atrelar-se à Indústria Cultural, uma vez que esta tem suas fórmulas testadas para agradar ao público e mesmo sem ter tido acesso a uma produção o leitor reconhece traços em comum com outras produções. Retomando o conceito de fruição de Barthes, Zilberman remete ao ato de estender o horizonte de expectativas do leitor. Esta relação entre leitor e texto é marcada por três etapas que são: poiésis, a aisthesis e a katharsis. Para Zilberman a Katharsis é o momento de interação entre leitor e texto onde o leitor gerando um processo de identificação que leva o leitor a assumir novas formas de comportamento e no contato com a obra de arte sinta emoções que ao final da experiência estética esteja mudado. Ainda em relação a Barthes a língua é um instrumento de opressão e restanos trapacear esta língua que oprime, transgredi-la se faz</p>
--	--	---

		<p>possível e, esta, transgressão se dá por meio da literatura. Segundo Castro, Iser confere a relação texto e leitor um processo de interação que é marcado pela ambiguidade, pelas lacunas deixadas no texto, pois o leitor nunca saberá se a sua interpretação foi a real. Segundo o crítico o texto possui estes vazios, que servem como pistas para o avançar do leitor dentro do ato de ler. Preencher estes vazios está ligado à fruição, uma vez que leva o leitor a uma quebra de expectativa diante do texto literatura gerando uma “desautomatização” do leitor.</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>Castro propõe a analisar os dez contos do livro <i>Um espinho de marfim e outras histórias</i> (1999), baseando-se nos pressupostos teóricos apresentados.</p> <p>“Pra que ninguém a quisesse” trata de um enredo, onde o marido enciumado poda a personalidade da mulher, tirando-lhe o direito de arrumar-se, de vestir-se com elegância, maquiarse a tornando desinteressante diante dos olhos dos outros homens, quando percebe que os homens não olham para sua esposa, sente que nem mesmo ele a deseja. Procura reverter o quadro, mas a mulher automatizada pela realidade imposta já não sente mais vontade de estar bonita.</p> <p>Castro aponta na leitura deste conto a relação doação <i>versus</i> egoísmo estabelecida pelo ciúme do homem em contraposição à submissão da mulher. Cita o exemplo do ciumento Othelo de Shakespeare que acaba por assassinar a esposa. No conto em questão o pesquisador afirma que ocorre um processo de degradação da mulher que passa do nível humano, para o nível animal esquiva como um "gato", depois para o nível mineral quando se confunde com os móveis. Ao sentir saudades “da beleza de sua mulher” procura uma redenção o que eleva ao texto a uma característica da fábula que é desfazer o “erro”, mas o fim desestabiliza o leitor e o leva a questionar possivelmente sobre o condicionamento a qual a mulher fora exposta, pois esta já não deseja mais ser bonita, apenas transita entre os móveis indiferente a qualquer atitude do homem que possa reverter o quadro.</p> <p>No segundo conto: “Semelhança” é proposta uma leitura que também se aproxima da fábula, pois mostra a mutação de um ser humano em animal. Composto apenas de três parágrafos vai construindo-se a partir do dúbio onde se instaura um clima de sensualidade, pois a mulher é chamada de pantera e aparentemente corresponde ao “elogio” até que no terceiro parágrafo ocorre uma animalização da personagem que se transforma em pantera e devora o homem. Desse modo, o leitor pode fazer duas leituras do texto a princípio. Pois a simbologia da pantera pode remeter à mulher enquanto ser sensual e perigoso, no entanto Colasanti insere neste mesmo contexto atributos animais, pois esta pantera “miava” ao mesmo tempo que utilizava o termo “apanteirava-se” como a fera que seduz a presa. O desfecho quebra a expectativa do leitor, pois o</p>

	<p>clima de sensualidade é rompido quando a pantera ataca ferozmente a vítima.</p> <p>O conto três: “Hidra” narra a história de um homem que ao chegar do trabalho todos os dias sente-se trocado pela televisão e num ato repentino a destrói. No dia seguinte em seu lugar havia nascido duas televisões. Por fim o aparelho televisivo multiplica-se em sete. O homem resolve sentar-se de costas para ele, mas o reflexo do espelho na parede “obriga-o” a assistir a novela.</p> <p>O pesquisador aponta neste conto a intertextualidade do mito de Hidra que tendo a cabeça cortado em seu lugar nascem outras duas. O deus Hércules consegue vencê-la ao cortar sua cabeça imortal cauterizando a cabeça em seguida. No conto percebemos que o conflito se dá entre o homem, símbolo do poder patriarcal e a televisão que ocupa seu lugar. Ao contrário do mito em que o Herói vence o monstro, no conto o monstro vence o herói que se multiplica e acaba por vencê-lo, seduzi-lo, mostrando uma falta de dignidade da personagem que não tem mais força para lutar, mas anda “de cabeça baixa”. A narrativa destrona o herói, o homem já não mais o centro das atenções, Colasanti cria uma realidade que contrapõe a modernidade e o antigo, pois utiliza-se tanto da descrição de um ambiente moderno como de elementos do mundo antigo a exemplo do uso da espada para destruir a televisão.</p> <p>“No silêncio que o sol queima” apresenta um enredo mágico que alia fatos da vida real com elementos míticos. Colasanti faz uma clara referência ao mito de Gaia ou Terra mãe ao construir uma personagem que possui características divinas. Este ser mítico abriga entre as pernas pardais e os protege, os alimenta exercendo sua função de mãe, mesmo debaixo do sol quente. A escritora insere na narrativa uma confluência de todos os níveis o divino, o humano, o animal, o vegetal e o mineral, que é representado pelo Sol. A figura central aninha entre as pernas a vida do pardal que ao anoitecer vai servir de alimento ao gavião. Há um trabalho com os primeiros arquétipos. Juntos no texto opõe-se prazer e dor, os princípios de Eros e Thanatos, enfim o rompimento com prazer leva o leitor ao deparar-se com outro lado do belo, da vida a fruição ocorre através da transgressão do primeiro momento do texto onde tudo é luz.</p> <p>No conto: “O tigre” Colasanti trabalha o arquétipo da relação entre o homem e o animal. O narrador vai mostrando uma relação de desconfiança entre ele o tigre que vai se atenuando à medida que o protagonista vai aproximando-se do animal. Ocorre, portanto, uma dupla leitura entre a intimidade ou não do homem com a fera. A quebra de expectativa se dá quando o tigre ataca o homem. Há em todo o corpo do texto uma explicitação de que o tigre não é manso, mas ao mesmo tempo o leitor é levado a uma empatia com o animal. A “desautomatização” se dá quando o inesperado acontece a fera assume sua natureza de fera.</p> <p>O conto seguinte: “<i>História mais longa para quebrar o ritmo</i>” é</p>
--	---

		<p>uma intertextualidade clara com “<i>A Arca de Noé</i>”. Cai uma chuva torrencial e bichos de todas espécies se aninham em um celeiro. A princípio penas, pelos, escamas, couro se aquecem, mas a ausência de comida vai ativando a cadeia alimentar. Aos poucos o gato come o rato até que a beira da morte o leão se alimenta das carnes do último adversário. Há um rompimento de paradigma em relação ao enunciado bíblico, onde Noé é encarregado de separar casais de todas as espécies, a fim de preservar os animais da grande destruição advinda com o dilúvio. Colasanti aplica a ciência ao metafísico rompendo com o maravilhoso implícito no mito, mas retoma a beleza da vida por meio da figura da pomba que traz no bico, o verde das folhas, a esperança da existência.</p> <p>O conto “<i>Maria, Maria</i>” é um intertexto com a vinda do Messias. Dividido em quatro partes distintas. A obra é situada na modernidade, uma mulher chamada Maria recebe a visita de um anjo, que afirma trazer-lhe um presente. Num misto de sacro e profano Colasanti apresenta um anjo que desperta sensualidade na protagonista. Ocorre um rompimento na narrativa e Maria aparece grávida, à procura de um apartamento o que leva o leitor a preencher as lacunas do texto com o que sabe sobre o nascimento de Cristo. Contrapõe-se dados da realidade ruas, apartamento com dados que remetem ao ideário cristão. Na terceira parte Maria está em trabalho de parto, encontra-se sozinha à espera do “<i>Salvador</i>” que o anjo mencionara, no entanto a desautomatização se dá quando nasce uma menina. Na última parte do conto Maria chega ao apartamento. É época de Natal e o berço da menina não chegara. Colasanti constrói um presépio de palavras que levam o leitor mais uma vez a recorrer ao nascimento de Cristo, a protagonista agasalha a menina em um caixa provavelmente proveniente da mudança recheada de papéis que remetem a palha do manjedoura, onde segundo a Bíblia Jesus foi deitado e vai alimentar o cachorro e o gato. Mais uma vez a construção das imagens remetem ao nascer de Cristo, pois os animais não obedecem ao chamado da protagonista para se alimentarem. Ao chegar na sala Maria encontra os animais sentados em torno do “berço” da pequena, trazendo à lembrança do leitor a imagem do presépio cristão onde os animais esquentam o recém-nascido com o hálito quente de suas bocas. A construção do texto todo remete conforme é citado a “desautomatização” do leitor, pois o “<i>Enviado</i>” era do sexo masculino e sua mãe, também Maria, carrega consigo a missão de trazer ao mundo o Salvador do mundo. No conto nasce uma menina o que pode levar o leitor a questionar o porquê da representação de Deus sempre por elementos do sexo masculino. Sendo menina o recém-nascido amado é bem-vindo, o que contraria a tradição do patriarcalismo em dar preferência aos bebês do sexo masculino, enfim todo o texto é uma desconstrução de valores, de ideologias impostas.</p> <p>O conto seguinte: “<i>Um tigre de papel</i>” é uma obra que alia as</p>
--	--	---

		<p>funções poética e metalinguística da linguagem. A autora narra o fazer artístico de uma personagem que constrói um tigre de papel e ao mesmo tempo exercendo a função de criador procura desde o primeiro parágrafo controlar os instintos da fera. Começa por desenhar o hálito carnívoro do animal. A certa altura o tigre inverte a posição e toma conta da tessitura conquistando o domínio do ato da escrita. Percebe-se que Colasanti concede ao artista o poder e a liberdade em criar mundos, atitude que a aproxima de Cortazar, recurso que segundo o pesquisador que também é utilizado pela indústria cultural, sobretudo nos desenhos animados. Ressalta-se que o tempo todo o ato de escrever é citado, o que ampara o uso da metalinguagem e é por meio dela que a escritora domina o animal, concedendo-lhe por exemplos movimentos mansos, que não próprios de um tigre. Quando o animal foge ao controle do artista e tenta devorá-lo o criador encerra sua saga com um ponto final. Ponto final da narrativa e ponto final na atitude da fera que deixa de existir por meio da atitude do escritor ao encerrar o texto.</p> <p>O conto nove: “No aconchego da grande mãe” recorre ao arquétipo da grande mãe protetora que se doa inteiramente aos seus filhos, podendo-lhes a liberdade de viverem suas próprias vidas. Segundo o pesquisador há durante o texto um processo de empatia e rejeição pela mãe que carrega a vida toda seus doze filhos na barriga e os superprotege. O conto narra que a mãe viveu a vida dos filhos, tendo feito por quatro vezes o serviço militar e quatro vezes o curso de corte e costura. Ao chegar aos quarenta anos a grande mãe sente a vontade de ser avó, e sem sucesso tenta o trabalho de parto, mas os filhos acostumados a não terem vida própria recusam-se a nascer, como que num ato de vingança sobrevivem sob o cuidado materno e pela sua barriga transparente pode-se ver os rapazes em serviço militar e as moças cozendo até o fim.</p> <p>O décimo conto; “A moça tecelã” remete a dois arquétipos fundamentais dentro da construção dos contos de fadas, “a donzela” e “o guerreiro”. O elemento mágico é o tear, que é imbuído da capacidade de construir todos os sonhos da moça. E, em harmonia leva vida até que se sente sozinha e decide tecer um marido e o faz sem reflexão, na ansiedade de possuir um companheiro o faz dentro do modelo dos arquétipos da idade média, de chapéu com rosto barbado etc. porém não possui as qualidades de um príncipe, tão logo chega manifesta seu egoísmo e a moça passa a ser explorada, tendo sua vontade renegada quando passa então a tecer os caprichos do marido, se sozinha tecia o fundamental para o seu bem estar, na companhia deste passa a tecer com mero intuito de enriquece-lo. Tecia o desejo do esposo. Até este ponto a narrativa contém uma linearidade pois o arquétipo donzela se comporta enquanto tal. A partir do momento em que moça começa a tecer como escrava as expectativas do leitor se rompem e ao resolver destecer o marido</p>
--	--	--

		há uma quebra de paradigma pois tanto a moça quanto o leitor já não são os mesmos.
15	Síntese crítica	O trabalho de Castro ao meu ver possui grande importância no que se refere a auxiliar o professor de literatura a procurar caminhos para a análise de textos literários, principalmente os textos mais herméticos, carregados simbolicamente tais quais os Colasanti. A fundamentação teórica é extensa, e pode confundir o professor na hora de selecionar uma ou mais teorias para amparar sua leitura, entretanto é bem completa e suas variantes abrem múltiplas possibilidades de leitura, mas ao propor a análise de dez contos penso que se somam muitas leituras e várias possibilidades de abordagens deixaram de ser feitas, pois percebemos que o pesquisador variou muito a teoria em que se embasava ao analisar cada texto, no entanto devemos levar em conta que a se o mesmo se ativesse em mais teorias em cada conto apresentado o trabalho se estenderia demais visto que o número de contos analisados é grande e devemos ressaltar que a qualidade estética de todos é perfeita o que no meu ponto de vista deixou para trás muitas coisas a serem ditas, mas o trabalho, enfim constitui um caminho e ao utilizar-se deste o docente pode ampliar muito mais as possibilidades de leitura e alargar os seus horizontes de leitura, bem como de seus alunos.

TABELA 6 – MARTA

Márcia Juliane Valdivieso Santa. *Marina Colasanti: Longe ou perto do bem querer do leitor? Um estudo de caso da recepção de Longe como o meu querer por alunos do Ensino Fundamental. Universidade Estadual de Maringá, 2006.*

01	Autor	Márcia Juliane Valdivieso Santa Maria
02	Orientador	Rosa Maria Graciotto Silva
03	Título	<i>Marina Colasanti: Longe ou perto do bem querer do leitor? Um estudo de caso da recepção de Longe como o meu querer por alunos do Ensino Fundamental</i>
04	Instituição	Universidade Estadual de Maringá
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2006
07	Número de páginas	118
08	Número e nome de capítulos	1- “Fundamentação Teórica” 2- “Metodologia” 3- “ <i>Longe como o meu querer</i> e a recepção pelos alunos.”
09	Resumo da obra	Esta pesquisa propõe um estudo de caso a partir da recepção de <i>Longe como o meu querer</i> (1997), de Marina Colasanti, por um grupo de oito alunos do ensino fundamental de uma escola da rede privada da cidade de Jandaia do Sul, Paraná, refletindo sobre algumas possíveis variáveis, que os levaram a apreciar ou rejeitar a obra. Este trabalho justifica-se não só pela importância da literatura devido à potencialidade que ela tem de reforçar características humanas nas pessoas, mas também pelo destaque atribuído ao contexto histórico e social, acreditando que ele pode influenciar na formação do gosto individual e coletivo do público. O trabalho desenvolveu-se em duas etapas; A primeira constando da leitura e estudo de pressupostos teóricos, sobre literatura, leitura e leitor, pautados especialmente na Estética a Recepção e Sociologia da Leitura e, ainda, quando ao surgimento da literatura infantil e da sua manifestação em solo brasileiro: a segunda apresenta comentários sobre a produção literária de Marina Colasanti, especialmente dos contos que compõem a obra <i>Longe como o meu querer</i> , bem como analisa sua recepção por alunos do ensino fundamental. A análise demonstrou que, sem mediação do professor, houve baixo interesse deste público adolescente pela obra, o que não significa que a mesma não seja uma obra literária de qualidade, mas que não atendeu ao horizonte de expectativa de um determinado grupo de leitores iniciantes com hábitos de leitura peculiares. Entretanto, acreditamos que o simples contato e discussão de uma obra diferenciada da literatura de massa, a que estão habituados, certamente serviu para ampliar este horizonte.
10	Objetivos	Realizar um estudo de caso aplicando alguns contos do livro

		<p><i>Longe como o meu querer</i>, com o objetivo de sondar a aceitação e a rejeição da obra.</p> <p>Investigar a situação real do espaço de atuação do professor pesquisador e contribuir para a prática docente à medida que este conhece a realidade do seu público.</p> <p>Sondar algumas possíveis variáveis acerca do livro <i>Longe como o meu querer</i> que possam levar os leitores a aceitação ou rejeição da obra.</p>
11	Bibliografia	<p>JAUSS, Hans. <i>A História da Literatura como provocação à Teoria Literária</i>. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.</p> <p>JAUSS, Hans Robert; <i>et al</i>; LIMA, Luiz Costa (org.). <i>A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção</i>. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.</p> <p>ELIADE, Mircea. <i>Imagens e símbolos</i>. Ensaios sobre o simbolismo mágico religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.</p> <p>BORDINI, Maria da Glória, AGUIAR, Vera Teixeira de. <i>A formação do leitor: alternativas metodológicas</i>. São Paulo: Mercado Aberto, 1988.</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p>“A princesa mar a mar”</p> <p>“Um palácio noite adentro”</p> <p>“Pé ante pé”</p> <p>“Bela das brancas mãos”</p> <p>“O moço que não tinha nome”</p> <p>“Como os campos”</p> <p>“De ardente coração”</p> <p>“No dorso da funda duna”</p> <p>“Por um olhar”</p> <p>“Debaixo da pele, a lua”</p> <p>“Eram três e um precipício”</p> <p>“Sem asas, porém”</p> <p>“Um cantar de mar evento”</p> <p>“Do tamanho de um irmão”</p> <p>“Na planície, os castelos”</p> <p>“Mas ele sabia sonhar”</p> <p>“Longe como o meu querer”</p> <p>“Nem de jasmim, nem de rosa”</p> <p>“Naquela cidade”</p> <p>“Luz de Lanterna, sopro de vento”</p> <p>“Rio abaixo, rio acima”</p> <p>“No dorso da funda duna”</p> <p>“Por um olhar”</p> <p>“Debaixo da pele, a lua”</p> <p>“Eram três e um precipício”</p> <p>“Sem asas, porém”</p> <p>“Um cantar de mar evento”</p> <p>“Do tamanho de um irmão”</p> <p>“Na planície, os castelos”</p>

		<p>“Mas ele sabia sonhar” “Longe como o meu querer” “Nem de jasmim, nem de rosa” “Naquela cidade” “Luz de Lanterna, sopro de vento” “Rio abaixo, rio acima”</p>
13	Base Teórica	<p>A pesquisadora realiza um percurso acerca da definição do que seja “literatura e cita Eagleton, afirmando que o conceito varia de acordo com aquilo que o leitor considerar como literatura em dado momento. A respeito da visão de Aristóteles cita que a literatura trata do que poderia ter acontecido ao passo que a História trata de acontecimentos reais.</p> <p>Para Antônio Cândido ocorre uma transfiguração do real, uma vez que é o leitor quem concebe sentido ao texto, pois este atua de forma ativa na contemplação da arte e/ou da literatura. Cita a obra <i>A literatura e a formação do homem</i>, onde Candido afirma que a literatura tem uma função humanizadora, pois trabalha com diversos aspectos que abarcam as relações humanas dentre eles a capacidade de reflexão, o refinamento das emoções etc.</p> <p>Ao citar Paulo Freire a pesquisadora salienta a importância que o escritor atribui ao conhecimento prévio de mundo que o leitor possui e, portanto, a forma com que confere significado à leitura que realiza. Santa Maria ressalta as palavras de Bordini e Aguiar quanto ao interesse do leitor, pois sem predisposição para o ato, a leitura deixa de ser interessante prazerosa, daí a necessidade do estímulo à leitura.</p> <p>Em relação aos pressupostos de Yauss, afirma que o leitor preenche as lacunas deixadas pelo texto, mas o professor possui papel preponderante para a formação do leitor, por meio de discussões, debates que sejam democráticos. Cita as três atividades básicas consideradas autônomas e inter-relacionadas e argumenta que a Katharsis é a fase de fruição do leitor, pois coincide com o prazer advindo da recepção, o que leva o leitor a desenvolver novas formas de conhecimento. O leitor também assume papel relevante dentro das premissas da Sociologia da leitura, pois é considerado determinante para o surgimento e consolidação de uma obra. A valorização que este segmento dá a leitura de todo tipo de literatura contribui para que o leitor comum que consome a obra de massa possa exprimir seu ponto de vista sobre o mundo.</p> <p>A Seguir a pesquisadora dá ênfase ao surgimento da noção de infância no século XVIII em decorrência da ascensão da burguesia. Desta nova concepção de infância surge a necessidade da escola pública e de um novo tipo de texto que atendesse esta clientela, daí o fato de a literatura para infantes tenha nascido atrelado à pedagogia, o que acarreta um prejuízo para a literatura. Cita a natureza dos textos destinados à infância e os primeiros escritores incumbidos desta tarefa, além de ressaltar a caráter comercial destas obras. Em relação ao</p>

		<p>Brasil reiteram que esta literatura se fortalece no final do século XIX, donde se destacam nomes como os Figueiredo Pimentel, Olavo Bilac etc. Cita o furacão Lobato entre 1930 e 1945, que rompe a passividade criando personagens críticas e reflexivas.</p> <p>Salienta a década de 70 como o momento do “boom” da literatura infantil, momento em que surge a “geração filha de Lobato”, donde destacam-se nomes como os de Lygia Bojunga Nunes, João Carlos Marinho, Ruth Rocha etc. No último passo da fundamentação a pesquisadora cita a década de 80 como a década e consagração da literatura destinada ao público infantojuvenil produzida por Marina Colasanti.</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>A pesquisadora selecionou oito alunos de quinta a oitava séries, sendo um de cada sexo, de uma escola privada cidade de Jandaia do Sul, no Paraná, sendo todos seus ex-alunos, com o objetivo de analisar do ponto de vista quantitativo e qualitativo a leitura das obras ofertadas. Ressalta-se que a escolha se deu pelo critério de produtividade dos alunos, ou seja foram escolhidos alunos que já tinham o hábito de frequentar biblioteca.</p> <p>Foram aplicados três questionários: O primeiro buscou sondar dados socioeconômicos-culturais para que se pudesse levantar a importância destes dados em relação a obra lida. No ato da entrega do questionário foi entregue para cada aluno um exemplar do livro <i>Longe como o meu querer</i>. O segundo questionário foi entregue duas semanas depois do retorno às aulas, e neste havia perguntas relacionadas a três campos, sensorial, emocional e aspectos formais. No debate que se seguiu os alunos puderam expressar a visão que tiveram da obra atentando-se para personagens, tempo, espaço, narrador, semelhanças ou diferenças com os contos de fadas tradicionais. O terceiro questionário intentou observar se a visão que os alunos tinham da obra havia mudado depois de ouvirem a opinião dos colegas e do mediador.</p> <p>Em seguida a pesquisadora esboça um perfil contendo dados biográficos e bibliográficos de Colasanti, seguido de breves comentários sobre os contos contidos na obra, bem como os temas aos quais se referem.</p> <p>Quanto à recepção pelos alunos a pesquisadora observa que se trata de um grupo até certo ponto homogêneo, pertencentes à mesma classe social, sendo todos adolescentes. Ressalta-se que as perguntas feitas aos alunos fogem da realidade da escola pública e nada intervém nas questões de formação do leitor, pois conforme afirma a pesquisadora o grupo selecionado é formado por uma pequena elite econômica da cidade. As respostas giram em torno de negativas sobre o ato de ler, pois a maioria diz gostar de ler, mas prefere o computador e outras mídias. Questiona se o fato de a literatura estar na escola aproxima o aluno da leitura ou aumenta o seu afastamento. Enfim no que tange a leitura do livro em questão as respostas</p>

		<p>dadas foram de que os alunos não gostaram, que é chato, que é muito longo etc. Isto se deve ao fato de que os contos apresentam ações e conflitos internos e apelam muito para o simbólico.</p> <p>Ao serem indagados sobre a opinião dos outros sobre o livro, a maioria afirmou que houve uma mudança na sua forma de ver e entender o livro, tornou-se mais interessante. Constatou-se que os alunos preferem os livros de literatura de massa aos de fundo mais existencialista e que os mesmos rejeitam o fato de os contos não apresentarem um final feliz.</p>
15	Síntese crítica	<p>Notamos que esta pesquisa se norteou pela crise de leitura a qual vem apontando os teóricos da área há alguns anos. Interessante notar que a partir das conclusões obtidas com a experiência podemos dimensionar o quanto nossos alunos precisam de um preparo inicial para que entrem contato com textos mais densos a citar o livro em questão. O livro <i>Longe como o meu bem querer</i> constitui-se de temas que à primeira vista fogem do interesse do leitor pois é mais elaborado esteticamente e se destaca por finais inusitados tratando de temas existências da raça humana, destoando assim das fórmulas prontas, dos finais programados os quais constituem temas recorrentes ofertados pela Indústria Cultural. Desta forma a pesquisa é a marcada pelo desafio de sondar o universo do leitor para a partir daí, talvez, optar-se por métodos que vão de forma gradual apontando para leituras mais complexas. De fato formando um leitor.</p>

Tabela 7

PASSOS, Leandro. *Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de amor rasgados de Marina Colasanti*. UNESP/Araraquara, 2008

01	Autor	Leandro Passos
02	Orientador	João Batista Toledo Prado
03	Título	<i>Rapto e absorção: referências clássicas em Contos de amor rasgados de Marina Colasanti</i>
04	Instituição	UNESP Araraquara
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2008
07	Número de páginas	157
08	Nome de capítulos	1- “Contos de amor rasgados: contos rasgados de amor rasgados.” 2- “O rito e o mito nos contos.” 3- “Formas simples conto maravilhosos na modernidade.” 4- “Rapto e absorção em contos de amor rasgados.”
09	Resumo da obra	Esta dissertação propõe-se a analisar o livro <i>Contos de amor rasgados</i> , (1986) de Marina Colasanti. Nessa obra percebe-se que a escritora famosa e estudada pelas narrativas voltado ao público infantojuvenil, mantém o diálogo com as formas simples (mito e conto maravilhoso) como as define Jolles (1976), mas altera os significados simbólicos presentes nestas narrativas clássicas. Em <i>Contos de amor rasgados</i> , o passado é raptado inserido no cotidiano de relacionamentos amorosos e absorvido por uma linguagem literária que nos mostra a sensualidade e a subversão na narrativa da escritora em estudo. Por isto foram selecionados aqui os contos que dialogam com o passado clássico (rapto) que alteram os significados destes conteúdos (absorção) e sugerem a sensualidade, ora de forma velada, ora de forma explícita. Diante disto os objetivos deste trabalho são: (I) analisar de que maneira se dá a inserção dos mitos e dos contos maravilhosos nos textos selecionados, destacando os efeitos obtidos com os possíveis desvios ou confirmação dos sentidos dos textos antigos na obra moderna; (II) evidenciar: a) quais os efeitos que se obtém com a inserção dessas formas simples: b) como são trabalhados os temas dos relacionamentos amorosos e da vida, presentes nos contos, sobretudo porque a simbologia dos mitos e dos contos maravilhosos nem sempre significa hoje o que significava no passado
10	Objetivos	Identificar na escrita de Colasanti, como se opera o mito e o maravilhoso. Compreender as diferenças espaço-temporais do mito antigo e na contemporaneidade Identificar através da análise dos contos selecionados como se estabelecemos encontros amorosos.

		Identificar dentro das obras como se apresenta o rito e o mito. Estabelecer intertextualidade entre os mitos gregos antigos e a revisitas deste por meio dos contos da escritora.
11	Bibliografia	BETTELHEIM, Bruno. <i>A psicanálise dos contos de fadas</i> . Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. JUNG, Carl Gustav; HENDERSON, Joseph L.; FRANZ, M. L. von; JAFFÉ, Aniela; JACOBI, Jolande. <i>O homem e seus símbolos</i> . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. DURAND, Gilbert. <i>As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral</i> . São Paulo: Martins Fontes, 2004. ELIADE, Mircea. <i>Imagens e símbolos</i> . Ensaio sobre o simbolismo mágico religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991. _____. <i>Mito e Realidade</i> . São Paulo: Perspectiva, 1972.
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	Livro: <i>Contos de amor rasgados</i> Contos: “Um tigre de papel” “Uma questão de educação” “De floração” “De fato, uma mulher preciosa” “De água nem tão doce” “Ao largo das ilhas serenas” “Como se fosse na Índia” “Verdadeira história de um amor ardente” “Ela era sua tarefa” “De um certo tom azulado” “Perdida estava a meta da morfose”
13	Base Teórica	Como subsídio teórico para esta pesquisa Leandro Passos usará pensadores tais como: Todorov (1975), Chiamp (1980), em momentos em que os contos analisados apontarem para o diálogo com outros textos, incorporando traços do absurdo, do estranho e do maravilhoso. Para ressaltar o modo como os contos rompem com a simbologia clássica sua base será Brandão (1987, 1992, 1993), Chevalier (1988), Távola (1985), Eliade (1972), Lévi Strauss (1987), Bettelheim (1980) entre outros. No que se refere à estrutura este se norteará por Cortazar (1974), Gotlib (1991) e Moisés (1971). Passos pauta-se nos pressupostos teóricos de Propp argumentando que a origem do mito está no passado primitivo, depois no mundo antigo, esteve ligado a rito primitivo e hoje estão nas camadas mais submersas dos mitos contidos nos contos. Ritos como esquartejamento, decapitação etc, eram tidos como rituais iniciáticos e grande parte destes ritos estão implícitos dentro dos contos. Estes rituais são necessários para que ocorra a deificação a exemplo dos mitos de Osíris, de Medéia etc. Ainda sob a égide de Propp o conto maravilhoso passou por um processo progressivo de deterioração, pois os ritos e os mitos perderam o significado específico e foram

		incorporados nos contos, ou seja ocorreram seus desligamentos. Livre dos laços de convencionalismo religioso, motivado agora por outras questões sociais, o conto irrompe no espaço livre da criação artística e passa a levar uma vida rica de criação artística
14	Detalhamento da pesquisa	<p>Na primeira parte do trabalho Passos analisará os contos antigos para verificar de que forma os contos modernos os resgata e os absorve.</p> <p>Na seção dois o pesquisador visa analisar o livro em questão e elucidar o fazer poético destes contos, convidando o leitor para a inserção em um mundo estranho e maravilhoso.</p> <p>A terceira parte “Uma questão de educação” definirá o rito e o mito, assinalando para as questões: esquarteramento, canibalismo e a decapitação como uma forma de deificação, uma fonte de transformação que eleva o sujeito a uma condição de transmutação que muitas vezes está ligada à imortalidade. Entretanto, Passos assinala que os ritos sofreram alterações durante a história, perdendo muito do seu significado primordial. Os contos revisitam os ritos e mitos primitivos, no entanto deixam conforme João Alexandre Barbosa afirma um espaço intervalar onde o leitor colocará sua visão de mundo, seus conhecimentos acerca de cada mito ali apontado. A literatura desequilibra a moldura pertinente ao rito, por meio de um olhar transgressor, colocando passado e presente em contínua circulação de trocas. Ao analisar o conto “<i>Por uma questão de educação</i>” Passos salienta ambiguidade apontada por Colasanti ao criar uma personagem (marido) que de forma dúbia com brutalidade ao decepar a cabeça da esposa depois de vê-la conversando com um suposto amante no portão e depois pueriliza o mesmo indicando-lhe traços de criança que sente nojo de fios cabelo na comida. Ocorre uma oposição entre rudeza versus polidez que, segundo Passos, estão de acordo com os pressupostos de Cortázar, onde o conto despe-se de todo o prolongamento da narração e nos leva direto ao impacto final.</p> <p>Em relação ao tópico <i>Flores</i>, Passos estabelece uma relação dialógica entre o quadro de Van Gogh “Girassóis” e texto de Ovídio sobre Narciso. Salienta que ocorre na pintura um jogo sinestésico que aponta para relação vida e morte, este jogo se estabelece a partir da gradação das cores ora mais fortes, ora mais tênues, bem como pela apresentação das hastes e flores, que em alguns momentos apresentam-se com vigor e em outros vão desvanecendo no vaso. Em relação ao Mito de Narciso, Passos aponta este processo de vida e morte a partir do seu orgulho que o distancia cada vez mais dos outros. Ovídio trabalha com a linguagem de maneira a ostentar o jogo cromático que aos poucos vai transformando a beleza branca de narciso em outros tons. Aos poucos o murro no peito deixa uma mancha avermelhada na palidez de sua pele, que se assemelha às frutas. A sua brancura se transmuta em vermelho,</p>

		<p>púrpura, verde e rubro. A mudez da ninfa Eco é que vai transmitindo seus últimos sons. No seu lugar surge uma flor, que se dialogada com a produção de Van Gogh transfigura em jogo cromático entre o amarelo e o dourado. Há que ressaltar que Narciso continua inútil, pois transforma-se em uma flor venenosa, intocável.</p> <p>Passos ainda analisa outros mitos que se transformam em flores a citar: A transformação de Clítia em girassol, que definha por amor a Apolo e eternamente o segue com os olhos. Outro caso é o amor entre o mortal Croco e a ninfa Simílax que são transformados em salsaparrilha e açafraão consecutivamente. Em todo os casos os mitos espelham dor, sofrimento, metamorfose.</p> <p>Passos parte para a análise dos contos <i>De floração</i> e <i>De fato, uma mulher preciosa</i>, onde aponta a metamorfose, visto que as duas passam por momentos de transformação simbólica. No primeiro conto a protagonista sente um mal estar, primeiro índice da metamorfose aos poucos dos seios inchados e doloridos nascem duas orquídeas, que são cuidadas pelo marido num ritual de amor e depois de murchas o marido as poda para uma nova floração. Segundo o pesquisador, a floração se liga ao ato sexual à medida que se estabelece um jogo sintático entre o nome o conto “De floração” e o vocábulo defloração. O segundo conto a mulher expõe uma ostra pela vagina no ato da penetração, uma linguagem simbólica que remete ao valor e a intensificação da relação amorosa pois da água lodosa da ostra nasce algo de valor.</p> <p>Em relação ao conto “<i>De água não tão doce</i>” Passos argumenta que o poder dominante do homem reduz o arquétipo da sereia, enquanto ser encantador, sensual a uma figura que perde o seu instinto ao ser presa em uma banheira, espaço simbólico que representa a perda da liberdade, a submissão da mulher ao marido. Ao utilizar-se deste mito, Colasanti aponta para o papel social desempenhado por muitas mulheres, assim como a sereia perde a vontade de ser livre a mulher passa a ser dependente. <i>Ao largo das Ilhas Sirenas</i> retoma e subverte o mito de Ulisses e sua tentativa de livrar seus marinheiros do canto perigoso das sereias. Neste conto a personagem cumpre uma rotina enfadonha. Chega exausto do trabalho e põe-se a ouvir vozes maviosas. Procura afastar-se “destes cantos”, saindo para rua, até que pede a mulher que o amarre na cama e coe cera nos seus ouvidos e só então ligue, na sala a televisão. A analogia ao cantar da sereia que não aparece no conto se estabelece pelo discurso ideológico, perturbador, controlador exercido pela televisão.</p> <p>Em seguida a autora analisa os contos <i>Como se fosse na Índia</i> e <i>Verdadeira história de um amor ardente</i> (93). A mitologia na Índia, ainda hoje é permeada por mitos e um deles é o mito de Shiva e sua esposa Sati. Reza a lenda que o pai de Sati nunca se entendera bem com Shiva, mas mesmo a contragosto do</p>
--	--	--

		<p>pai, esta se casa com o deus. Sentindo-se insultado pelo fato de o pai não ter convidado seu marido para um sacrifício de cavalos, Sati resolve visita-lo e ao ser negligenciada pelo pai opta por consumir-se com seu fogo interno caindo morta os pés do pai. Colasanti ao tecer o conto <i>Como se fosse na Índia</i>, revisita o mito de Sati, pois a personagem protagonista (marido) ao saber de sua morte começa a desmanchar os móveis e empilhar a madeira. A mulher submissa à sua decisão o ajuda em todos os momentos e por fim quando o ritual já está pronto sobe na pilha que restou dos móveis e pede ao marido que lance fogo. Passos salienta que o conto utiliza-se do grau comparativo (como se) para que haja uma ligação entre o ritual de Sati e ato da mulher que age como a eterna companheira amorosa que se entrega à morte por amor ao esposo.</p> <p>Em relação aos contos <i>A história de Pigmaleão</i> e <i>Verdadeira história de um amor ardente</i>, o pesquisador aponta em primeiro momento situações análogas. Um homem talentoso, mas solitário constrói para si uma mulher. No primeiro caso a mulher é feita de marfim e no segundo a personagem constrói uma boneca de cera com corantes. Depreende-se que Colasanti subverte o primeiro conto, pois Pigmaleão apaixona-se por sua criatura e pede a Vênus que a transforme em uma mulher de verdade, a qual ele ama. Na versão da escritora o criador não estabelece vínculos afetivos com a criatura, mas a utiliza-se como objeto que satisfaz sua carência durante algum tempo, sempre moldando-a a seu gosto. Com tempo a “relação” se desgasta e a “mulher”, vai ocupando lugares secundários na vida do esposo. Até que é trocada pelo prazer da leitura e tendo acabado a energia o homem a utiliza-se como fonte de iluminação ateando fogo as suas tranças. Neste espaço intervalar da narrativa, Colasanti questiona o papel desempenhado pela mulher dentro de uma relação unilateral, onde é vista apenas como algo útil e substituível.</p> <p>Ao analisar o conto <i>Ela era sua tarefa</i> Passos aponta para a intertextualidade com o mito de Sísifo, condenado a empurrar monte acima uma pedra até o seu cume, vê-la despencar e recomençar a tarefa. Ao tecer o conto Colasanti destitui o marido da tarefa de empurrar a esposa eternamente, pois este decidiu lançar a esposa para morte livrando-se da árdua tarefa. Passos salienta que esta subversão na narrativa pode significar a relação de submissão da mulher que é controlada pelo marido, dentro de um casamento desgastado, no entanto esta seria uma leitura muito reducionista do texto, pois ali preservam-se muitos sentidos velados nas lacunas textuais.</p>
15	Síntese crítica	<p>Podemos considerar a dissertação em pauta como um trabalho de fôlego, pois o pesquisador aponta dentro de sua leitura dos ritos antigos, fenômenos como esquartejamento, canibalismo e os traz para a atualidade de forma clara ao apontar dentro da produção da escritora a releitura destes elementos de forma a</p>

	<p>mostrar a ligação entre estes ritos e o inconsciente humano. Nos mitos apontados tais como os de Sati, Pigmaleão e Sísifo Passos analisa os contos “Como se fosse na Índia”, “Verdadeira história de um amor ardente” e “Ela era sua tarefa” o pesquisador mostra outras opções que desligam o homem da vontade imposta pelos deuses, há uma fuga ao modelo imposto, mostrando uma realidade humanista, pois em vez de agir como Sati e jogar-se ao fogo devido a perda do marido, a mulher presente no conto Como se fosse na Índia, tem um fim inesperado, ao invés de queimar os móveis, a mulher se oferece em sacrifício, o que pode levar o leitor a um estado de fruição ao questionar sobre a conduta desta esposa, qual o papel que esta desempenha dentro do casamento. No caso de Pigmaleão que adora uma mulher vivificada por Vênus, há uma escolha macabra do homem em usar a mulher como fonte de luz. Se no mito de Pigmaleão há uma devoção a esposa, no conto “Verdadeira história de um amor ardente” há um casamento, onde somente uma parte tem o direito de escolha, uma união baseada no instinto, na aparência exterior, e quando esta relação unilateral acaba o homem usa a mulher como qualquer objeto para iluminar a sua leitura, sua nova distração. Em <i>Ela era sua tarefa</i> o esperado é que o homem mantenha sua tarefa até a eternidade ou a morte, no entanto ele resolve jogar a mulher do despenhadeiro, embora com enfoques diferentes, os três contos mantêm o inusitado como final.</p>
--	--

Tabela 8 BARROS, Sílvia da S. Freire. *A crônica contemporânea de autoria feminina: Lya Luft, Marina Colasanti e Martha Medeiros*. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, 2009.

01	Autor	Sílvia Barros da Silva Freire
02	Orientador	Elódia Xavier
03	Título	<i>A crônica contemporânea de autoria feminina: Lya Luft, Marina Colasanti e Martha Medeiros</i>
04	Instituição	Universidade Federal do Rio de Janeiro
05	Nível de Qualificação	Doutorado
06	Ano de finalização	2009
07	Número de páginas	91
08	Nome dos capítulos	1- “Introdução” 2- “Laços da família contemporânea” 3- “Relações amorosas na “Modernidade Líquida” 4- “Estereótipos no discurso da crônica”
09	Resumo da obra	O presente trabalho analisa a crônica contemporânea de autoria feminina na perspectiva das questões de gênero. A crônica é entendida como gênero literário intimamente ligado aos discursos sociais por estar vinculada à mídia impressa. O estudo da autoria feminina propõe um olhar sobre os papéis de gênero na Literatura Brasileira. Leva-se em conta que a produção de crônicas também faz parte da obra literária das autoras. As autoras selecionadas são cronistas com ampla obra em prosa e poesia. Essa característica é fundamental para compreender a importância de analisar seus discursos a respeito do papel das mulheres na sociedade contemporânea. Foram selecionadas três autoras: Lya Luft (1938) cronista da revista <i>Veja</i> ; Martha Medeiros (1961), revista de domingo do jornal <i>O Globo</i> e Marina Colasanti (1937), <i>Jornal do Brasil</i> . A contribuição de tais escritoras para a literatura brasileira contemporânea revela a importância de estudá-las também no âmbito da crônica, pois esta faz parte do cotidiano de muitos leitores.
10	Objetivos	Estudar as características da crônica e as diferentes abordagens feitas por Lya Luft, Martha Medeiros e Marina Colasanti. Pontuar as questões de Gênero nas produções das autoras.
11	Bibliografia	BAUMAN, Zygmunt. <i>Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas</i> . Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2004. BEAUVOIR, Simone de. <i>O segundo sexo</i> ; tradução Sérgio

		<p>Miliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.</p> <p>BOURDIEU, Pierre. <i>A dominação masculina</i>; tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.</p> <p>CÂNDIDO, Antônio et alii. <i>A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil</i>. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.</p> <p>HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Os estudos sobre a mulher e a literatura no Brasil: um primeira avaliação”. In: COSTA, Albuquerque de Oliveira e CRUSCHINI, Cristina (Org.). <i>Uma questão de gênero</i>. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p>“Chamem a mãe”</p> <p>“No aconchego da grande mãe”</p>
13	Base Teórica	<p>Freire utiliza-se dos pressupostos teóricos de Antônio Cândido para caracterizar a crônica como gênero, como algo natural que quase ajusta ao dia a dia e que por ser um “gênero menor” encontra-se mais perto do leitor. Nesta esteira cita Marlyze Meyer que afirma que do folhetim se fez a crônica contendo todo tipo de variedades e reitera a ideia de que o espaço do folhetim foi passado à crônica por meio dos argumentos de Rezende.</p> <p>Quanto às questões de gênero recorre a Louro para divisar o discurso feminino. Ressalta que segundo Teles o final do século XIX é marcado por discursos feministas, que preenchiam as páginas dos periódicos com o intuito de toca de ideias e atividades.</p> <p>Segundo Marlyze Meyer nem todas as publicações destinadas ao público feminino eram feitas por mulheres.</p> <p>Analisando as crônicas escolhidas a pesquisadora utiliza-se da produção Elizabeth de Badinter acerca dos “jogos de poder” que confere a mulher ter um filho sem que o homem deseje, pois este torna-se um meio de garantir que no jogo das relações a vontade da mulher prepondere.</p> <p>Para a análise das crônicas de Colasanti Freire utilizar-se-á do livro <i>O segundo sexo</i> (1980), Simone de Beauvoir.</p>
14	Desenvolvimento da pesquisa	<p>Freire não pretende apresentar uma visão panorâmica acerca da função da mulher enquanto cronista, mas almeja analisar alguns textos atuais e para isto escolheu três cronistas; Lya Luft (Revista Veja), Marina Colasanti (Jornal do Brasil) e Martha Medeiros (O Globo). Para isto valeu-se de três critérios; o fato de as autoras também produzirem outro gênero, sendo também ficcionistas e poetisas, o segundo critério é a contemporaneidade da produção (2007) ano do início da pesquisa e o fato do meio em que escrevem possuir visibilidade, não utilizando-se de textos publicados em revista destinadas ao público feminino.</p>

		<p>Quanto à questão de gênero, Freire salienta que embora as mulheres tenham ocupado cada vez mais espaço na mídia, também no que se refere a crônica, nem sempre o conteúdo destas refletem as ansiedades das mulheres ou apontam para um caminho que seja díspar da carga ideológica que estas carregam consigo. Em muitos casos o conteúdo implícito revela valores machistas. Questiona se as cronistas brasileiras têm se utilizado dos espaços reservados a elas dentro da mídia para questionar os valores vigentes, considerando que o curto espaço do gênero leva o leitor a ser um coautor, tendo que lidar com polissemias, ambiguidades, enfim o texto deixa lacunas a serem preenchidas. Salienta que a escrita feminina ocupa um espaço não canônico e que foi a partir da produção de Clarice Lispector que obtivemos um texto que questiona um novo pensar sobre a mulher.</p> <p>Sobre as escritoras Freire afirma que Lya Luft escreve sobre política brasileira, uma vez que a Revista Veja tem o assunto como enfoque principal, no entanto sua produção está diretamente ligada a questão de gênero focalizando os dramas existências da mulher tendo a narradora personagem em conflito, ultrapassando os limites do feminino convencional. Martha Medeiros centra-se em episódios pessoais e abrange assuntos como a TV, a Internet. Seu livro mais conhecido é Divã. Marina Colasanti atualmente escreve para o Jornal do Brasil sobre filmes, exposições publicações etc. Em “Laços da Família Contemporânea” a pesquisadora questiona as relações de oposição entre homens e mulheres, no que tange à maternidade, pois segundo ela as crônicas de Lya Luft, não culpam nem eximem da culpa nenhum dos dois sexos, mas salienta que o poder de engravidar é um “privilégio” da mulher. Argumenta que a mulher pode dizer que está usando o DIU, que toma pílula e responsabilizar a gravidez pela falha no método, tendo desta forma um “cofre grande ou pequeno”, uma forma de segurar um casamento falido, forjar um casamento, segurar o papel de amante etc. De forma enfática Lya Luft, segundo Freire afirma categoricamente que se essas mulheres não são espertas, bobas também não, submissas muitas são, não por fragilidade. Tudo constitui um jogo, nem sempre positivo.</p> <p>Ainda argumenta que o período fértil torna o sexo oposto mais atraente, o que contribui para gravidez e disto os homens não estão livres, independentes de classe social, grau de escolaridade, viram presa fácil ao jogo feminino. Sobre a crônica “Chamem a mãe” de Marina Colasanti a pesquisadora atenta para o fato da prisão de PQD que para se entregar à polícia exigiu a presença da mãe. Colasanti não se atém ao conceito de mãe, enquanto a legítima, mas outras pessoas do sexo feminino que representam este</p>
--	--	--

		<p>papel. Diante da força policial que representa a opressão o rapaz chama pela mãe, pois esta é marca da proteção do aconchego, é da boca dela que ele quer ouvir a ordem como se fosse tornar sua pena seu sofrimento mais suave. No polo oposto de Luft, Colasanti não aponta vantagens em ser mãe numa sociedade em que cada vez mais as mulheres têm que ser mães e pais ao mesmo tempo.</p> <p>Martha Medeiros recorre a um fato contemporâneo a escrita de sua crônica intitulada “ Os novos pais” onde recorre a caso de Randy Pausch, morto em 25 de julho de 2008, vítima de um fígado no pâncreas. O notório, segundo a cronista é o novo papel desempenhado pelos pais dentro deste novo modelo de família. Randy dedica seus últimos três meses de vida ao contato íntimo com os filhos e segundo ela, isto não é um ato isolado, pelo contrário os pais desta geração deixaram de ser apenas provedores, mas assumiram o papel de educadores.</p> <p>As três cronistas apresentam visões diferentes sobre a família. Colasanti apresenta o “filho bandido” que manipula a sociedade usando a mãe como escudo. Luft argumenta os meios coercitivos de formação de família por meio da gravidez e, enquanto cronista, escreve o tempo todo elogiando, justificando, vitimizando os homens. Dentro de sua ficção eles são perfeitos, o que a difere das outras cronistas contemporâneas, não que as outras só vejam defeitos, mas no mínimo há um certo equilíbrio. Na visão de Luft, o homem é privado de tudo, inclusive de estabelecer laços afetivos mais intensos com a família. Medeiros elogia o novo papel do homem dentro da constituição familiar, pois já não é aquele que exerce apenas o papel do ser que corrige, pune, mas exerce o papel daquele que educa, que leva para passear, acompanha os deveres escolares.</p> <p>3- Relações amorosas na “Modernidade Líquida”³⁶ Neste espaço Freire discute as novas formas de vivencia do relacionamento amoroso, não mas pautado no “sólido casamento”, mas constituído por outros critérios de escolha, bem como questões como a infidelidade e o divórcio que dará margem a outros modelos familiares, o que segundo ela rende assunto para a crônica. A mulher ganhou espaço nos jornais e não escreve mais sob o anonimato. Desta forma a questão de gênero deixou de ser estanque e ao cronista pode escolher quais aspectos da vida amoroso pretende abordar.</p> <p>Na crônica “Absolvendo o amor” (13/01/2008) Martha Medeiros narra o desencanto amoroso de uma mulher que idealiza o príncipe encantado e acaba por decepcionar-se, generalizando a partir de então o comportamento de todos os homens. Numa outra crônica a mulher vive em crise por sentir-se culpada e insegura por viver um amor tão “ideal”,</p>
--	--	---

		<p>tão perfeito a ponto de não contar para ninguém. Em relação ao “ficar” e ao “namorado” a cronista é declaradamente contra, pois isto identifica uma ausência de sentimento, pois serve apenas para que o homem possa reforçar a sua masculinidade. Apoiada em Zygmunt Bauman, Medeiros menciona que as relações amorosas estão ligadas, desta forma entre o consumo amor/sexo e o que caracteriza o consumo não é acumular bens, mas usá-los e descartá-los em seguida para abrir espaço para outros bens.</p> <p>Lya Luft em sua crônica “Minha mulher é uma santa” (02/04/2008) questiona o papel da mulher em uma situação de adultério por parte de um marido que exerce um papel importante na política. Trata-se do caso de Eliot Spitzer, prefeito de Nova Iorque, frequentador assíduo de uma rede de prostituição. Luft aproveita-se do caso para discutir a questão da infidelidade para homens e mulher. Spitzer limita-se a pedir desculpas publicamente, visto que a mulher é reservado o papel de perdoar, ainda que com vergonha, dor e sentimento de humilhação. À mulher cabe o papel de santa, sobretudo quando a separação envolve um desmanche do papel social desempenhado pelo marido.</p>
15	Síntese crítica	<p>Devo acentuar que a crônica acompanha o noticiário, o momento social, as tendências e funciona como um flash, uma fotografia e o papel do homem, sobretudo da classe média encontra-se em transformação. É um momento onde os valores são revistos, e a liberação da mulher acredito vá influir nestas mudanças. Esta sempre desempenhou o papel daquela que concedia os carinhos, mimava, enquanto o homem deveria ser o controlador. Esta guinada nos valores atribuído aos sexos como algo estanque propiciou ao sexo masculino exercer este papel que lhe permite conceder e receber carinho. Segunda a nossa concepção Lya Luft pesa um pouco a mão ao traçar o perfil dos homens em geral, pois me parece que ela generaliza os papéis do sexo masculino, vendo os homens como seres vitimizados, podados do contato e do estreitamento com a família, enquanto em alguns casos assistimos certos momentos, nos quais ao poderem optar por isto, muitos mas são trocados por sinuca e cerveja.</p>

Tabela 9 . Wanessa Zanon de. Representações da mulher em obras de Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.

01	Autor	Wanessa Zanon de Souza
02	Orientador	Doutora Rosa Gens
03	Título	<i>Representações da mulher em obras de Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti</i>
04	Instituição	Universidade Federal do Rio de Janeiro
05	Nível de qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2009
07	Número de páginas	94
08	Nome dos capítulos	1- “A Disciplina” 2-“O Casamento” 3-“O Desejo”
09	Resumo da obra	A presente dissertação estuda a personagem feminina em contos de autoria feminina da Literatura Brasileira Contemporânea, analisados comparativamente. As autoras em foco são Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti. Cada capítulo apresenta contos selecionados por um eixo temático comum, motivador na construção da personagem: disciplina (“O pai”, “Venha ver o pôr do sol” e “É a alma, não é?”, respectivamente); casamento (“O triângulo mais que perfeito”; “As pérolas” e “O menino”; “Amor e morte na página dezessete” e “Um dia, afinal”, respectivamente); desejo (“Festa de casamento”, “O moço do saxofone”, “O leopardo é um animal delicado”). Paralelamente, apresenta-se, em cada um dos capítulos, um conto de autoria masculina. Busca-se identificar de que maneira as personagens femininas são construídas nas narrativas, levando em conta os estudos teóricos de Simone de Beauvoir, Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Elizabeth Badinter como suporte teórico para este trabalho.
10	Objetivos	Analisar as obras de Helena Parente Cunha, Lygia Fagundes Telles e Marina Colasanti e a partir da leitura destas apontar situações recorrentes básicas. Estabelecer um contraponto com as obras das autoras em questão utilizando-se das obras de Carlos Drummond de Andrade e Ivan Ângelo. Apontar no estudo dos contos selecionados a voz dos marginalizados, sobretudo a voz feminina.
11	Bibliografia	BAUMAN, Zygmunt. <i>Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos</i> . Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. BADINTER, Elizabeth. <i>Rumo equivocado: o feminismo e alguns destinos</i> . Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro:

		<p>Civilização Brasileira, 2005.</p> <p>BEAUVOIR, Simone de. <i>O segundo sexo</i>; tradução Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.</p> <p>BOURDIEU, Pierre. <i>A dominação masculina</i>. Trad. Marilena Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.</p> <p>FOUCAULT, Michel. <i>Microfísica do poder</i>. Trad. José Teixeira Coelho Neto. Rio de Janeiro: Graal, 2005.</p> <p>_____. <i>Vigiar e punir: história da violência nas prisões</i>. Trad. Raquel Ramalhete. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.</p> <p>GIDDENS, Anthony. <i>A transformação da intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas</i>. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.</p>
12	Textos da autora utilizados na obra	<p>“É a alma, não é?”</p> <p>“Um dia, afinal”</p> <p>“O leopardo é um animal delicado”</p>
13	Base Teórica	<p>A pesquisa baseia num primeiro momento em <i>A dominação masculina</i> de Pierre Bordieu, <i>Vigiar e punir</i> de Michael Foucault que auxiliam na reflexão sobre o comportamento das personagens.</p> <p>Sobre o tema casamento a pesquisadora utiliza-se dos teóricos Zigmunt Baumam por meio da obra <i>Amor líquido, sobre a fragilidade dos laços humanos</i> (2004) e Anthony Gidens autor de <i>A transformação da sociedade: Sexualidade, amor e erotismo</i> (1993), que versam sobre a tênue ligação dos envolvimento amorosos que perderam a sua solidez dentro de um mundo multifacetado transformando em um “amor líquido”.</p> <p>Também servirá de subsídio para a análise dos textos a obra de Simone de Beauvoir: <i>O segundo sexo</i>, que apresenta reflexões acerca do comportamento feminino, onde a sociólogo reflete de forma crítica uma visão sobre a condição da mulher ainda prostrada pela força do domínio masculino.</p> <p>Souza ao analisar o conto de Colasanti “<i>É de alma, não é?</i>” utiliza-se dos pressupostos teóricos de Benedito Antunes quando este utiliza-se do termo “epifania” que decorre de um fato isolado incorporado à rotina da personagem e que por sua vez desencadeia uma “tensão conflitiva”, momento em que a personagem irá refletir sobre o estado em que se encontra. Neste momento a narrativa chega ao clímax, ou “momento privilegiado”. O momento de “epifania dará margem também ao “anticlímax”, pois depois de rememorar, questionar a vida a situação volta ao estágio inicial</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>A pesquisadora inicialmente se dedica a discutir a dominação do homem em relação a mulher. Para tanto escolheu os contos “O pai” de Helena Parente Cunha,</p>

	<p>“Venha ver o por do Sol” de Lygia Fagundes Telles, e “É a alma, não é ? ” de Marina Colasanti. Estes contos segundo Souza evidenciam uma visão androcêntrica que controla o universo feminino. Uma dominação que faz com que as mulheres as imposições do domínio patriarcal, dentro de um esquema inconsciente cujas raízes encontram-se nas raízes históricas esta dominação masculina tem como objetivo adestrar as mulheres que reagem de forma inconsciente. No conto “O pai” de Helena Parente Cunha, observa-se a submissão filiar a um pai autoritário, em “Venha ver o por do Sol” de Lygia Fagundes Telles, a submissão se dá em relação ao ex namorado, a personagem Raquel obedece a vontade de Ricardo mesmo estando em lugar estranho e em “É de alma , não é?” de Marina Colasanti a submissão se revela por meio do desgaste do casamento e a incapacidade da personagem de reagir frente a uma situação incômoda. Todas três personagens são submetidas a uma força simbólica que age através de um trabalho de inculcações e incorporações a que tanto os homens quanto as mulheres são submetidos. Esta violência simbólica é “suave”, “insensível” e “invisível”. O poder simbólico se manifesta de forma com que pareça que a mulher é admirada, respeitada amada, mas se ela dá um passo que evidencie que está fugindo ao padrão imposto, esta sofre as consequências de sua livre escolha. Este processo de condicionamento dá-se desde o nascimento. A mulher é disciplinada desde o seu nascimento por meio dos ensinamentos sociais e culturais, o que Simone Beauvoir afirma: “A mulher não nasce mulher, torna-se mulher”.</p> <p>O conto “ O pai” de Helena Parente Cunha, simboliza este poder por meio do primeiro dominador da mulher: O pai. Mesmo tendo quarenta anos, tendo profissão a personagem vive sob os ditames do repressor eu a trata como se ainda fosse uma menina, quando criança não podia brincar com menino e adulta não pode fazer pós graduação.</p> <p>O conto “ Venha ver o por do sol” tematiza a ingenuidade da personagem feminina que cede a violência simbólica de seu ex-namorado Ricardo. O verbo no imperativo e a insistência em que a ex-namorada encontre-se com ele por si só revelam o androcentrismo do rapaz que não aceita ter sido trocado por outro e pretende se vingar. Mesmo contra a vontade a moça acaba por encontrar-se com ele e, embora toda a narração dê indícios das más intenções de Ricardo a moça não percebe o embuste até que o desfecho se dá de forma trágica.</p> <p>Em relação ao conto de Colasanti “ É de alma não é” Souza argumenta que a personagem feminina vive em total submissão. Seu casamento encontra-se em crise e ao ouvir do marido a leitura de um texto de jornal parte para um processo de “epifania” que a leva ao estado “fugidio” que a</p>
--	---

	<p>leva a refletir sobre suas “verdades” estando pois inserida num “estado conflitivo”, que configura o clímax da narrativa, no entanto, esta reflexão não lhe faz mudar de atitude gerando o “anticlímax” que é a volta ao estágio inicial.</p> <p>Os contos selecionados representam a condição feminina em contextos socioeconômicos diferentes. No conto “O pai” a personagem possui curso superior completo e independência financeira, mas obedece à voz do pai que controla seus atos, como se fosse menina. Notamos, portanto, um total condicionamento da personagem frente a voz ditatorial do pai. No conto de Lygia Fagundes ocorre uma adaptação da personagem feminina ao mundo do futuro marido, ela lê, mas isto também remete à condição de submissão, deseja “transformar-se” na esposa ideal para alguém que possui um <i>status</i> mais elevado.</p> <p>No conto de Colasanti o que predomina também a submissão da mulher que exerce a função de mãe, esposa, sem sonhos. A passa por um estado de “epifania” e contempla uma possível mudança por meio da metáfora da “morte”, mas retorna ao estágio inicial.</p> <p>Em “Um olhar masculino” A pesquisadora menciona o conto: “Presépio” pertencente ao livro de Carlos Drummond de Andrade, <i>Contos de aprendiz</i> (1951). O narrador apresenta a personagem Dasdores, nome que remete ao papel da mulher como sempre sofredora. A narrativa apresenta uma personagem feminina incorporada ao sistema patriarcal. Dasdores carrega consigo todos os afazeres da casa e enquanto monta um presépio divide-se entre as peças e a vontade de estar com o namorado, lamenta sua falta de tempo em estar com ele. O Narrador onisciente apresenta aspectos da criação reprimida onde a personagem encontra-se condicionada as condições sociais, sob as quais as mulheres vivem. De acordo com Souza na narrativa percebe-se que as mulheres não se individualizam, todas são sofredoras. A personagem em questão assemelha-se a uma empregada, realizando atividades que a prepararão para o casamento. Ao citar Foucault a pesquisadora argumenta que o sexo masculino não exerce neste caso a violência, pois os padrões de comportamento já estão internalizados, a própria mulher submete-se ao condicionamento sem questioná-lo.</p> <p>Em “O casamento” a pesquisadora propõe-se a analisar os contos “O triângulo mais que perfeito” de Helena Parente Cunha, “As pérolas” e “O menino”, de Lygia Fagundes Telles e “Amor e morte na página 17”, “Um dia, afinal” de Marina Colasanti. Salienta que a ideia do casamento é sempre uma constante no imaginário feminino. A respeito do casamento a pesquisadora pautando-se em Bauman (2007) afirma que este deve ser evitado a qualquer custo,</p>
--	---

	<p>porque o juramento feito perante uma autoridade religiosa que o compromisso será mantido de permanecerem juntos para sempre, mas parece uma armadilha, uma vez que tendo sucumbido o sonho do felizes para sempre a rotina se torna uma dolorosa missão a ser suportada e, uma vez, não havendo segurança de felicidade a união acaba por mutilar a mulher que se obriga a aceitar a sua situação.</p> <p>Segundo Souza o conto “Um dia afinal” de Colasanti narra a busca da mulher pelo marido desaparecido há anos. Destarte depreende-se que a esposa se encontra condicionada a ideia do casamento indissolúvel como forma de garantir sua segurança e que seu papel de mulher tenha sido desempenhado a contento.</p> <p>“As pérolas” conto de Lygia Fagundes Telles, é centrado no ponto de vista da personagem masculina que definhando, questiona a possibilidade de a esposa casar-se de novo. O colar de pérolas falsas simboliza segundo Souza a identidade do casamento que se baseia numa relação onde são forjados os papéis de amantes eternos. O conto “Um triângulo mais que perfeito” de Helena Parente Cunha evidencia a situação de uma mulher que atinge a liberdade e o domínio sobre sua vida sexual. O casamento é mostra do em seu início e decadência que leva personagem ao adultério, seguido do medo da separação, as crises emocionais desenvolvidas pela culpa, a espera cansativa da volta do marido e por fim pela superação.</p> <p>No conto de Marina Colasanti “Amor e morte na página17” a personagem Selena possui uma vida igual aos homens, falta-lhe o adultério, no entanto salienta a pesquisadora, o preço cobrado pelo adultério ainda é mais caro em relação à figura feminina. A sua exposição à mídia demonstra a importância dado ao fato pela sociedade e embora ocupe 15 linhas, o adultério é marcado pela foto que revela Selena chorando por outro homem que não o marido. Esta exposição denuncia a traição, expondo a personagem aos julgamentos do bairro. O narrador onisciente acrescenta ... aproxima bastante da personagem que considera que não podia magoar a si mesma, nem aos dois homens. Desta forma a personagem não vive um caso furtivo e um matrimônio, mas dois relacionamentos duradouros que se complementam.</p> <p>O conto “O menino” mostra a visão do filho por sua mãe dois momentos que se contrapõe. Um primeiro momento em que o garoto sente-se absorvido pela figura materna e a mãe era para ele a mais linda das mulheres, fiel e ordeira dona de casa, digna de causar inveja a todos os seus amigos, até que essa imagem se desfaz diante da revelação do adultério da mãe, no momento em que descobre que ela encontrava-se com outro homem que não o pai. Ao vê-la alcançar o joelho do estranho que se senta ao lado. A</p>
--	---

	<p>indignação do menino é dupla, pois além de trair, é ela que tem a iniciativa de fazê-lo. Ressalta que as imagens do filme se juntam as imagens reais e tudo que era alegria passa a ser motivo de tristeza e de angústia imensas, e a imagem da mãe se desfaz perante “o menino”.</p> <p>A pesquisadora contrapõe os papéis femininos de “Um triângulo quase perfeito “ de Helena Parente Cunha” e “Amor e morte na página 17 “ de Marina Colasanti. No primeiro caso a personagem feminina não possui autonomia sobre o seu próprio prazer, vive uma vida em submissão ao falocentrismo exercido pelo marido, fingindo prazer para agradá-lo. A esposa reflete sobre a traição e tenta adaptar ao sistema patriarcal fingindo não ver, mas isto causa-lhe sofrimento. Não ocorre uma liberação do corpo feminino, visto que a mulher é um ser passivo. No conto supracitado</p> <p>de Colasanti ocorre um rompimento e a personagem feminina apresenta-se dona do seu prazer, vivendo em conformidade com o seu desejo, encara vida com os dois homens de forma natural. A mudança gera o amadurecimento da personagem que se permite extrapolar as regras culturais para ser feliz. Os limites da casa e da família também sofrem liberação. Ela encontra seu prazer e sua sexualidade fora de casa, ou seja, ela consegue romper este espaço, que funcionou, durante muito tempo, como um confinamento da sexualidade feminina.</p> <p>Souza utiliza-se do conto “Face Horrível” para mostrar o olhar masculino sobre as relações conjugais. O conto, conforme o título vai denunciando a realidade do casamento de Henrique e Cacilda que se apresenta desgastado pela rotina. Há anos o casal não tem relações sexuais, vivem de aparências. Cacilda representa o papel social de mãe e esposa dedicada, mas aos poucos segundo Souza o narrador vai apresentando os desgastes profundos desta relação, uma vez que o marido já tivera uma amante no passado. Em seguida entra uma terceira personagem no enredo: Telma que é procurada pelo marido para “ajuda-lo” a conhecer de fato a mulher. Telma escreve bilhetes a Cacilda e por meio deles o marido vai se dando conta que a esposa finge ser a mulher “ideal”, de acordo com o homem deseja, mas aos poucos o narrador aproxima-se da voz feminina de Cacilda que vai se desvelando como o posto do que Henrique conhecia. Em um dos bilhetes confessa ter tido amantes, mas ao invés de se realizar, não sente prazer algum na relação. Fruto do sistema patriarcal Cacilda tem medo de mostrar o corpo, de não ser capaz de satisfazer o amante acaba por revelar em um bilhete que se sentiu realizada ao trair o marido com uma mulher. Ao contrário dos contos anteriores onde o casamento se desfaz devido ao adultério, este concede ao casamento um</p>
--	--

	<p>desfecho diferente, pois o marido passa a conhecer a esposa. O final do conto é insinuante e surpreendente. Os bilhetes que poderiam ter sido a causa de um rompimento, na verdade, auxiliaram a aquecer uma relação que estava desgastada pela rotina e pelo tempo.</p> <p>O tema Desejo é centrado nos contos “O moço do saxofone” de Lygia Fagundes Telles e “Festa de casamento” de Helena Parente Cunha” e “O leopardo é um animal delicado” de Marina Colasanti. Diferente de algumas das personagens femininas anteriores encontramos protagonistas mulheres que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores descobertos através de um processo de autoconhecimento. As personagens saem da condição de “presas” para a de “caçadoras”, pois, no momento, elas lutam para satisfazer seus desejos em busca do prazer, e não se submetem apenas ao desejo masculino. Não se trata de realização de desejo sexual e sim de sentir-se completa e realizada. As personagens buscam o sentimento de completude, de liberdade de ação, querem tomar suas decisões independente dos julgamentos que possam sofrer.</p> <p>As autoras retratam nestes contos a possibilidade de as personagens femininas direcionarem suas vidas, assumirem suas sensualidades e romperem com o poder disciplinar a que foram submetidas.</p> <p>“O leopardo é um animal delicado” de Marina Colasanti apresenta uma personagem feminina que não se submete aos controles sociais. A mulher descrita na narrativa vive sozinha e vive plenamente a realização de seus desejos sexuais, sem pudores. O eixo da narração está em torno da libido personagem, pois dele nada se sabe além do fato de viver sozinha. Chegando na cidade uma feira erótica, a personagem excita-se com ideia e decide visitá-la. A descrição da roupa utilizada pela protagonista revela a sensualidade e a busca do prazer. Após caminhar pela feira adentra o Túnel do amor, onde as carícias dos homens vestidos de feras peludas, cuja maciez e estampa de onça aguça ainda mais o seu desejo. A pesquisadora ressalta que Colasanti utiliza-se do símbolo do leopardo para demonstrar o “lado selvagem”, animalesco dos homens que procuram despertar nas mulheres o desejo. Estes predadores possuem aspectos sexuais e simbolizam conflitos eróticos; a fera é símbolo de altivez, ser noturno, força, sensualidade. Contudo é a personagem que mais latentemente passa por este processo ao se deixar levar pelo desejo de possuir o homem, permitindo a emersão do seu “lado animal”.</p> <p>O comportamento selvagem é manifestado pela personagem ao encontrar-se com o último homem. As carícias e a sensualidade recebidas fazem o desejo tornar-se</p>
--	---

		<p>incontrolável e apesar de saber da impetuosidade e condição inadequada de seus atos, a personagem só quer realizar seu desejo que emerge como uma represa que rompe as barragens.</p> <p>O conto “Festa de casamento” de Helena parente cunha apresenta a visão de uma sociedade patriarcalista, cuja narração é polifônica, pois apresentam várias vozes de grupos de convidados, parentes pais da noiva acerca do acontecimento. O casamento representa o desejo dos pais que contrapõe com desejo da personagem Maria de Fátima que encontra-se em conflito, pois desejava estudar engenharia e não se casar. A vontade da noiva que se destoa da imposição da família mostra a contradição em que vive esta mulher “empurrada” para o casamento pela imposição da família e do noivo que refletem as amarras sócias do papel a ser desempenhado pela mulher na sociedade. Segundo Souza no conto de Cunha o discurso patriarcalista impõe-se na narrativa demonstrando as arbitrariedades a que a personagem se submete, a princípio parece-nos que passivamente. O desejo dos pais e da sociedade é impor-lhe o destino de mulher, sendo totalmente domesticada a estrutura social que a cerceia. Entretanto, a noiva age com total insubmissão fugindo da festa de casamento antes de consumá-lo e é pela voz dos convidados que tem-se as informações sobre o desaparecimento da mulher. Várias falas se entrecruzam oferecendo notícias sobre o véu rasgado sobre a cadeira, a grinalda caída no chão.</p> <p>Maria de Fátima desconstrói a imagem disciplinada, pura e feliz habitualmente observável em uma noiva, pois se apresenta avessa a todos os ideais do matrimônio. A atitude da noiva não destrói apenas um casamento recém realizado, mas também arruína a vida dos pais que em primeiro momento sentem-se realizados, honrados, pelo cumprimento de suas obrigações paternas ao conseguirem arranjar um bom casamento para a filha, no entanto, chegam ao fim da narrativa desonrados pelo comportamento inesperado da filha que agora lhes impõe o desgosto de não terem conseguido dar continuidade a família e aos valores patriarcais através do casamento.</p> <p>Em “O moço do saxofone”, de Lygia Fagundes Telles temos um narrador personagem é um chofer de caminhão que encontra-se distanciado temporalmente do fato ocorrido e busca entender porque o casal não se separa. Este narrador observa um casamento mal sucedido, onde a personagem feminina em nenhum momento preocupa-se com o controle social, seu objetivo é satisfazer-se sexualmente. A personagem é jovem, ressaltando a ousadia desta que não deseja resignar-se a uma realidade de insatisfação, busca realizar-se independente das</p>
--	--	--

		<p>convenções sociais e dos estigmas inculcados na mulher. O casal reside na mesma pensão que o narrador e este vai apresentando ao leitor os traços da mulher que se veste para sedução com curtas e unhas pintadas de vermelho, sempre sondando olhares. O narrador destaca sua incompreensão da postura feminina por desprezar a superioridade do homem. Os dois personagens masculinos são diferenciados por suas profissões, enquanto a mulher diferencia-se apenas por sua descrição física sexualizada. A narrativa valoriza os homens em contraposição à mulher, reforçando a visão androcêntrica que o narrador-personagem impregna durante toda a narrativa.</p>
15	Síntese crítica	<p>O trabalho comparativo entre as três autoras constitui-se uma forma instigante de ampliarmos a visão acerca dos “eus femininos” as várias possibilidades de contemplar a forma com que cada autora se posiciona em relação ao papel desempenhado pela mulher na sociedade. Percebemos que as três escritoras são por vezes fiéis defensoras dos direitos femininos e apontam para uma situação de opressão, mas que isto não é uma constante. Pude perceber que Marina Colasanti defende um ponto de vista equilibrado a respeito da mulher, pois a ela atribui tanto características libertadoras ao criar personagens autônomas, bem como utiliza-se da ironia apresentando mulheres passivas, em cujo desenrolar do enredo percebemos nas entrelinhas a “transgressão” deste papel como uma espécie de alerta para as que ainda se encontram “cegas” perante o patriarcalismo que as define sem que estas o questione em nenhum momento.</p> <p>Os contrapontos feitos ao final de cada análise dos conjuntos de textos analisados nos permitem perceber que realmente a questão de gênero é muito transparente, pois são nítidas as diferenças entre as visões de ambos os sexos. Percebemos que na visão masculina apresentada nos textos o que prepondera é uma escrita que apela para a sexualidade como um fim em si, enquanto que a voz feminina, mostra recalques no comportamento feminino devido ao duplo papel da mulher que se perde na incerteza de poder ou não viver plenamente a sua vida sexual sem que isto interfira na sua “representação” enquanto esposa, o que leva ao sufocamento da amante ou a fuga por meio do adultério</p> <p>O conjunto de texto mostra-nos que ocorre uma contemplação da natureza feminina em seus múltiplos aspectos desde a submissão e a ingenuidade presentes no conto “ Venha ver o pôr do Sol” de Lygia Fagundes Telles, quanto a sexualidade ativa e a malícia presentes no conto “ O leopardo é um animal delicado” onde as convenções são deixadas de lado e a mulher vive com plenitude a sua vida sexual. Em suma o que se denota é que o patriarcalismo faz</p>

		com que a mulher esconda-se em outras funções que não a de ser sexualizado, e o homem busque esta fêmea na própria esposa retraída ou se satisfaça com “outra” que desempenhe este papel. Em todas as obras expostas percebemos o ser em conflito com a imposição ideológica buscando uma saída seja de uma forma ou de outra.
--	--	--

Tabela 10. MEDEIROS. Nilda Maria. A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti. Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Campus de Araraquara, 2009.

01	Autor	Nilda Maria Medeiros
02	Orientador	Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
03	Título	<i>A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti</i>
04	Instituição	UNESP- Araraquara
05	Nível de qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2009
07	Número de páginas	187
08	Nome dos capítulos	1- “Considerações iniciais” 2- “O texto como objeto da significação e do sentido” 3-“A origem dos contos de fadas” 4-“Os múltiplos fios que constituem identidades”
09	Resumo da obra	A presente dissertação apresenta a análise dos contos de fadas de Marina Colasanti, “A primeira só” e “Além do Bastidor” do livro <i>Uma Ideia Toda Azul</i> (2006), “A moça tecelã” e “A mulher ramada” do livro <i>Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento</i> (2000), “Entre a espada e a rosa” que está no livro de mesmo nome (1992), a fim de explicitar as estratégias de linguagem do universo literário da autora. A partir do <i>corpus</i> percebe-se que o discurso, nas narrativas da autora, realiza um diálogo com outros discursos oriundos da memória cultural, das narrativas clássicas e dos contos populares tradicionais. As vozes na narrativa da autora, ora marcam encontros ora marcam confrontos discursivos, inscrevendo o caráter saudosista e ao mesmo tempo subversivo a partir do enunciado e da enunciação. Tal estratégia enunciativa desvela o aspecto político que se vela no seu contar poético. Considerando tais aspectos, esta pesquisa tem como objetivo o estudo da enunciação interdiscursiva a fim de evidenciar como o discurso poético de Marina Colasanti se desvela num discurso político que abriga a ambiguidade dos gêneros literários e humanos. Para isso, é proposto o questionamento da origem do conto de fadas a fim de mostrar como este gênero nasce ao lado da poesia, abriga o acervo da memória cultural e revela-se como tecido de posicionamentos ideológicos, bem como de busca existencial. E a fim de trilhar um percurso seguro, procura-se apoiar o trabalho na semiótica greimasiana, no dialogismo de Bakhtin e na análise do discurso de linha francesa para ouvir as vozes que se encontram e/ou confrontam nos contos selecionados.
10	Objetivos	Realizar um estudo da enunciação interdiscursiva fim de evidenciar como o discurso poético de Marina Colasanti se desvela num discurso político que abriga a ambiguidade dos gêneros literários e humanos.

		<p>Propor o questionamento da origem do conto de fadas com objetivo de mostrar como este gênero nasce ao lado da poesia, abriga o acervo da memória cultural e revela-se como tecido de posicionamentos ideológicos, bem como de busca existencial. Analisar os contos, segundo a égide greimasiana, bem como nos estudos de Bakhtin e na análise do discurso segundo Foucault.</p> <p>Estudar a obra de Marina Colasanti, a partir da enunciação interdiscursiva, a fim de verificar como se dá o encontro e o confronto das vozes do passado e do presente.</p> <p>Mostrar os efeitos de sentido que o discurso dos seus contos de fadas provoca enquanto um gênero específico, ainda sem qualificação estabelecida na literatura brasileira.</p> <p>Evidenciar como a memória e a autoria, como o poético e o político se articulam na constituição de identidades para uma emancipação dos sujeitos.</p>
11	Bibliografia	
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p>“A primeira só”</p> <p>“Além do bastidor”</p> <p>“A moça tecelã”</p> <p>“A mulher ramada”</p> <p>“Entre a espada e a rosa”</p>
13	Base Teórica	<p>Segundo Medeiros sua pesquisa apóia-se na teoria semiótica, visto que o seu objeto é o texto. A semiótica, segundo ela, procura mostrar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. Para isso ela examina como procede a organização textual e, simultaneamente, os processos enunciativos de produção e de recepção do texto. A semiótica estuda o seu objeto considerando o contexto sócio histórico, pois, para ela o texto é dotado de sentido “quando concebido na dualidade que o define – objeto de significação e objeto de comunicação”.</p> <p>A semiótica se ocupa do parecer do sentido que se capta por meio das formas de linguagem que se concretiza na manifestação dos vários discursos. A semiologia e a semiótica ultrapassam a semântica, visto que esta se ocupa da significação do léxico, enquanto a semiótica e a semiologia se ocupam dos fenômenos significantes em sua globalidade discursiva.</p> <p>A pesquisadora utiliza-se, também, dos conceitos teóricos de José Luiz Fiorin quando afirma que o corpo do enunciador pode se fazer presente no enunciado e na enunciação. A representação do corpo discursivo no enunciado é explícita, já na enunciação é preciso atentar para as marcas deixadas no modo de dizer do enunciador. De acordo com o autor, na enunciação, o discurso engendra uma voz que lhe é própria e, dessa forma, integra voz e corpo ao processo constitutivo do texto.</p> <p>Em relação a origem dos contos de fadas, Medeiros aponta que de acordo com perspectiva psicanalítica Jung afirma que muitos dos contos de fadas nascem dos sonhos. Se os contos de fadas</p>

		<p>originam dos mitos e estes são produtos de sonhos como diz Róheim, conclui-se que os sonhos também são criadores de mitos e, conseqüentemente, de contos de fadas. Pensando, psicanaliticamente, os contos de fadas são matéria do inconsciente. Para Propp os mitos são resultados de emoções vivenciadas à luz do dia, já para Róheim, muitos mitos resultam de emoções noturnas. Considerando as colocações de Róheim, de Propp e de Jung, pressupõe-se que tais teorias se complementam. Sendo os ritos uma manifestação dos mitos, das emoções e percepções próprias da essência humana, tais manifestações se propagam transcendentemente e sem finitude enquanto houver a espécie.</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>Em “contos de fadas: memória e autoria”, a pesquisadora menciona brevemente alguns trabalhos e os possíveis enfoques que estes dão à produção colasantina, ressaltando que a autora escreve para crianças, jovens e também para adultos. Medeiros enfatiza que são várias as possibilidades de trabalho com os textos de Colasanti entre os quais destacam-se a intertextualidade, o feminino, a paródia e a estilização e o maravilhoso. Ressalta, no entanto que seu trabalho centrar-se-á na teoria semiótica e, portanto, o ponto chave será o que o texto diz, e como ele faz para dizer o que diz, desta forma a abordagem dos textos escolhidos irão além da abordagem semântica, visto que a semiótica se ocupa do objeto considerando o seu meio sócio histórico, pois, para ela o texto é dotado de sentido quando concebido na dualidade que o define – objeto de significação e objeto de comunicação.</p> <p>A pesquisadora ressalta que não se valerá da semiótica de Pierce, mas sim da semiótica europeia, ou greimasinana, que originou da teoria da linguagem, a partir de Saussure no sentido estrutural e na concepção de língua como instituição social, enfim a semiótica em questão no trabalho é a da “Escola de Paris”. O método proposto para análise considera o texto como um objeto de significação independentemente da intenção do autor. Medeiros salienta que pretende ocupar-se das articulações internas do texto e da semiótica da enunciação voltada para o discurso e as suas relações textuais e contextuais. Nesta perspectiva o leitor é tido como centro do discurso que ajuda a construir o sentido do seu objeto: o texto. O enunciado, o dito só existe no horizonte da enunciação, que a língua é estática e só adquire movimento, ação por intermédio da enunciação. É a enunciação que transforma a língua em discurso. A língua é um sistema que serve a todos os usuários dela, mas é pela enunciação que a língua adquire vida e utilidade com sentido. É pela enunciação que se apropria da língua de formas variadas.</p> <p>Para todo e qualquer enunciado existe um produtor, mesmo que este não apareça no fio do discurso. O enunciado é o resultado de uma ação enunciativa, por isso é no enunciado que se apreende a enunciação; seja ela a voz narradora, a voz dos</p>

	<p>atores ou mesmo a voz que não aparece no fio do discurso. Assim como a personagem é uma voz delegada pelo narrador, o narrador é uma voz delegada por uma instância pressuposta, a enunciação, a qual não deve ser confundida com a voz do autor real. A semiótica trata essa instância como autor implícito.</p> <p>Em “O <i>ethos</i> e o corpo do enunciador no contradiscurso em Marina Colasanti”, a pesquisadora aponta para as duas dimensões tanto no enunciado, quanto no enunciador. Na enunciação o discurso engendra uma voz que lhe é própria e, dessa forma, integra voz e corpo ao processo constitutivo do texto”. Estes constroem o caráter do enunciador, o qual se torna imprescindível na constituição de sentido de um texto. Na enunciação o corpo se apresenta por oposições e é explícita a partir da figuratividade actorial, espacial e temporal. Esta oposição fica bem clara na leitura ambígua do conto “No castelo que se vai”, onde o narrador utiliza-se de palavras cujo valor se opõe à medida que os actores são apresentados. O Rei do Nada é mostrado por meio de palavras que apelam para a suavidade, o desapego, a liberdade, a gentileza a ele pertencem tudo que não se pode ter do ponto de vista material o próprio Rei é descrito como bom, calmo, livre de ansiedades ou tirania. O Rei do tudo, por sua vez é ambicioso, prepotente e dentro do discurso imperam palavras como guerra, armas, justamente a antíteses do Rei do Nada. Este recurso leva o texto a estabelecer um contradiscurso, que por sua vez estabelece uma quebra de paradigma. O Rei do Nada tem tudo porque seu reino não apela para materialidade, e o Rei do Tudo não consegue o domínio absoluto das coisas porque lhes faltam as coisas intangíveis. A pesquisadora argumenta que a escritora utiliza-se da ironia para a desconstrução do discurso primeiro e que esta é um elemento central no contradiscurso do Rei do Nada em relação ao discurso do Rei Ráíç. Neste discurso a ironia se desvela de acordo com as considerações de Beda Allemann, citadas por Beth Brait, de que para efeito da análise de discursos literários a ironia pode ser pensada segundo uma oposição, ou seja, como sendo construída a partir de uma tensão entre a mensagem literal e a mensagem verdadeira. A figura de linguagem é expressa pelo riso do Rei do Nada e dos habitantes do seu reino, primeiro um riso leve que amenta até transforma-se em gargalhada. O rei do tudo, embora seja o Rei do tudo não pode fazer nada além de contemplar estático a vitória do outro, pois está preso a materialidade e não pode conquistar aquele único Reino, composto de imaterialidade, de coisas que as cifras não compram, de nada lhe serve o seu poder, os seus cavalos, os seus súditos. O reino do Nada não é tangível e muda de lugar em lugar de a revelia da tirania do Rei do Tudo.</p> <p>Em A diferenciação entre a intertextualidade e interdiscursividade, Medeiros comenta que os textos de Colasanti trabalham sempre com diálogos com outros textos,</p>
--	--

		<p>daí o tema recorrente a sua produção seja a intertextualidade, no entanto ressalta que o diálogo que Marina Colasanti instaura entre passado e presente, entre o feminino e o masculino, entre o oprimido e o opressor, entre o mundo natural e o mundo ideal, o imaginário, resulta no embate de muitas vozes. A polifonia nas narrativas da autora se depreende muito mais de vozes na interdiscursividade do que na intertextualidade. Em geral, o diálogo que os contos da autora mantêm com outros textos vem sendo tratado como diálogo intertextual. Mas a partir da terminologia de Bakhtin, observa-se que Marina Colasanti, predominantemente, opera pela interdiscursividade. Utilizando-se dos pressupostos de Fiorin (2006), Medeiros chama a atenção para a necessidade de se distinguir interdiscursividade de intertextualidade. Para o crítico deve-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em textos, quando um texto não mostra, no seu fio, o discurso do outro, não há intertextualidade, mas há interdiscursividade”. Ainda de acordo com Fiorin em todo discurso intertextual há interdiscursividade, mas não é em todo discurso interdiscursivo que se depara com a intertextualidade. No trabalho da autora, segundo a égide de Medeiros encontraremos a interdiscursividade que é o ponto central de suas narrativas tanto quanto as referências clássicas e motivos oriundos das narrativas orais, visto que o diálogo interdiscursivo se instaura, a partir das vozes do presente concebendo e/ou subvertendo as vozes da memória cultural. E é justamente devido a essa centralidade temática na obra da autora que, antes de analisar os contos selecionar para este trabalho, a pesquisadora optou por uma volta ao passado, a fim de descobrir tesouros no acervo cultural da humanidade: nas narrativas míticas, orais e nos contos de fadas. Portanto Medeiros propõe a verificar a origem deste subgênero, a fim de familiarizar-se com as suas características, bem como entendê-lo numa analogia com os contos de Marina Colasanti e, assim, verificar até que ponto esses são realmente contos de fadas.</p> <p>A pesquisadora se propõe a analisar os contos de fadas de acordo com alguns críticos e afirma que para Propp os contos de fadas são oriundos das comunidades que não conheciam outra forma de subsistência além da caça. Esses primitivos habitavam um mundo que eles viam como misterioso e aterrador, e para manifestar as emoções vivenciadas criaram os mitos, os ritos, os símbolos. Os ritos primordiais eram o de iniciação para marcar a entrada do jovem na vida adulta, e o rito fúnebre para marcar quando as pessoas morriam. Esses ritos se desenvolviam a partir de gestos e palavras imagéticas, ou seja, constituíam histórias que os explicavam. Tais histórias não eram, ainda, como os contos que conhecemos, mas já formavam os primeiros elementos das narrativas míticas, os primeiros contos.</p> <p>Em relação à perspectiva psicanalítica Medeiros afirma que</p>
--	--	--

		<p>Jung afirma que muitos dos contos de fadas nascem dos sonhos. Se os contos de fadas originam dos mitos e estes são produtos de sonhos como diz Róheim, conclui-se que os sonhos também são criadores de mitos e, conseqüentemente, de contos de fadas. Pensando, psicanaliticamente, os contos de fadas são matéria do</p> <p>inconsciente. Para Propp os mitos são resultados de emoções vivenciadas à luz do dia, enquanto para Róheim, muitos mitos resultam de emoções noturnas. Considerando as colocações de Róheim, de Propp e de Jung, parece-nos que tais teorias se complementam. Sendo os ritos uma manifestação dos mitos, das emoções e percepções próprias da essência humana, tais manifestações se propagam transcendentemente e sem finitude enquanto houver a espécie. Para a escritora Marina Colasanti, segundo palavras de Medeiros, que tem como matéria do seu fazer literário o mito, a transcendência, os elementos caros dos contos de fadas, sonhos e contos se sobrepõem, se confundem, pois o material que utilizam é o mesmo, idênticos símbolos, idêntica maneira cifrada de expressar.</p> <p>Quanto à perspectiva histórica Medeiros recorre ao arcabouço teórico de Nelly Novaes Coelho, e menciona que a origem dos contos de fadas, está próximo da poesia e das narrativas orais e que as fadas nasceram no seio do povo celta, ou melhor, foi na criação poética céltico-bretã que surgiram as primeiras mulheres sobrenaturais a darem origem à linhagem das fadas.</p> <p>Sobre a perspectiva do gênero: maravilhoso e fantástico, os contos de fadas, geralmente, são classificados como contos maravilhosos. Mas para Nelly N. Coelho é imprescindível a distinção de ambos. De acordo com a autora, os contos de fadas surgiram de poemas Celtas que tratavam de amores estranhos, fatais, eternos, os quais, posteriormente, vão integrar as novelas arturianas que revelam uma preocupação com os valores eternos do ser humano, predominando o aspecto espiritual.</p> <p>Medeiros argumenta que para Coelho, são contos de fadas com ou sem a presença de fadas, mas sempre se inscrevem no maravilhoso, visto que são ambientados num cenário de magia feérica com reis, rainhas, príncipes, princesas, fadas, gênios, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfoses, tempo e espaço fora da realidade natural.</p> <p>Esses contos desenvolvem-se a partir de uma “problemática existencial” e predominantemente, tal problemática gira em torno da união de homem e mulher. Por outro lado, os contos maravilhosos são de origem de narrativas orientais, que elegeram o aspecto material, sensorial e ético do ser humano; são narrativas preocupadas com as necessidades básicas: estômago, sexo, poder e suas paixões do corpo. A autora cita como exemplo o acervo de contos maravilhosos reunidos em <i>As Mil E Uma Noites</i>.</p> <p>Ao citar Tzvetan Todorov, Medeiros menciona que o maravilhoso é um gênero que apresenta o sobrenatural sem</p>
--	--	---

	<p>surpresa, choque ou hesitação. Este gênero difere do estranho, gênero que abriga uma trama em que figuram personagens e ações, a princípio incomuns, mas que de acordo com o desenvolvimento dos fatos acabam sendo aceitos por serem explicados de acordo com o mundo natural. E o fantástico situa-se no campo que divide, separa o maravilhoso e o estranho, mas ele é fugaz e dura apenas o instante da permanência de dúvida quanto à natureza dos acontecimentos narrados, se são naturais ou sobrenaturais. O conto de fadas faz parte destas variedades do gênero maravilhoso. Ainda segundo a perspectiva de Todorov o que distingue o conto de fadas é certa escritura, não o estatuto do sobrenatural”.</p> <p>Em “A função social e ideológica dos contos de fadas” a pesquisadora utilizando-se da teoria de Marina Warner em seu livro <i>Da fera à loira</i> (1999) realiza uma explanação sobre os contos de fadas abordando a questão espaço-temporal em torno da memória cultural, a fim de evidenciar elementos dos contos de fadas nas suas fontes primárias, puxando os múltiplos fios dessa tessitura caracterizada pela magia, pelo onírico, pelo fantástico e que, para a autora, é a manifestação da metamorfose. Segundo Medeiros, Warner mostra a inesgotável fonte de motivos que emigram da memória coletiva para todo o mundo e que, graças à insistência do discurso feminino em se fazer ouvir, ainda estão presentes não só nos contos de fadas contemporâneos, mas em todas as manifestações de arte de todos os tempos.</p> <p>Ainda sob a perspectiva de Warner, Medeiros afirma que esta desvenda todo o percurso do tradicional “Final Feliz” dos contos de fadas, mostrando como o sapatinho de cristal da Cinderela associa-se ao pé membranoso da figura lendária da Rainha de Sabá, a mesma que outrora configurara como a Sibila (Melusina), esta que fora tida como vidente, feiticeira, mulher serpente, mas também profetisa, pois de acordo com relatos lendários previra o nascimento e a morte do Cristo na cruz. Para a pesquisadora, essa figura lendária é também paradoxal, visto que é associada também à negatividade da língua da mulher em relação à sedução da fala feminina, associada à figura da Eva mítica. A autora explicita a perseguição ao discurso feminino devido ao perigo que este representava para as sociedades que foram alimentadas e contaminadas pelo paradoxo da figura lendária das Sibilas.</p> <p>Warner, reforça a pesquisadora costura ao fio discursivo que nos apresentou a Mamãe Gansa de Perrault, que fora, por sua vez puxado do fio discursivo das velhas contadoras de histórias, são fios da tessitura da figura lendária Sibilina. A Sibila também é mencionada por Heráclito, por volta de 500 a .C como criatura com poder de proferir palavras sombrias que atravessava mil anos com a sua voz. Posteriormente, Pausânias ao descrever Delfos e arredores, cita a monstruosidade da vidente. Esta mulher oracular, mulher serpente mais tarde</p>
--	---

	<p>influenciou o elenco dos contos de fadas, formado por rainhas-fadas, esposas demoníacas, feiticeiras malvadas e madrinhas amaldiçoadoras”. Warner cita a referência depreciativa que Platão faz no <i>Górgias</i> ao tipo de conto “mythos grãos”, o conto das velhas que era contado às crianças para diverti-las ou para assustá-las. “Possivelmente, trata-se da mais remota referência ao gênero”. A autora mostra como a perseguição ao discurso feminino era evidente tanto na escrita como em xilogravuras da época. Chama a atenção para o fato de que a língua associa-se ao pecado da luxúria, pois se observa a sedução da fala na referência à Eva e à serpente. São significativos os argumentos que Marina Warner apresenta em torno da perseguição e até da proibição do discurso feminino ao longo da história da humanidade. Cita o clichê referente ao sexo feminino “O silêncio vale ouro”, que fora pronunciado na <i>Política</i> de Aristóteles como o silêncio sendo a glória para a mulher, mas não da mesma maneira para o homem. Salienta-se que houve combatentes dessas perseguições, pois de acordo com Warner, as escritoras de contos de fadas lutaram contra os preconceitos da época manifestados na conduta dos membros da sociedade, tanto que na segunda metade do século XVII, os salões sofisticados em que foram escritos os contos “Cinderela”, “O Pássaro Azul”, “A Princesinha sabida” e “A Bela Adormecida”, tornaram ambientes de fomentação para a arte “a arte da conversação como uma das habilidades fundamentais da civilização”. Medeiros especifica que segundo Warner foi nos séculos XVII e XVIII que os escritores de contos de fadas franceses inventaram o modelo conhecido hoje, e a partir dele cortaram dezenas de diferentes variações inventivas”.</p> <p>Medeiros argumenta que, a princípio, Perrault se ocupa de relatos maravilhosos, da redescoberta e recriação do maravilhoso popular sem o intuito de escrever para crianças, sua preocupação estava voltada para a tarefa de trazer ao cenário literário, a literatura popular como autenticamente francesa e moderna, conferindo-lhe identificações de valores entre a criação dos modernos e dos antigos, os gregos e os romanos, considerados pela cultura oficial como superiores. Somente com a terceira adaptação de <i>A Pele de Asno</i> se configura o interesse por uma literatura para crianças.</p> <p>Segundo a pesquisadora, Warner salienta que em meados do século XVIII, já se evidenciava a domesticação dos contos de fadas para o público infantil e que, saltando para o século XIX, os Irmãos Grimm se voltam para as histórias populares com o objetivo de escrever para crianças. Segundo Warner, “noções de como as moças deviam se comportar também influenciaram a seleção dos editores” e os Grimm, de uma edição para outra foram moldando as suas heroínas de acordo com os princípios de educação privilegiados. A subversão a esses modelos só ocorreu nas décadas de 70 e 80 a partir de pedagogos com concepções diferentes em relação à performance feminina.</p>
--	---

		<p>A intenção didática intensificou-se cada vez mais no século XIX. Os Grimm abriram o caminho a partir da reedição e reformulação de seguidas edições dos seus “contos familiares” numa melhoria da mensagem.</p> <p>Citando Coelho (1991), a partir do “racionalismo cientificista” o maravilhoso sobrenatural dos contos de fadas perdeu espaço e passou a ser rejeitado pelas diretrizes do Ensino vigente. E o maravilhoso dos contos de fadas cedeu lugar ao maravilhoso do “fantástico Absurdo” ou do “nonsense” evidenciados em obras como <i>Alice no País das Maravilhas</i> e <i>Pinóquio</i>. Este último, segundo a autora, é “um excelente e alegre manual de conduta para os pequenos leitores da sociedade progressista em ascensão”.</p> <p>De posse de todo esse acervo cultural, constata-se que os contos de fadas foram utilizados não “apenas” como proposição de distração para adultos; de estratégias para se colocar a criança em contato com as adversidades da vida e da natureza, como rituais de passagem e/ou de aprendizagem e de diversão infantil. Também foram manifestações da sabedoria popular, da arte popular conforme tomou partido Perrault, instrumentos de resistência à propagação da ideologia cristã, burguesa e familista, bem como da perpetuação da ideologia patriarcal nos séculos XVII e XIX.</p> <p>Medeiros conclui afirmando que a partir da leitura e da escrita de Marina Colasanti, percebe-se que a autora não se vale da estrutura do conto de fadas com intuito didático ou com partidarismo ideológico; uma vez que, a autora propõe a reflexão sobre as ideologias como forma de poder. Sendo assim, o que se depreende dos seus contos de fadas, ao invés do didatismo, é a libertação do sujeito, visto que a autora produz literatura - esta, que tem o poder de transformar o mundo e os sujeitos atores de suas histórias.</p> <p>Em “O conto breve” a pesquisadora aponta as características dos contos de fadas de Marina Colasanti e afirma que estas se assemelham às dos contos de fadas tradicionais. Numa ambientação medieval, desfilam por suas narrativas, reis, príncipes, princesas que passam por ritos de iniciação, nos quais são submetidos às tarefas e provas.</p> <p>Apesar das semelhanças e da adesão às narrativas orais, os contos da autora diferem dos contos folclóricos, visto que estes são oriundos da memória coletiva. Os contos de Colasanti pertencem à forma secundária, derivada da forma simples, conforme concebe Jolles (1976), pois sua escrita possui autoria, originalidade e estilo. Ressalta que é o conto artístico, este que, na modernidade, vem se desenvolvendo como um ato ficcional objetivo, breve, condensado. As narrativas da autora possuem uma atmosfera antitética de fugacidade e permanência do conto moderno. Suas narrativas são breves, priorizam uma única trama, a qual se evidencia já nas primeiras linhas. O conto contemporâneo tem como característica condensar os seus</p>
--	--	--

	<p>elementos e, muitas vezes, inicia-se já próximo ao clímax. Embora se verifique a linha divisória entre o discurso artístico e o popular, ainda assim, faz-se necessário argumentar sobre a questão da semelhança que os contos da autora instauram com as narrativas orais, visto que são narrativas tão próximas que, à primeira vista, confundem-se com as narrativas primeiras. Já enumeramos a quantidade de trabalhos que classificam os contos da autora como “contos de fadas”. Tal impressão ocorre devido à adesão do discurso da autora ao discurso da oralidade. Mas Marina Colasanti opera de maneira estratégica, pois o seu discurso não dialoga apenas com outras vozes, mas também com a estrutura das narrativas clássicas e folclóricas. E o diálogo interdiscursivo se configura como encontro e confronto, visto que são evidentes as rupturas que a narrativa da autora realiza em relação às narrativas míticas, folclóricas e lendárias.</p> <p>Medeiros ressalta que os contos de Colasanti, embora preservem a magia, o lirismo, o transcendentalismo, os elementos míticos, bem como toda a ambientação típica dos contos de fadas, a partir do exposto, pode-se dizer que são contos, contos-poemas. Mesmo a semelhança com os contos de fadas que nasceram como poemas não permite pensar os contos que serão analisados, neste trabalho, como apenas contos de fadas; visto que os contos da autora além de poéticos são políticos, e transgressores, convocam à reflexão sem didatismo, questionam o tempo presente, euforizam o tempo cíclico e disforizam o cronológico, propõe um mergulho para além do mundo natural sem escapismo, mas como necessidade da vida moderna.</p> <p>Sobre a Modernidade Medeiros a autora argumenta que através da interdiscursividade Colasanti recoloca em discussão, pela ótica da arte, motivos e valores da literatura clássica, da narrativa oral e dos mitos. A interdiscursividade crítica entre sociedade contemporânea, pensamento e valores míticos do passado é um ícone de modernidade na obra da autora.</p> <p>Como já dito, nos textos de Marina Colasanti se depara com um constante revolver do passado no presente. E essa característica é típica da arte contemporânea que recorre à tradição para fazer-se, e é nesse fazer-se que se renova, daí a eterna modernidade no presente, enfim os fios de sua tessitura textual são compostos de material mítico e poesia. A modernidade em Marina Colasanti está vincada à crítica ao patriarcalismo, aos valores ideológicos do cristianismo e aos arquétipos de massificação humana. A sua escrita, ao mesmo tempo, que rompe com valores da tradição, a partir de uma interdiscursividade crítica, também converge nessa tradição, porque o refletir sobre o presente se dá em detrimento de valores do passado. Além do discurso híbrido de prosa e poesia, de inscrever o erudito na estrutura da oralidade, a autora metaforiza o “tecer” como tecido e como texto.</p>
--	---

		<p>A poesia ao lado do mito é o que dá estrutura à escrita de Marina Colasanti. É curioso o tratamento que a autora dá à linguagem, - outro aspecto de modernidade que se explicita em sua obra. O trabalho com a forma, o texto enxuto desvela que a linguagem, em sua escrita, é antes de tudo arte. Medeiros salienta que a sua escrita como a narrativa poética, que também é um subgênero caro à modernidade. E ainda que não seja narrativa poética, é marcada pela solidariedade entre prosa e poesia que se faz presente em toda sua obra.</p> <p>No que se refere aos mitos a pesquisadora afirma que Marina Colasanti revisita os mitos de forma ativa e de forma dual: aproximando e distanciando-se, contemplando e criticando de acordo com a consciência moderna, a qual não pode mais ser receptora de uma ideologia dominante que perpetuou valores convencionais e utópicos, os quais foram disseminados a partir de mitos inseridos aos contos de fadas clássicos. Na escrita de Marina Colasanti o mito é emancipatório, jamais é utilizado de forma alienante. A autora vale-se do mito com maestria, ora propõe o saudosismo ora a subversão, mas sempre numa perspectiva crítica, reflexiva, a qual encaminha o seu receptor a uma leitura do ser e do estar no mundo e, principalmente, do constituir-se. Os mitos relacionados acima, ao serem revisitados pela autora são concebidos com sacralidade e saudosismo, visto que guardam as suas verdades. E também porque é através desta linguagem dos primórdios que Marina Colasanti constrói o seu discurso no presente, ressignificando os mitos de forma que estes não morram nunca. O produto literário de que se vale Marina Colasanti na construção das suas narrativas é predominantemente o mito, enquanto arquétipo, história e linguagem. E, devido a isso, é importante refletir sobre o que é de fato o mito.</p> <p>A palavra mito vem do grego, <i>mythos</i>, e deriva de dois verbos: <i>mytheyo</i> (contar, narrar, falar alguma coisa para outros), e <i>mytheo</i> (conversar, contar, anunciar, nomear, designar). Na Antiguidade, os gregos concebiam o mito como uma narrativa verdadeira, pois confiavam naquele que contava, alguém que havia testemunhado o que contava, ou que havia recebido de outrem que havia testemunhado.</p> <p>Neste espaço denominado: “Os múltiplos fios que constituem identidades”, Nilda Medeiros afirma que dentre o vasto <i>corpus</i> literário de Colasanti selecionou alguns contos que propiciassem avaliar o trabalho com a linguagem, a estratégia interdiscursiva e o procedimento enunciativo, bem como verificar o que a narrativa da autora guarda em comum com os contos de fadas tradicionais. A pesquisadora prioriza no trabalho com estes contos verificar como as heroínas colasantianas evoluem de uma produção para outra, construindo sua identidade, bem como os sujeitos atingem a sua emancipação.</p> <p>“A Primeira Só” - do gostar narcísico ao gostar solidário. Nesta</p>
--	--	--

		<p>fase da dissertação a pesquisadora se propõe a analisar “ A primeira só”, oitavo conto do livro <i>Uma Idéia Toda Azul</i>, publicado no ano de 1979, dialoga interdiscursivamente com os mitos de Eco e de Narciso. Está estruturado nos moldes dos contos de fadas e possui as rupturas que caracterizam a originalidade da escrita da autora como ausência de “Final Feliz” e de objetos mágicos. A pesquisadora apresenta uma síntese do conto, onde menciona que a filha do rei sente-se solitária e triste, pois deseja alguém para brincar e para gostar. O rei manda colocar um espelho aos pés da cama da menina. Quando a menina acorda, concebe a sua imagem refletida no espelho como a amiga que desejava ter para brincar. Elas brincam felizes, e o rei feliz, também, com a alegria da filha, manda fazer novos brinquedos, e dentre eles, uma bola de ouro, com a qual as meninas brincam muito até a Princesa resolver jogar a bola nas mãos da aparente “amiga” e o espelho se quebra. O jogo do faz-de-conta continua através dos cacos de espelho, os quais a menina vai multiplicando em quantidade, mas diminuindo em visibilidade, até restar apenas pó brilhante. Sozinha novamente, a princesa sai do palácio para esquecer a tristeza e depara-se com a sua imagem, com a “amiga” no lago. Tentando multiplicar o reflexo na água, semelhante ao que fizera com o espelho, atira-se na água de braços abertos. Medeiros aponta em sua análise o jogo de poder que se instaura, pois a menina era só, filha de rei, e o rei entristecendo exerce o seu poder enquanto classe dominante e decide “agir” e como quem possui domínio sobre todos mandando construir o espelho, ou seja seu jogo de poder é reiterado aparentemente pelos substantivos abstratos “segredo” e “silêncio”. Estes abstratos funcionam como anúncios de que o jogo será desmascarado, e este é reiterado pelo substantivo concreto “espelho”, pois o concreto é palpável, visualizável, enquanto o abstrato é apenas sentido. No conto “A primeira só”, a Princesa depara-se com o seu próprio “eu” pensando ser uma outra pessoa. Assim como Narciso, dono de uma beleza única, jovem soberbo, condenado a amar e a não ser correspondido, acaba por apaixonar-se por sua própria imagem refletida na água do lago, também a Princesa, que tinha a beleza única por ser filha única de rei, não tinha com quem brincar e é condenada a brincar com a sua própria imagem refletida, a princípio, no espelho do quarto e, posteriormente, morrer na água do lago. É evidente que o narcisismo no conto “A Primeira Só” é motivado pelo pai, que já tinha o narcisismo em relação às suas posses, incluindo-se aí, a sua filha. Medeiros reforça que este enfrentamento ao qual a menina e o pai são expostos levam ao amadurecimento da Princesa em exercitar os sentimentos humanos e à evidência de que bens materiais não superam a falta de convivência com outrem. Ressalta-se tais valores opunham-se à ideologia dos contos de fadas tradicionais que se alastraram a partir do século XVII.</p>
--	--	---

	<p>Em relação aos mitos a pesquisadora baseando-se em Durand (1997) aponta alguns símbolos usados por Colasanti que são importantes na tessitura dos contos. A água, mãe do mundo, como extensão da “Grande-Mãe, Terra”, tem caráter feminino e materno. Então é ela que recebe a Princesa, que mesmo tendo se deslocado dos domínios do palácio, o qual simboliza a proteção materna, assim como o ventre – retorna ao conforto materno impulsionada pelo seu narcisismo que é provocado pelo pai ou vivido em extensão ao narcisismo do rei-pai.</p> <p>Ressalta também a presença do mito cristão que se perfaz simbolicamente, na imagem da Princesa ao atirar-se de braços abertos na água do lago, na remissão à imagem do Cristo de braços abertos na cruz. Ambos imolados: Cristo para salvar a humanidade e a Princesa para exemplificar a luta pelo direito à amizade, à convivência saudável com o outro, independente de classe social. Há também a presença do mito indígena da Vitória Régia, pois, a imagem da Princesa se atirando na água de braços abertos também dialoga interdiscursivamente com a imagem de Naiá, a índia que por amor à imagem da lua refletida na água de um lago, atira-se nas águas profundas e morre afogada. E a lua a transforma numa flor, a Vitória Régia.</p> <p>“Além do bastidor” como imagem do processo iniciático da sexualidade feminina. Neste conto a pesquisadora se propõe a analisar “Além do bastidor”, segundo conto do livro <i>Uma Idéia toda Azul</i>, (1979). “Além do bastidor” (2006) conta a história de uma menina que começa um bordado sem saber o que bordar. Ela escolhe o verde brilhante, símbolo de vida, pois remete à cor da natureza, da água, do vegetal e da esperança. E sem que planeje, um jardim se forma em seu bordado. Todos os dias ela corre para o bastidor a fim de dar continuidade à sua criação e acrescenta novos elementos. Até que um dia ela borda uma árvore carregada de frutos e resolve provar da fruta desconhecida. Então, a menina entra no bordado e farta-se de prazer. Após provar da fruta, ela passa a criar as companhias que gostaria de ter e, todos os dias, ela adentra o jardim para brincar com os novos amigos.</p> <p>Num certo dia, a irmã mais velha debruça-se sobre o bastidor, vê a menina como parte do desenho e resolve terminar o bordado, e assim ocorre o desfecho do texto. A menina fica presa no seu mundo imaginário. Segundo Medeiros o conto em análise evidencia a tematização de um rito e a tessitura de mitos e arquétipos. Dentro do discurso percebe-se a criação de uma viagem imaginária em torno de uma busca. O ritual a que a protagonista do conto se submete é a encenação de um rito de passagem propriamente dito, que a enunciação encaminha para a desmistificação do mito da queda. O bastidor adquire vida, funciona como um ser de linguagem tal como a heroína, pois por meio dos dois, observa-se o itinerário de ideologias em torno do saber, do pecado, da sexualidade, e lê-se o questionamento sobre tais ideologias. Salienta a pesquisadora</p>
--	--

	<p>que o percurso gerativo de sentido da teoria semiótica, no nível fundamental, se constrói a partir da oposição semântica mínima é tematizada pelo mundo real em contraponto ao mundo idealizado (imaginário, ideal). Segundo ela, no nível discursivo, a figurativização e a enunciação descrevem o cenário do “além” e do “bastidor” marcando os questionamentos ideológicos, numa subversão ao mito da queda e às necessidades da vida adulta e/ou moderna.</p> <p>Medeiros afirma que o conto “Além do bastidor” apresenta um rito de passagem, portanto, uma experiência, uma revelação desse momento de passagem. O conto apresenta apenas duas personagens: as duas irmãs, a protagonista e a irmã mais velha. A protagonista começa o bordado, através do qual começa a criar o seu mundo imaginário, instaurando uma busca. A menina é apresentada no discurso como um sujeito dotado apenas de querer, aos poucos se torna sujeito de poder e, a partir do oitavo parágrafo, metade do texto, a menina adquire também o saber.</p> <p>“A mulher ramada” como figuratividade da obra do artista vs. a obra da natureza</p> <p>“A mulher ramada”, terceiro conto do livro <i>Doze Reis E A Moça No Labirinto Do Vento</i> (1982). “A mulher ramada” inicia-se com a falta de uma companheira para preencher a solidão do Jardineiro, e marcando como espaço típico, o palácio e o jardim. Apesar das citações da presença de damas e cavaleiros, neste conto, não há menção a príncipes e princesas, mas sim de um jardineiro que, imerso à solidão dos seus dias, mimetizando o seu viver a sua ocupação resolve criar uma companheira. E é neste ponto que começa a narrativa propriamente dita. Ele planta cuidadosamente dois pés de roseiras e passa a cuidar delas. À medida que as duas mudas vão adquirindo forma, simbolizando as pernas da mulher que amaria como companheira, o jardineiro passa a podá-las, esculpindo assim o seu ideal de mulher e de beleza nessas roseiras que vão tomando a forma do corpo feminino. Medeiros ressalta que como o Jardineiro não é sujeito do saber e do poder, ele esculpe o seu ideal de mulher nos dois pés de rosas e passa a podar todo e qualquer ramo ou broto que surgia, conservando o rosto nítido e o corpo nu daquela que seria a sua amada. E tomado de amor, passa a contemplar a sua criação e falar-lhe da sua solidão. Como o ator jardineiro não é sujeito do saber, por isso a sua insistência em podar a vida que brotava na sua Rosamulher, contrariando o curso da natureza e tentando vencer a primavera, leva-o a adoecer e ter que se afastar da sua criação. Evidencia-se um sujeito despossuído também do poder. A natureza vence e o homem rende-se a ela. Com isso, a Rosamulher que inicia a narrativa como objeto do desejo do Jardineiro passa a ser também sujeito desse desejo, visto que o Jardineiro ao vê-la toda florida, o que contrariava o seu ideal de mulher, rende-se de amor e reconhece-a mais linda e que nunca</p>
--	---

	<p>fora tão rosa. E após o abraço do seu amante começa a brotar, lançar galhos, abrir folhas e envolve-o em botões, casulos de flor e perfumes. Mas é interessante observar que o amor que se consome não é o amor idealizado pelo Jardineiro, o amor fruto de uma contemplação, mas sim um amor que exige a fusão de um no outro, que exige ação (abraço, envolvimento corporal) e não apenas contemplação. É um amor dinâmico e não estático, é um amor vivo e vivido e não apenas inventado.</p> <p>Segundo Medeiros a proposta do discurso de Marina Colasanti, a partir da interdiscursividade, é evidenciar a constituição de identidades. No conto em análise, o diálogo se dá num processo de estilização do ideal de beleza, de amor e de mulher para a personagem do Jardineiro da Idade Média, retomando o mito de Pigmalião, o famoso escultor da ilha de Chipre que desencantado com as mulheres do seu mundo, esculpe o seu ideal de mulher em marfim. E, achando-a tão perfeita, apaixonou-se por ela – então atendendo a seu pedido, a deusa Vênus concede vida à estátua para a concretização do seu ideal. Marina Colasanti faz eclodir as vozes do passado no presente, pois a temática do esculpir sustenta o ideal de beleza na modernidade: assim como o escultor de Chipre esculpia na pedra, para vencer o tempo, também esculpe o cirurgião plástico para apagar o efeito do tempo nas pessoas e para reafirmar o ideal de beleza. Mas a enunciação pressuposta em “A mulher ramada”, não se contenta com esse entrecruzar de vozes do passado e do presente, pois além de saudosista em relação ao mito, também é crítica; e é num discurso paródico que Rosamulher de Marina Colasanti não se deixa esculpir para sempre, só enquanto ainda é dependente. De acordo com a pesquisadora nas palavras de Colasanti mergulha no mundo mítico de maneira consciente. Saudosista, mas astuta e sábia. E o seu discurso se faz das várias faces de determinados mitos. Percebe-se que para a autora, o mito tem que conjugar sabedoria por seu poder de sensibilização imagética e linguística, e não alienação como modelo e afirmação de ideologia de domínio. A autora tem plena consciência dos aspectos positivo e negativo que o seu produto de trabalho, contos e mito, podem desencadear na sociedade moderna.</p> <p>“A tecelã no ir e vir dos fios da sua criação”, sobre este item a pesquisadora começa a sua análise afirmando que O conto “A moça tecelã” abre o volume de contos <i>Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento</i>, primeira edição em 1982. O enredo é simples e narra a história de uma moça sozinha que vive em harmonia com o seu trabalho e com a natureza que lhe davam tudo de que necessitava. No entanto, com o tempo a moça se sente solitária e deseja ter um companheiro. Então, assim como ela tece, em seu tear mágico, as suas necessidades e os seus desejos, tece também um marido. Este “invade” a sua vida e descobrindo o poder de tecer, ordena-lhe que teça uma casa</p>
--	--

	<p>maior, depois um palácio, depois luxos, criados. A moça sente-se triste e resolve voltar à sua vida de antes e para isso ela destece o marido.</p> <p>O conto pode ser visualizado em três sequências: a fase inicial em que a heroína vive harmoniosamente com a natureza, até que ela sente uma carência, a necessidade de um companheiro; a fase em que ela corresponde aos caprichos do marido e sente outra carência, a necessidade de liberdade e felicidade; e a fase em que ela se livra da situação e do marido que a oprimiam. De acordo com a teoria semiótica greimasiana do texto, no nível das estruturas fundamentais, em “A moça tecelã”, a categoria semântica fundamental é liberdade (harmonia) vs. dominação (exploração, opressão). Essa oposição está explícita em todo o texto. A liberdade se apresenta como eufórica.</p> <p>No nível narrativo a moça tecelã está em conjunção com a liberdade. Ela tece, cria e vivencia as mudanças climáticas com harmonia. Deseja e realiza o seu desejo que é encontrar “um marido”. Com a chegada do marido, ela entra em disjunção com a liberdade e passa a ser oprimida. A disjunção com a liberdade se dá por manipulação, ou seja pela imposição das vontades do companheiro que são contrárias as dela.</p> <p>Em relação a interdiscursividade O conto “A moça tecelã” interdiscursiviza com motivos do conto de fadas “<i>Rapunzel</i>” em que a bruxa mantém a menina escondida numa torre para atender somente a ela. No conto em análise, o marido também a quer só para ele e a coloca numa torre para que ninguém descubra o poder do tear. Tem-se então o traço de dominação nos dois contos. O interdiscurso verifica-se, também, nos motivos de “A Bela Adormecida” em que a bruxa tece para atrair a “Bela” para a torre, a fim de que a moça se fira na roca. Mas a heroína de “A moça tecelã” não se fere, pelo contrário, é no mais alto quarto da mais alta torre que ela põe fim à dominação e à exploração do marido.</p> <p>A temática do tecer é posterior à de fiar. No discurso de Marina Colasanti o ato de tecer dialoga com a memória cultural inscrevendo o poder da criação do feminino em diversas referências históricas e simbólicas. Marina Colasanti, em “A moça tecelã”, vale-se de mitos para afirmar os ideais da mulher na sociedade contemporânea, de maneira que não se encontra razão para o conformismo, para a submissão. E para reiterar essa observação, é importante considerar que o conto em análise dá abertura ao livro da autora, <i>Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento</i>, lançado em 1982, década em que fortalecia o interesse pela emancipação da mulher. Nesse conto tem-se um sujeito tão emancipado que além de escolher o momento de ter um companheiro, tem a capacidade de construí-lo. Mas como a identidade se constrói processualmente, no tempo da Tecelã, o seu ideal de marido não condiz com os seus propósitos de vida e de mulher, então ela o desconstrói.</p> <p>Em tal atitude pode-se ler o simulacro da vida moderna. E a</p>
--	---

	<p>Tecelã que é tecido das personagens dos contos apresentados anteriormente, certamente continua tecendo uma identidade.</p> <p>Retomando a temática dos contos do nosso <i>corpus</i>, de um modo geral, vê-se que é tecendo e destecendo, afirmando e negando, subvertendo e autodominando-se, que o feminino vem se constituindo.</p> <p>No item: A ambigüidade dos gêneros em “Entre a espada e a rosa”, terceiro conto do livro <i>Entre A Espada E A Rosa</i> (1992), a pesquisadora de forma resumida apresenta o enredo do conto supracitado que trata de uma jovem princesa, a qual o pai queria impor um casamento por conveniência com um rei velho e feio. A jovem implorando ao seu corpo que lhe providenciasse uma saída, acordou no dia seguinte com uma barba ruiva no rosto. Como nenhum rei aceitaria uma esposa barbada, o compromisso foi desfeito e a princesa expulsa do castelo. Ela partiu, levando suas joias. Comprou uma armadura com um elmo e um cavalo e passou a guerrear em combates. Como nunca tirava sua armadura, logo despertava desconfianças e tinha de se mudar sempre. Chegou, afinal, a um castelo, cujo dono era um rei jovem, que lhe despertou o interesse. Ambos se tornaram grandes amigos, mas sem que a princesa revelasse sua identidade. O rei, que começava a sentir por seu “amigo” um sentimento maior que sua amizade, exigiu que o seu companheiro de lutas lhe revelasse seu rosto em cinco dias. Como não pudesse fazê-lo, a princesa novamente implorou ao seu corpo uma solução e, no dia seguinte, acordou com rosas ao redor da face no lugar da barba ruiva. As rosas murcharam e caíram, dando lugar, ao fim dos cinco dias, a uma face rosada e lisa. Assim transformada, a princesa colocou o seu vestido rubro e foi ao encontro do rei.</p> <p>O texto em questão segundo Medeiros, é altamente polifônico e o trabalho com a intertextualidade transforma a linguagem em uma fonte onde várias vozes se cruzam, relacionam-se e polemizam-se. É importante ressaltar neste conto, também ocorre é interdiscursividade, em relação ao diálogo com outros textos, visto que não se verifica a materialidade dos textos citados no fio do discurso, a citação que se capta observa-se no diálogo entre discursos. E retomando a polemização de vozes, de acordo com o dialogismo e a polifonia de Bakhtin, esse discurso aparentemente monológico na voz de um narrador demiúrgico, torna-se dialógico e polifônico em relação ao diálogo interdiscursivo que instaura com outros textos.</p> <p>“Entre a espada e a rosa” dialoga com uma galeria de personagens femininas a partir de motivos migratórios, como a lenda das santas barbadas; a mulher que adota o arquétipo de guerreiro; a mulher disfarçada de guerreiro que desperta paixão no homem.</p> <p>Segundo a pesquisadora Colasanti dialoga com muitos contos extraídos do folclore, que se estabelecem quer numa relação conflitiva ou não. A Princesa de Marina Colasanti não é</p>
--	--

	<p>crucificada, nem decapitada, mas sofre a exclusão familiar e, conseqüentemente, social. Devido à barba ela é expulsa de casa pelo pai, é rejeitada nos locais em que pede serviços – e para não morrer devido à exclusão adota o arquétipo de guerreiro se escondendo embaixo de uma couraça e de um elmo.</p> <p>Uma outra personagem feminina com a qual dialoga a Princesa de Marina Colasanti é “Maria Gomes” que faz parte do livro de contos folclóricos de Câmara Cascudo (2000). A menina é abandonada na floresta pelo pai porque este não consegue dar alimentos a todos os filhos. Maria Gomes encontra um casarão velho, passa a ouvir uma voz que a coordena e lhe dá o que precisa, inclusive dinheiro e um cavalo que a leva para visitar o pai e os irmãos e levar dinheiro para eles. Essa voz é que determina que ela tem que se vestir de homem e, devido a isso, Maria Gomes passa por inúmeras provas para não ter a sua identidade descoberta. Enfim, o cavalo que a transporta se transforma em príncipe, casa-se com ela e vão viver no casarão que se transforma em palácio.</p> <p>Além da estrutura da narrativa primeira, “Entre a espada e a rosa” dialoga com Maria Gomes através do motivo do feminino disfarçado em masculino, o qual desperta sentimentos de amor e de desejo num príncipe. Há também o motivo da roseira, que enquanto está fechada e cheia de espinhos representa o impedimento da chegada do príncipe até Maria e, após desabrochada, representa a abertura para a chegada do príncipe. O diálogo entre os dois contos é opositivo, pois Maria Gomes é submissa, aceita que o pai a deixe na floresta e aceita ser orientada, dirigida por uma voz masculina, aceita inclusive submeter-se a provas. A Princesa não aceita a imposição do pai, abandona o conforto, a segurança e a fartura apenas em troca de sua autonomia como ser humano e sai em busca do seu direito de escolha, ainda que seja, também, adotando o arquétipo masculino, já que é ele que impera.</p> <p>Quanto ao motivo da roseira, a Princesa depara-se com rosas que nascem em volta do queixo já desabrochadas, substituindo a barba – e só quando cai a última pétala, quando a Princesa não é mais a flor e sim uma mulher é que ela se apresenta ao Rei denunciando apenas o perfume.</p> <p>O impedimento do príncipe para chegar à Maria Gomes são os espinhos, é preciso esperar as rosas se abrirem e sobreporem-se aos espinhos para que o príncipe chegue à Maria Gomes. Enquanto em “Entre a espada e a rosa” a princípio, o impedimento é a barba e em seguida são as rosas que nascem no lugar da barba. Também há de se considerar que não é o novo Rei que é impedido de ir até a Princesa, mas sim ela que deverá livrar-se das amarras para ir até o Rei.</p> <p>Os espinhos que aparecem no conto “Maria Gomes” podem ser lidos como o empecilho que a barba, num rosto feminino, representa numa sociedade em que o perfil feminino é delineado como a que deve ser bela, mãe e submissa, jamais</p>
--	--

		<p>barbada ou “guerreira”.</p> <p>As rosas que tomam o lugar da barba, murcham até se despetalar, podem ser entendidas como a transição sofrida desde o ciclo da menina-mulher, do conto de fadas</p> <p>“Maria Gomes”: a ingênua, pura e pronta para o casamento que, ideologicamente, cumpria o papel da mulher de perpetuar a manutenção da família sob os domínios do homem, numa sociedade patriarcal ultrapassada ao ciclo de uma nova mulher que diz não à submissão. A Princesa de Marina Colasanti não se abre para esse domínio ingenuamente, ao contrário apresenta-se ao Rei por decisão própria e consciente do processo doloroso em que tal decisão fora tomada; consciente da trajetória que a mulher sofreu na busca da sua autonomia. As pétalas murcham e caem. Simbolicamente, a imagem da mulher flor, mimosa, a que aceita ser colhida e moldada se metamorfoseia para nascer a nova Princesa que desposará o novo Rei numa nova sociedade, ainda que patriarcalista.</p>
15	Síntese crítica	

Tabela 11

DODÓ. Marlúcia Nogueira do Nascimento. *De fadas a princesas: afetos femininos em Marina Colasanti*: Universidade Federal do Ceará, 2010.

01	Autor	Marlúcia Nogueira do Nascimento Dodó
02	Orientador	Vera Lúcia de Albuquerque de Moraes
03	Título	<i>De fadas a princesas: afetos femininos em Marina Colasanti</i>
04	Instituição	Universidade Federal do Ceará
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2010
07	Número de páginas	132
08	Nome dos capítulos	<p>“Aspectos basilares da Produção de Marina Colasanti/sua atuação intelectual”</p> <p>Retomada dos clássicos Perrault, Andersen , Grimm e a função moralizante quanto ao papel da mulher Da Era Lobato até a geração de 30.”</p> <p>Dos questionamentos ideológicos a respeito do consumismo, as questões de Gênero e a participação social dos indivíduos/Marina e sua ligação com novo papel da mulher na sociedade.</p> <p>Diferenças entre a narrativa feérica de Colasanti e o conto de fadas tradicional realçando a presença do amor. Análise dos contos selecionados de acordo com a visão da mulher seguindo os itens: O encontro consigo mesma, O encontro com o outro, a recusa do outro e a escolha da solidão feliz.</p>
09	Resumo da obra	<p>Investiga as representações de afetos femininos nos contos de fadas de Marina Colasanti, considerando o feérico com a narrativa tradicional e situando-a no contexto da narrativa contemporânea, principalmente no da literatura brasileira destinada a crianças. O <i>corpus</i> da pesquisa compreende os livros de contos de fadas <i>Uma ideia toda azul</i> (1979), <i>Doze reis e a moça no labirinto do vento</i> (1982), <i>Entre a espada e rosa</i> (1992) e <i>Longe como o meu querer</i> (1997). Aborda o perfil das personagens femininas e sua função na conflituosa relação com a oponente figura masculina, geralmente o pai, e as provocações enfrentadas para atingirem a maturidade, concretizada através da “individualização”, do casamento, ou da emancipação em relação as forças opressoras do domínio masculino. Identifica na narrativa</p>

		feérica da autora a construção da identidade feminina e a postura e altivez incorporada pelas protagonistas, jovens em idade de casar, frente a descoberta do amor e da intimidade.
11	Bibliografia	JUNG, Carl Gustav; HENDERSON, Joseph L.; FRANZ, M. L. von; JAFFÉ, Aniela; JACOBI, Jolande. <i>O homem e seus símbolos</i> . Rio de Janeiro: Nova Fronteira ELIADE, Mircea. <i>Imagens e símbolos</i> . Ensaio sobre o simbolismo mágico religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991. BEAUVOIR, Simone de. <i>O segundo sexo: fatos e mitos</i> . Vol. I. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<i>Uma ideia toda azul (1979)</i> <i>Doze reis e a moça no labirinto do vento (1982)</i> <i>Entre a espada e rosa (1992)</i> <i>Longe como o meu querer (1997)</i> .
13	Base Teórica	A pesquisadora se propõe a analisar alguns contos de Colasanti, afirmando que estes são herméticos e requerem para sua compreensão um vasto material teórico, para que estabeleçam o maior número de inferências possíveis durante o ato da leitura Dodó acresce o fato de que os contos de fadas possuem uma base mítica, simbólica. Cita a teoria dos arquétipos de Carl Jung. O filósofo afirma que existem dentro do inconsciente individual ou coletivo certos padrões arcaicos e, que, estes se preservam no conteúdo dos contos de fadas. Mito e contos de fadas conservam a mesma estrutura uma vez que o herói passa pelos mesmos rituais de iniciação. O fator que os diferencia é o fato de que o herói mítico está longe do povo ligando-se aos deuses enquanto a personagem do conto de fadas encontra-se no patamar dos mortais. Dodó cita a obra de Vladimir Propp: <i>Morfologia do conto maravilhoso</i> , onde o autor apresenta uma estrutura narrativa que alude aos rituais iniciáticos pelos quais as personagens dos contos de fadas passam até receber a recompensa desejada. São, segundo a pesquisadora trinta e uma fases a serem superadas pelo herói e dentre elas se destacam: A interdição, a transgressão, a partida, a marca, a reparação, a transfiguração e o casamento. Afirma que com as heroínas de Colasanti isto também ocorre. Desde os tempos de Perrault, segundo a pesquisadora existem defensores e opositores do uso de contos de fadas. Dentre os defensores existem aqueles que afirmam que os contos de fadas são portadores de verdades ancestrais necessárias ao desenvolvimento humano. Há por outro lado parte da crítica que considera estes contos como nocivos à infância, pois são dotados de uma falsa

		<p>realidade que poderá se chocar com o mundo real, podendo frustrar a criança, quando do confronto dela com a realidade. Em palavras de Jesualdo Rosa:</p> <p>“Os homens graves, e mais que graves, dotados de um espírito em que não vacilamos em qualificar de falsamente racionalista ou científico são contrários a que se narre contos de fadas a crianças. Dizem eles, que estas bobagens somente contribuem para falsear o espírito, gerar nas crianças o gosto pelo maravilhoso, incliná-las à crueldade e afogar nelas o germe de todo senso crítico”. Dizem, que, com tais contos, “se consegue somente fazer a criança retornar ao mundo da lenda” hoje superado graças ao progresso e ao conhecimento. Acrescentam que tais contos criaram, além da fatalidade do destino humano, a resignação para suportá-lo, em nome da imutabilidade etc. que esse mundo de seres falsos e absurdos será, portanto, responsável por seu destino futuro e sua situação irreal”, pela ânsia de fugir a essa realidade refugiando-se no sonho, prolongando sua infância com ilusões e mentiras; e que, como a realidade se impõe brutalmente ao homem, a criança se sente acossada, perseguida, disso resultando os estados mórbidos, de aguda dor perante o mundo, de ódio à vida, de afã de fuga, conseguindo afundar-se cada vez mais, num mar de coisas vagas que a desloca da vida real.</p> <p>A pesquisadora utiliza-se do referencial teórico de Meletinski (1987) para fundamentar a ligação entre o mito e o inconsciente, uma vez que a autora os utiliza para dialogar com sentimentos humanos atemporais.</p> <p>Em relação ao mito, utiliza-se, dos pressupostos de Gastón Bachelard (2001), pois, segundo Dodó ao ler alguns contos da autora temos uma impressão do onírico, da leveza, o que segundo o crítico é a maior das realidades poéticas, pois com elas vivemos situações inusitadas nas quais os seres são confrontados com os extremos da vida e da morte, do amor e da desilusão, da solidão e do encontro.</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>Num primeiro momento a pesquisadora se atém aos contos de fadas ou clássicos infantis tem como base o “maravilhoso” ou o “fantástico”, devido a fatores sobrenaturais que ocorrem durante a narrativa, mas que se explicam por meio do simbólico ou do figurado. Contudo em se tratando de estudo teórico, que naturalmente requer classificações esquemáticas, consideramos os contos de fadas como uma das variedades do maravilhoso”, visto que seus acontecimentos sobrenaturais não provocam qualquer surpresa, nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas. E segundo a</p>

	<p>pesquisadora acrescentaríamos que nem o tear mágico, nem a barba de rosas, nem os unicórnios que encontramos em Colasanti poderiam nos causar estranheza.</p> <p>Moraes acrescenta que Perrault reuniu em sua obra <i>Histórias ou contos do tempo passado com suas moralidades – Contos da minha Mãe Gansa</i> (1697), hoje tido <i>Contos da Mãe Gansa</i> que reúne entre outros os clássicos <i>Chapeuzinho Vermelho</i>, <i>Cinderela</i> e <i>O Gato de Botas</i> e que o escritor adapta estes textos, que advém de várias fontes desde os contos orientais, bretões à literatura para crianças conferindo-lhes um tom moralizante, ressaltando a característica inerente a todos os contos : o triunfo do bem sobre o mal.</p> <p>Segundo ela, os Irmãos Grimm podem ser vistos como aqueles que garimpam da tradição popular contos da memória de admiráveis contadoras, enquanto que Andersen deve ser considerado como o escritor que realmente consolidou o conto de fadas como literatura infantil, pois suas obras eram marcadas pela necessidade “urgente” de controle ideológico. Este funde o pensamento mágico das origens arcaicas e o pensamento racionalista dos novos tempos.</p> <p>A pesquisadora cita o ensaio de Ívia Alves- <i>Imagens da mulher na sociedade contemporânea</i>, de onde afirma que Fadas deriva do latim fatum- destino se assemelham às moiras que teciam a via e a morte de deuses e mortais. O avesso da fada é a bruxa que possui também poderes encantatórios, mas do mal. Separadas entre madrastas e bruxas, princesas, camponesas e fadas, o que irá prevalecer na conquista são os dotes ligados a artes de cozinhar bordar e virtude como o silêncio, a postura, a beleza, no fundo da questão ideológica estes contos nada mais representam do que a busca da mulher pelo casamento que lhe assegurará o sustento, daí todas as peripécias, sofrimentos e encantamentos que permeiam a busca da princesa pelo príncipe encantado.</p> <p>Quanto aos elementos da narrativa, a pesquisadora afirma que o narrador de contos de fadas é sempre um contador de casos, sempre aumenta um ponto.</p> <p>As personagens são tipos, apresentam valores como feiura, beleza, bondade, maldade e os pais são sempre os culpados pelas desgraças das filhas que são expostas às mãos de madrastas más.</p> <p>Segundo a pesquisadora, os contos de fadas na contemporaneidade trouxeram mudanças, tanto Perrault, quanto os Grimm cuidaram de extirpar os dados de violência contidos nos contos de fadas, fatos estes oriundos do estado de promiscuidade e violência que imperava durante o feudalismo. As novas versões irão</p>
--	---

	<p>lidar com a perpetuação dos valores burgueses a citar o casamento causando um esvaziamento que os relacionamento recaem numa mera situação de inércia desprovida de quaisquer conflitos. Sobre o uso dos contos de fadas no Brasil, cita <i>Contos da Carochinha</i> de Figueiredo Pimentel, com a finalidade de tornar mais simples a leitura de clássicos. Com este, surge a bandeira de uma autêntica fala língua nacional.</p> <p>Argumenta que em 1920 escreve <i>Lúcia, a menina do Narizinho Arrebitado</i> que foge aos padrões vigentes até então conquistando sua imediata preferência devido às situações inusitadas encontradas no interior da narrativa. Vale ressaltar que a pesquisadora afirma que o projeto de leitura de Lobato rompe com o modelo de país bem sucedido que era, então apresentado ao exterior.</p> <p>Sus obras dialogam com personagens dos contos da Carochinha, mostrando que o texto precisa ser revisto, portanto nunca morrem.</p> <p>Em seguida aborda “A geração de 1970” e menciona o momento ditatorial falando de autores e obras. Cita a LDB de 1971 e enfatiza que esta não se atenta ao uso do texto literário como pretexto apenas para o ensino de gramática. Cita autores que escrevem até o momento, dentre eles; Ruth Rocha, Bartolomeu Campos Queirós, Ana Maria Machado, e, embora com características bem peculiares Marina Colasanti. Constitui marca destes autores a ruptura com o texto convencional por meio da paródia.</p> <p>A pesquisadora argumenta que dentro deste espaço os contos de fadas invertem a sua ordem e concedem espaços para outras vozes. Cita o clássico <i>Chapeuzinho Vermelho</i> e duas releituras deste <i>Fita Verde no Cabelo</i> de João Guimarães Rosa e <i>Chapeuzinho Amarelo</i> de Chico Buarque. Ainda em relação ao comportamento da personagem principal cita <i>História meio ao contrário</i> de Ana Maria Machado, onde a protagonista dialoga com a tecelã, o camponês a pastora, além de inverter a ordem da narrativa, uma vez que o Era uma vez, vai se situar no final desta. Além destas cita as obras <i>A fada que tinha ideias</i> (1971) de Fernanda Lopes de Almeida e <i>Onde tem bruxa, tem fada</i> (1979) de Bartolomeu Campos Queirós.</p> <p>Segundo Nádya Gotlib os contos de fadas maravilhosos diferem-se dos contos artísticos, dentre os quais se enquadram os contos de Colasanti, uma vez que o segundo guarda as marcas de uma voz narrativa individual. Ressalta que esta tendência em recontar os clássicos tem se estendido também ao cinema. O que deixa claro a tendência das novas gerações a apreciar o conto de fadas, que apesar das mudanças e inovações tendem a utilizar-se da matéria prima deste tipo de</p>
--	---

	<p>narrativa, pois sem esta não seria possível o reconhecimento. Por meio da previsibilidade e constância dos enredos é que se confere sentidos aos novos enredos.</p> <p>A pesquisadora afirma que Colasanti se enquadra nesta nova vertente pós Lobato, mas seus textos não se utilizam do humor. Para a escritora os contos de fadas não precisam ser entendidos, pois estes ficam guardados no inconsciente. Ao escrever procurar no diálogo com os contos tradicionais desmontar as camadas de “verdades impostas”, buscando a desalienação do leitor. Seus textos não são paródias ou revisitações a outros contos, mas narrativas arquetípicas, onde o universo feérico oferece opções de saída para o leitor. Segundo ela, seus contos não se dirigem à compreensão lógica, mas ao espírito, à emoção do leitor. A respeito da recriação de contos já existentes Colasanti afirma que ao tentar reescrever <i>A Bela Adormecida</i> acabou por escrever o conto <i>Sete anos mais sete</i> e se descobriu como escritora de contos de fadas. Em seguida a pesquisadora apresenta uma visão geral das obras de Colasanti a serem analisadas no <i>corpus</i> da pesquisa. Em linhas gerais a pesquisadora analisa:</p> <p><i>Uma ideia toda azul</i> (1980), livro de dez contos, cuja ação da maioria dos enredos está centrada na libertação de jovens e princesas em busca do ser amado, para isto tendo que transgredir a autoridade do pai.</p> <p><i>Sobre Doze reis e a moça no labirinto do vento</i> (1982), título de doze contos, nos quais o enfoque também é o desejo de encontro com o outro através do encontro amoroso, e a necessidade de descoberta interior.</p> <p><i>Entre a espada e a rosa</i> (1992), obra que surge depois de dez anos, retoma motivo dos contos clássicos, como no caso de: <i>Meu reino por um cavalo</i> onde a autora trabalha com o imaginário popular do animal que se alimenta de dinheiro. Outro fator preponderante nesta produção é capacidade escolha da mulher que casa-se com seus reis por amor e são felizes.</p> <p><i>Longe como o meu querer</i> (1997), coletânea de vinte e quatro contos, onde Marina Colasanti apresenta as mais variadas representações da mulher, desde a mulher serpente que desperta desejo e inveja ao mesmo tempo, a mulher mis bela, a mulher maternal até a mulher tecelã que é capaz de decidir seu próprio destino.</p> <p>Dodó menciona a influência do mito sobre a produção Colasantiana, a citar a presença de sereias, unicórnios, dragões, além das aparições de personagens que características muito próximas de Pigmaleão, Narciso, além da constante releitura das Moiras, Ariadne, Penélope, Aracne, por meio de suas tecelãs bordadeiras.</p>
--	---

		<p>Outro fator também recorrente a produção da escritora é o ambiente onírico, que se revela na sua produção pelo ambiente do sonho, onde todas as vontades são satisfeitas, bem como pelos substantivos usados tais como: pipas, céu, borboletas, cisnes, elementos aéreos como o vento ou abstratos como “ideia azul”.</p>
	<p>Síntese crítica</p>	<p>Este trabalho oferece uma gama de possibilidade de leituras que de fato “desamarram” o leitor, pois as narrativas aqui apresentadas possuem uma capacidade de infiltrarem-se dentro do inconsciente do leitor por meio dos símbolos ali contidos. As personagens, embora aparentemente lendárias, constituem representações humanas que lideram com os mais variados conflitos e se sobressaem a estes. A pesquisadora propõe-se a analisar contos de fadas de Marina Colasanti, e para tal, elucida que fará uso principalmente do suporte teórico de Carl Gustave Jung, pois os contos, segundo ela, são repletos de símbolos, utilizam-se de uma linguagem onírica. Ressalta que a autora diz que “contos de fadas não são para serem entendidos”, pois eles falam ao inconsciente e na hora exata eles vem à tona. Os símbolos ou arquétipos são comuns à toda a humanidade, então ao entrar em contato com o mito as suas representações falam ao inconsciente individual de cada um. Estas narrativas arquetípicas oferecem soluções ao leitor pois concedem a ele um processo de desalienação.</p>

Tabela 12. BESNOSIK, Raquel Lima. Nos labirintos do amor, de Marina Colasanti. Universidade Federal da Bahia, 2010.

01	Autor	Raquel Lima Besnosik
02	Orientador	Verbena Maria Rocha Cordeiro
03	Título	<i>Nos labirintos do amor de Marina Colasanti</i>
04	Instituição	Universidade do Estado da Bahia
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2010
07	Número de páginas	89
08	Nome de capítulos	“Os desencontros no caminho do amor” “As possibilidades de encontro nos caminhos do amor” “O amor possível: Encontrando saída nos labirintos do amor”
09	Resumo da obra	Este estudo tenciona investigar a partir dos contos da escritora Marina Colasanti, o lugar do amor na constituição da feminilidade e as (im)possibilidades para o encontro amoroso recorrendo a conceitos básicos da Psicanálise e a outros teóricos com estudos sobre o assunto. Ainda que o amor seja um tema recorrente na obra da escritora, foi feito um recorte optando por sete contos que tematizam o amor e o encontro amoroso “Entre as Folhas do verde O”, do livro <i>Uma ideia toda azul</i> (1979): “A mulher ramada” e “Doze reis e a moça no labirinto do vento”: do livro <i>Doze reis e moça no labirinto do vento</i> (1982): “Prova de amor” e “Verdadeira história de um amor ardente” do livro <i>Contos de amor rasgados</i> (1986): “Entre a espada” e a rosa do livro homônimo, “De tanto procurar” do livro <i>23 histórias de um viajante</i> (2005). Este estudo foi desenvolvido no âmbito de uma abordagem qualitativa, com ênfase na análise dos contos de Marina Colasanti. Para tanto procede-se a um revisão de sua fortuna crítica, especificamente no âmbito dos estudos já produzidos dentro da temática do amor e da feminilidade a exemplo de livros, dissertações e teses. Além disso utiliza-se nesta análise o suporte de alguns estudiosos sobre o tema, a exemplo de Sigmund Freud, Maria Rita Kehl, Juan-David Nasio, bem como Platão, Denis de Rougemont, Octavio Paz e Zygmunt Bauman. A partir dos sete contos selecionados, definimos duas categorias de análise – Os desencontros nos caminhos do amor e a possibilidades de encontros no caminho do amor – para orientar a leitura de cada um dos contos e estabelecer pontos de encontro e desencontro entre eles: articulando-os com referencial teórico escolhido. Observamos que a ideia de Marina Colasanti sobre o amor, retratada em diferentes momentos

		de sua produção não é linear: ela desliza entre a possibilidade e a impossibilidade de encontro entre os amantes, e que (in)dependentemente das impossibilidades para o encontro, o amor possui um lugar estruturante na construção da feminilidade.
10	Objetivos	<p>Analisar contos de Marina Colasanti a partir de duas categorias de leitura: “ Os desencontros no caminho do amor” e “As possibilidades de encontro nos caminhos do amor”</p> <p>Analisar o lugar do amor na constituição da feminilidade as (im)possibilidades do encontro amoroso, a partir dos contos da autora.</p>
11		<p>BAUMAN, Zigmunt. <i>Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos</i>. São Paulo: Saraiva, 2004.</p> <p>BEAUVOIR, Simone de. <i>O segundo sexo: fatos e mitos</i>. Vol. I. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Fronteira, 1980</p> <p>_____. <i>O segundo sexo: a experiência vivida</i>. Vol. II. Trad. Sérgio Milliet. Nova Fronteira, 1980</p> <p>CHEVALIER Jean; GHEERBRANT Alain. <i>Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números</i>. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio,</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p>Contos:</p> <p>“Entre as flores do verde O’</p> <p>‘Prova de amor’</p> <p>“Verdadeira estória de um amor ardente”</p> <p>“A mulher ramada’</p> <p>“Doze reis e a moça no labirinto do vento”</p> <p>“Entre a espada e rosa”</p> <p>“De muito procurar”</p>
13	Base Teórica	<p>A autora se propõe a analisar 7 contos, sendo dois minicontos a partir da tese de Píglia, sendo que a primeira delas afirma que o conto sempre conta duas histórias. A segunda tese que a história secreta é a chave da forma e do conto e suas variantes, abandona a estrutura fechada e no contraponto entre as duas versões constrói-se o “não dito”, com o subentendido e a alusão.</p> <p>A pesquisadora cita Chizzotti, cuja concepção compreender criticamente um texto implica em mergulhar em seu universo latente e descobrir seus enunciados explícitos ou “ocultos”.</p>

	<p>O material terá como suporte também a Psicanálise por ser um campo de conhecimento que possibilita e estimula uma interpretação do movimento das mulheres em busca de um ideal de feminilidade e amor. Devido à limitação da Psicanálise a autora utilizou-se de aportes teóricos de Jurandir Freire Costa (1998) que retoma a partir de “O Banquete” de Platão (1962) parte de seu livro <i>Sem fraude nem favor - estudos sobre o amor romântico</i> argumentando que a erótica platônica é muito parecida com a ideia que temos do amor romântico hoje. A pesquisadora cita ainda Denis de Rougemont (1988), que em sua obra <i>O amor e ocidente</i> aborda o mito de Tristão e Isolda, em cuja perspectiva os amantes amam o próprio amor envolvendo-se em circunstâncias desastrosas que os impede de viver o amor no plano terrestre, tornando a realização amorosa possível no plano metafísico. Há menção à Octavio Paz (1999), em seu livro <i>A dupla chama: amor e erotismo</i> diferencia amor, sexo e erotismo aborda os grandes dilemas da paixão amorosa. Também é feita certa referência à Zigmunt Bauman (2004) em <i>Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos</i>. Além das ideias de Freud, serão utilizados os pressupostos de Maria Rita Kehl contidos nas obras: <i>A mínima diferença: masculino e feminino na cultura</i> (1996), <i>Deslocamentos do feminino</i> (2008), e os artigos: Masculino/feminino: “O olhar da sedução”, (do livro <i>O olhar</i>, organizado por Adauto Novaes), “a psicanálise e o domínio das paixões” (do livro <i>Os sentidos da paixão</i>, 2009) também organizado por Adauto Novaes e “O que um homem quer saber” (do livro <i>Sobre o desejo masculino</i> (1995), organizado por Ângela Teixeira. A pesquisadora aponta outros livros que tratam a questão da feminilidade, da masculinidade, a temática do amor, o fetichismo masculino a citar: <i>O que quer uma mulher?</i> de Sonia Cabeda, <i>Feminilidades</i> (2002) de Joel Birmane “ especificamente o ensaio de Silvia Alexim Nunes: “O feminino e seus destinos; maternidade, enigma e feminilidade”. Para introduzir a temática do amor será utilizado o livro de Beth Milan: <i>O que é o amor</i> (1985), também será consultado o livro <i>Da dor</i> (1997) e do amor de Juan David Nasio, <i>Paixão e ternura: um estudo sobre a noção de amor na obra Freudiana</i> de Ana Lila Lejarraga. A pesquisadora elencou alguns livros de Marina Colasanti, cujos temas versam sobre o amor. São eles: <i>A Nova Mulher, Mulher daqui pra frente</i> (1981), <i>E por falar em amor</i> (1984) e <i>Fragatas para terras distantes</i> (2004). A pesquisadora também realiza um levantamento junto ao portal de Teses e Dissertações da CAPES a respeito do que já havia sido produzido pela escritora chegando a um total e vinte e duas até o ano de (2010). Segundo a pesquisadora o livro organizado por Vera</p>
--	--

		Tietzmann Silva, denominado: <i>E por falar em Marina</i> (2003), será utilizado por se tratar de temas comuns a sua proposta.
14	Detalhamento da pesquisa	<p>Num primeiro momento Besnosik irá analisar os contos separadamente e posteriormente estabelecerá os elos de ligação entre estes, as intertextualidades contidas nos contos, seus pontos de encontro e desencontro. Cita que o amor é visto sob duas óticas uma idealista que vê o amor como algo intrínseco ao homem e se estende a todas as formas de amar. Esta corrente considera o amor como algo irracional espontâneo e não considera a atuação da cultura dominante sobre este sentimento. Os realistas subestimam as paixões do amor, minimizam o valor dos sentimentos dentro da prática social da linguagem e desconsideram a vontade e a liberdade do sujeito no que se refere à experimentação amorosa. Salienta que ambas as posições têm seu fundo de verdade, mas se pautará na visão do ideal de vida amorosa no ocidente.</p> <p>No item 1.1 “Entre as Folhas do verde O: a renúncia do amor”, a pesquisadora analisa o conto <i>Entre as flores do verde O</i> apresentando breve resumo do conto onde um príncipe e uma corça se apaixonam. O príncipe a leva até seu castelo e acaba transformando em mulher contrariando sua natureza de corça. Esta foge e pede a feiticeira da floresta que a devolva a forma natural. Deste embate nasce a impossibilidade da realização amorosa, pois o casal não fala a mesma língua, os seus desejos são díspares embora se amem desprovidos do diálogo cada qual guarda para si o seu real intento. Amparando-se nas premissas de Ricardo Estacolchic a pesquisadora expõe esta situação onde os amantes não conhecem os anseios um do outro e acabam projetando um no outro os seus próprios desejos. Percebe-se um a imposição do desejo do homem ao transformar a corça em mulher, no entanto ao fugir esta teve que pagar o preço da renúncia: abrir mão do encontro amoroso e viver os dias pastando ao redor do castelo devido a sua opção pelo “amor romântico”.</p> <p>Em seguida, Besnosik analisa o conto <i>Prova de amor</i>, onde o marido perde para que a mulher deixe a barba crescer, movida por todo amor que tinha pelo esposo a mulher se esforça ao máximo e quando de barba crescida o marido resolve abandoná-la dizendo que ela não era mais a mesma. Para Bauman há uma ambiguidade quando um dos parceiros renuncia o seu próprio desejo para satisfazer a vontade do outro, pois ao fazê-lo este se põe à deriva, nas mãos do cônjuge. Segundo ele, esta estratégia pode ser perigosa porque o amor tanto pode acariciar e proteger como pode agredir e machucar. Em suas palavras: “Mãos que acariciam também podem prender e esmagar”. Segundo Sonia Cabeda este “jogo amoroso” pode ser</p>

	<p>perigosos porque a mulher renuncia a algo seu visando alguma coisa em troca e sendo o homem o detentor do poder a mulher pode se encontrar de repente diante de uma grande perda. Ao realizar o desejo do marido a mulher realiza exatamente o que ele não quer e este não vê mais seus desejos refletidos nela, o que desemboca num desencantamento. A dor da perda é inevitável.</p> <p>Ao analisar “Verdadeira história de um amor ardente: sobre o desejo” a pesquisadora apresenta de forma concisa o enredo onde um homem cansado da solidão constrói para uma mulher. Em posse de cera e corantes vê surgir diante de si uma bela e “silenciosa” mulher pela qual se apaixona. O tempo traz o desgaste do “relacionamento” e o marido começa a procurar outras coisas com as quais pudesse passar o tempo. Decide apossar-se de um livro, mas quando do ato da leitura falta energia. Sem pensar duas vezes, este arrasta a mulher para mais perto de si e inflama suas tranças iluminando ambiente para sua leitura. Pautada na teoria de Juan-David Nasio a pesquisadora discorre sobre a função da fantasia em nosso psiquismo. O outro acaba incorporando-se a nós mesmos. No conto vemos uma mulher submissa a vontade do seu criador, um ser inanimado que ele “molda” e transforma de acordo com a sua vontade. Aos poucos a “relação! Esfria e tom róseo da pele vai se acinzentando, cobrindo-se de poeira e o tédio toma conta dos dois. A narrativa expõe mais uma vez a passividade da mulher que só tinha olhos para o marido “vivia” para ele e em função dele. O desfecho aponta para o inusitado, quando o marido resolve atijar fogo à mulher. Era dele o objeto e dele fez o que queria.</p> <p>Em “A mulher ramada: o reconhecimento do outro.” Este conto narra a história de um jardineiro que decide moldar para ele uma Rosamulher e à medida que o tempo vai passando ele vai podando, esculpindo a mulher, até que adoece fica uns dias sem ver a amada, quando a reencontra ela está muda, florescida, torna-se ainda mais bela. Besnosik utiliza-se de pressupostos Freudianos para explicar os dois vetores que impulsionam o ser humano: o princípio de vida e de morte Eros e Thanatos, sendo que o primeiro impulsiona a via humana ao embate com o outro e o segundo designa a tentativa de fusão do sujeito ao seu objeto de paixão. Enquanto o jardineiro cuida o tempo em moldar as formas que a amada é obrigada a tomar ele tenta fundir os dois em um só. Ao ausentar-se a mulher pode florir e ter sua forma própria, uma vez que ambos não são indissociáveis. Há que haver desilusões, dores para que haja o verdadeiro encontro amoroso.</p> <p>No item seguinte: “As possibilidades de encontro nos caminhos do amor” Besnosik se propõe a analisar em primeiro lugar o conto: “Doze reis e a moça no labirinto do</p>
--	---

		<p>vento”, cujo enredo traz uma princesa que tem à sua disposição doze reis. Como forma de escolha a moça lança desafios aos seus pretendentes. Os onze primeiros fracassam em suas tentativas e somente o décimo segundo a quem a moça lança o desafio de “desvendar seu labirinto” obtém sucesso. Este último não se atira de forma a desesperada a fazer o que imposto pela moça, mas simplesmente não cai no jogo amoroso. Segundo a pesquisadora neste conto não há uma sedução amorosa no que se refere aos onze primeiros reis, somente no último caso a sedução se volta à conquista amorosa, porque ela olha nos olhos e lhe pede que desvende seu labirinto. Há neste caso um movimento diferente, a princesa seduz porque também quer se dar para outro. Argumenta que a moça seduz os reis e por não ter a vontade de sedar os empreende em caçadas falidas. No último caso ocorre a procura do olhar, como se dissesse que o desejava e pede que desvende o seu labirinto, que funciona como um rito de passagem de menina para mulher e é com a espada, símbolo do elemento fálico que o último rei desfaz o labirinto. Agora é uma mulher que recebe o amante com um sorriso. Está pronta para o encontro, pronta para o amor.</p> <p>Ao “Entre a espada e rosa” a pesquisadora apresenta um enredo altamente simbólico onde uma jovem princesa sente-se obrigada a casar, não aceitando a realidade pede ao seu inconsciente que lhe de uma solução. Ao acordar percebe que havia nascido sem eu rosto uma barba ruiva, estava ali a solução, homem e nenhum iria querê-la daquela forma e então foi expulsa do reino por seu pai. Com a nova realidade a sua frene encontra-se diante de um enigma não consegue encontrar trabalho nem como homem, nem como mulher, troca as joias por uma armadura e um elmo; era agora um guerreiro que mudava de tempos em tempos para outro lugar, até que encontra um reino liderado por um jovem rei, sentimento que os une vai estreitando-se até que ele lhe concede cinco dias para que tire a armadura e diga quem é. Desesperada, novamente pede ajuda a sua mente e conforme os dias vão passando percebe pétalas de rosas murchas no seu travesseiro até que ao final do quinto dia olhando no espelho percebe que lugar da barba havia somente uma rósea pele de mulher. Em relação a este conto o tema tratado é a feminilidade que se encontra fraturada devida à resposta que o seu consciente lhe dá. Devido ao seu novo visual não encontra trabalho nem como homem nem como mulher, transfora-se então em guerreiro, e se vê obrigada a mostrar o rosto, suplica novamente que o seu inconsciente a socorra, isto constitui-se uma jornada de construção de sua própria identidade escondida atrás da armadura aos poucos vai se descortinando uma mulher.</p>
--	--	---

		<p>Para que isto ocorra foi necessário recuperar a figura do andrógino mencionada Freud e para estar pronta para o casamento faz necessário que ambos os lados feminino e masculino contidos dentro da mulher estejam em harmonia. Em “(re)descobrimo o amor” Colasanti apresenta um relacionamento amoroso que se baseia na busca. Um homem vive constantemente de cabeça baixa procurando por algo e acaba sempre achando algo que cai despercebido, sua fama se estende e sempre há alguém a procura-lo na esperança de encontrar algo que fora perdido. Um dia uma mulher o procura dizendo que perdeu o juízo, e saem os dois a procurar. Ele sempre de cabeça baixa procura por algo que não sabe o que é. Ela tem costumes diferenciados procurando, olhando e outras direções, de forma a influenciar os hábitos do companheiro que passa a olhar não só para baixo até que um dia seus olhares se encontram e ele descobre que tanto havia perdido o juízo. Juntos encontram o amor. Besnosik salienta que a porta está aberta quando a mulher chega para pedir ajuda e isto simboliza que o homem está aberto ao amor, juntos saem à procura, pois é a primeira vez que ele sai em busca do desconhecido. Ambos tomam posicionamentos diferentes diante da busca ela vagarosamente vai conduzindo o homem a perceber outras coisas antes não observadas por ele. Até que ele percebe a primeira violeta da primavera e dedica a ela. É no encontrar dos seus olhos que o homem se questiona se houvera perdido também o juízo. Besnosik ressalta que o olhar em quase todos os contos mencionados tem este papel de desabrochar o amor, ou seja, para se encontrarem é preciso olhar um para a direção do outro.</p>
15	Síntese crítica	<p>A presente dissertação tem como eixo o amor e seus labirintos, as diversas formas de amar que no ocidente configura-se como algo primordial para se alcançar a felicidade. Besnosik salienta que os humanos carregam em si esta condição de amar como quase uma obrigação e que a falta desta acarreta muitas vezes a sensação de se estar excluídos do mundo dos que amam. Vemos que nas mais variadas formas de amar apresentadas nos contos e analisadas pela pesquisadora há um fator em comum a busca incessante pelo outro. Em casos como no conto “Entre as folhas do verde O”, onde as naturezas são diferentes não há concretude da realização amorosa, pois a mulher transformada em corça acaba por voltar a sua origem, mesmo tentando estar o mais perto possível de seu amado. Sendo assim, este conto tem um desfecho similar ao de outras narrativas, as quais trazem sem exceção, como elemento comum, o fato de o homem e da mulher sentirem-se faltantes e buscarem a realização no outro por meio do “amor”.</p>

Tabela 13

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

01	Autor	Elir Ferrari de Freitas
02	Orientador	Gisele de Carvalho
03	Título	<i>A representação dos atores sociais e a imagem da mulher no contexto do discurso feminista em contos de Marina Colasanti.</i>
04	Instituição	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2010
07	Número de páginas	78
08	Nome de capítulos	<p>“Literatura é discurso: Algumas considerações sobre literatura e circulação de textos”</p> <p>“O contexto sócio histórico do movimento feminista no Brasil e sua relação com o <i>corpus</i>”</p> <p>“As possíveis mudanças nas práticas sociais e discursivas”</p> <p>“O sistema de representação dos atores sociais como metodologia”</p> <p>“A análise da representação dos atores sociais nos minicontos”</p>
09	Resumo da obra	<p>O livro <i>Contos de amor rasgados</i>, de Marina Colasanti foi publicado em 1986, década de consolidação das conquistas feministas (Pinto, 2003). O feminismo almejava uma mudança na mentalidade, nas práticas sociais e nos discursos sociais sobre a mulher (ibid). Entretanto, a mulher nos contos é representada de forma peculiar frustrando as expectativas de uma imagem positiva esperada de uma literatura produzida por uma autora feminista. Este estudo propõe a análise dos contos de Marina Colasanti, destacando algumas questões acerca da representação dos atores sociais em textos-contos que pretendem veicular um discurso de libertação da mulher. Para tanto, dez contos representativos do todo foram selecionados para compor o <i>corpus</i> que é fundamentado no sistema sociossemântico para a representação dos atores sociais proposto por Van Leeuwen (1997) e a Linguística Sistêmico Funcional de Halliday (2004). O enfoque é o da Análise Crítica do Discurso de Fairclough (1995), que tem dedicado seus estudos às mudanças sociais através dos discursos. O movimento feminista, se inscreve em algumas</p>

		<p>mudanças. Nessa perspectiva, Bourdieu (2005), afirma que apesar do movimento feminista, muito pouco mudou, prevalecendo, ainda, a dominação feminina e a violência simbólica as categorias de van Leeuwen (<i>op. Cit.</i>) da exclusão ou inclusão dos atores sociais no discurso, servem de instrumental para uma análise mais detalhada das relações homem-mulher. Os resultados da análise dos contos, alcançados a partir de pressupostos feministas explicitados por Pinto (<i>op. cit</i>) e apontadas por Bourdieu, permitem observar que a mulher ora está totalmente excluída, ora é representada como um pano de fundo(encobrimento), enfraquecida (apassivada) em favor de seu marido/ amante. Assim os conflitos gerados a partir das ações do homem sobre a mulher nos contos confirmam certas preocupações do discurso feminista.</p>
10	Objetivos	<p>Demonstrar que dentro dos minicontos apresentados no livro <i>Contos de amor rasgados</i> existe um projeto de escritura que tem como objetivo levar o leitor ao um processo de engajamento.</p> <p>Realizar uma análise discursiva das narrativas escolhidas, uma vez que a origem da inquietação suscitada por esses podem provir tanto dos símbolos ali usados, quanto na origem da produção do texto e seus valores sociais.</p> <p>Analisar os minicontos utilizando-se da Análise Crítica do discurso, com o intuito de sondar a macroestrutura do texto, bem como sua microestrutura.</p>
11	Bibliografia	<p>BAKHTIN, Mikhail. (V. N.) Volochínov. A interação verbal. <i>Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem</i>. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.</p> <p>_____ <i>Estética da criação verbal</i>.3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.</p> <p>BETTELHEIM, Bruno. <i>A psicanálise dos contos de fadas</i>. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.</p> <p>_____ <i>O poder simbólico</i>. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,2009.</p> <p>FAIRCLOUGH, Norman. <i>Analysing Discourse: textual analysis for social research</i>. London: Routledge, 2003.</p> <p>VAN, LEEUWEN, Theo. <i>A representação dos atores sociais</i>. PEDRO, Emília Ribeiro (org) <i>Análise crítica dos discursos: Uma perspectiva sócio política e funcional</i>. Lisboa, Portugal: Editorial Caminho,1996.</p> <p>_____ <i>Discourse and practice</i>. New tools for Critical discourse analysis. New York: Oxford University Press,2008.</p>
12	Texto da autora utilizados na pesquisa	<p>Livro: <i>Contos de amor rasgados</i></p> <p>Foram destacados dez contos:</p> <p>1- “Por preço de ocasião”</p> <p>2- “De água não tão doce”</p> <p>3- “Para que ninguém a quisesse”</p>

		<p>4- “O leite da mulher amada”</p> <p>5- “Nunca conspirando a família”</p> <p>6- “Sem novidades no front”</p> <p>7- “Amor de longo alcance”</p> <p>8- “Até que a palavra fosse possível”</p> <p>9- “Enfim, um indivíduo de ideias abertas”</p> <p>10- “Um tigre de papel”</p>
13	Base Teórica	<p>A dissertação pautou-se em alguns críticos de acordo com intenção do pesquisador no decorrer de seu trabalho. De início utiliza-se dos pressupostos da Análise do discurso para tecer o <i>corpus</i>, utilizando-se do sistema sociossemântico para a representação dos atores sociais proposto por Van Leeuwen (1997) e a Linguística Sistêmico Funcional de Halliday (2004) como ferramentas de análise. Também serve como aparato teórico a Análise Crítica do Discurso de Fairclough (1995). São utilizadas, ainda, as premissas de Bourdieu, que enunciam como papéis de homens e mulheres são construídos de forma discursiva.</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>Esta dissertação indaga qual influência tem o texto literário sobre as mudanças nos comportamentos sociais. Considerando o <i>corpus</i> para análise deste trabalho, o pesquisador, se propõe por meio do estudo do discurso, a ligar o momento de ruptura social, onde o feminismo tenta transformar o papel social da mulher e o espaço que ela ocupa e como a literatura veiculada neste momento, pode abalar o <i>status quo</i> ocupado pelo homem neste momento e romper com o espaço de alienação e dominação sofrido pela mulher.</p> <p>O segundo capítulo da dissertação cuida de esboçar um perfil sobre o movimento feminista e alega que este tem seu início no século XVIII, mas no Brasil tem seu ápice nos anos 70, no entanto as grandes conquistas femininas deram-se após a constituição de 1988.</p> <p>Em relação a análise de alguns contos do livro <i>Contos de amor rasgados</i>, a pesquisadora elucida que há uma polissemia já indicada no título do livro, que liga contos rasgados com amores rasgados. Para ela, Colasanti causa um estranhamento ao descrever as crises, as formas de violência contidas dentro de contos que deixam de tratar do “amor”, mas do desmascaramento dos relacionamentos que se escondem sob a máscara das uniões conjugais. Segundo a pesquisadora, este livro corrobora o movimento feminista, pois surge das inúmeras cartas que a autora responde durante o tempo em que atuou na Revista Nova.</p> <p>O capítulo usa como amparo as ideias de Fairclough, que tem como pressuposto a influência do discurso sobre as mudanças socioculturais. Para este há um processo bidirecional de textos em cadeia onde ocorre um processo intertextual, amparado no dialogismo num momento em que muitos textos escritos ou falados tendem a repercutir em uma mudança dentro do quadro social. Sob a égide de Bordieu os papéis de</p>

		<p>homens e mulheres são construídos de forma discursiva e tendem a hegemonia a classe que se sobrepõe, no caso o sexo masculino. Vale salientar que toda mudança social equivale a um processo de resistência que se manifesta na maioria das vezes por meio da violência simbólica.</p> <p>No quarto capítulo expõe o método escolhido para análise dos cinquenta e três contos escolhidos e dentro de seu critério estabelece analisar o relacionamento entre homens e mulheres, separando-os em três situações:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Grupos onde as mulheres são responsáveis por suas próprias atitudes. • Grupo onde as mulheres têm suas vontades subjugadas à vontade masculina. • Grupo onde a vontade de ambos os sexos não influencia na vontade do outro. <p>Além destes foram escolhidos, por vontade de Colasanti, o primeiro e o último conto, para que o leitor tivesse a impressão de ter sido uma história completa com começo, meio e fim.</p> <p>A respeito dos atores sociais, Van Leeuwen argumenta que podem aparecer ou serem suprimidos de acordo com a discursividade. Excluir um ator quando ele deveria aparecer pode denotar um texto tendencioso. Dentro dos contos analisados observou-se os processos de exclusão e inclusão que leva a conduzir para as ativações e apassivações, sendo intuito da pesquisadora sondar em que posição a mulher se encontra diante do homem.</p> <p>O quinto capítulo focaliza textos onde a mulher não tem voz ativa, esta é apresentada como posse do marido, daí a aparição do pronome possessivo “dele”. A mulher é apresentada como objeto de compra e venda, sendo apassivada, portanto nas situações onde ambos os sexos se contrapõem os verbos que expressam domínio são sempre reservados ao homem. Na seleção dos contos onde a mulher tem voz mantida ocorre de início uma apassivação da mulher, que vai mudando com os rumos da narrativa, aos poucos a passividade deste ator social vai transformando-se até que a mulher passe a tomar suas próprias decisões.</p> <p>No terceiro grupo ambos os atores sociais são apresentados como apassivados ou como seres ativos, o comportamento de ambos não gera conflito, há um encontro consigo mesmos que os impede de confundirem suas máscaras.</p>
15	Síntese crítica	<p>A referida dissertação abarca formas diversas de questionamento acerca da relação homem-mulher, que segundo a pesquisadora é marcada pelo conflito que se estabelece em decorrência da violência simbólica exercida pelo homem em relação à mulher. A tônica do trabalho é estabelecer como se dá este processo ambíguo de apassivação da mulher versus domínio masculino que ocorre muitas vezes pela exclusão ou inclusão dos atores sociais. Neste caso são</p>

		apontadas a situações onde a mulher, sob o “pátrio poder”, sujeita-se ou tenta escapar deste domínio, num momento em que a discursividade implica na bandeira feminista pela autoafirmação da mulher.
--	--	---

Tabela 14 - ROCHA, Vanessa de Bello Lins da. *O conto contemporâneo de Marina Colasanti: Estilhaços do maravilhoso na viagem das “23 histórias”*, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

01	Autor	Vanessa de Bello Lins da Rocha
02	Orientador	Juliana Silva Loyola
03	Título	<i>O conto contemporâneo de Marina Colasanti: Estilhaços do maravilhoso na viagem das “23 histórias”</i>
04	Instituição	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2010
07	Número de páginas	80
08	Nome de capítulos	1- “Colasanti: Histórias de uma viajante” 2- “O maravilhoso e suas implicações na literatura” 3- “Estilhaços do maravilhoso na viagem das histórias.”
09	Resumo	Este trabalho analisa dez contos do livro <i>23 histórias de um viajante</i> , de Marina Colasanti, a partir do resgate e da revisitação do gênero maravilhoso e da tradição, realizados pela autora ao compor seus mundos ficcionais. Ao revisitar os contos maravilhosos, reinterpreta e transgredir alguns elementos da tradição, sob a luz da contemporaneidade, dentre eles a metamorfose, a viagem e a figura da fada. Nota-se também por meio da escritura Colasantiana, especialmente em <i>23 histórias de um viajante</i> , o resgate da raiz tradicional, realizado pela própria composição do livro: os contos são interligados por um conto moldura, o que remete ao exemplo clássico de construção das <i>Mil e uma noites</i> . Na obra analisada nesta dissertação o conto moldura estabelece diálogos frequentes com o leitor, configurando-se como a vigésima quarta história do livro. A autora inova ainda ao associar o dilema existencial de suas personagens ao da própria construção literária. O suporte teórico que respalda a leitura do maravilhoso é composto por autores como Todorov, Marinho, Chiampi, Rodrigues e Le Goff, e, quanto à reflexão sobre os contos maravilhosos tem-se Propp e Jolles como principais suportes teóricos. A metodologia utilizada para a leitura do <i>corpus</i> é a descritivo analítica.
10	Objetivos	Realizar um estudo que evidencie a forma como os principais aspectos constituintes dos contos de fadas se transformaram, considerando seu percurso da tradição à contemporaneidade e como esta reelaboração se dá na escritura contemporânea de Marina Colasanti.

		<p>Explicitar de que maneira os seus elementos caracterizadores foram reinterpretados pela escritura de Colasanti, em sua obra intitulada <i>23 histórias de um viajante</i>.</p> <p>Mostrar como o maravilhoso se apresenta dentro da produção de Colasanti.</p>
11	Bibliografia	<p>CHIAMPI. <i>O Realismo Maravilhoso</i>, 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.</p> <p>COELHO, Nelly N. <i>O conto de fadas</i>. 1ed. São Paulo: DCL Difusão Cultural, 2003</p> <p>GRIMM, Jacob. <i>Os contos de Grimm</i>. Tradução de Tatiana Belinki. São Paulo: Paulus, 1959.</p> <p>BETELHEIM, Bruno. <i>A psicanálise dos contos de fadas</i>. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.</p> <p>ELIADE, Mircea. <i>Imagens e símbolos</i>. Ensaio sobre o simbolismo mágico religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p>Livro: <i>23 histórias de um viajante</i>:</p> <p>“Conto moldura”</p> <p>“Como cantam as pedras”</p> <p>“Quase tão leve”</p> <p>“Na neve os caçadores”</p> <p>“A morte e o rei”</p> <p>“A cidade dos cinco ciprestes”</p> <p>“De muito procurar”</p> <p>“Do seu coração partido”</p> <p>“Quem me deu foi a manhã”</p> <p>“Entre eles água e mágoa”</p>
13	Base Teórica	<p>A pesquisadora deixa claro que toma o “maravilhoso” como gênero literário e ancora-se nos pressupostos de Todorov, Le Goff, Rodrigues e Chiampi.</p> <p>Salienta que o elemento maravilhoso surge com Aristóteles que lhe confere a característica de “estranho” “assustador” e, passa por várias fases, estando ligado ao mítico. Na idade média o termo se aproxima do ponto de vista da etimologia, enquanto conto maravilhoso, sendo caracterizando como “mirabilis”. Salienta que o conceito sofre várias modificações até atingir o <i>status</i> de produto literário à medida que ocorre uma separação da condição do homem do patamar do sagrado para o profano. Segundo ela para Todorov o <i>dúbio</i> é uma constante durante toda a narrativa, enquanto para Rodrigues existe uma fronteira interposta entre a realidade e o imaginário. Ainda, segundo a <i>égide</i> de Todorov o maravilhoso se caracteriza pela existência do sobrenatural, sem que isto implique nas reações provocadas nas personagens.</p> <p>Cita Chiampi, que em seu livro <i>O Realismo Maravilhoso</i> define o maravilhoso como o extraordinário, o insólito, o que escapa das coisas, do curso ordinário e humano. Desta</p>

		<p>forma retoma Todorov quando menciona que a leitura do maravilhoso é uma porta de entrada para o faz de conta, mas que constitui-se uma metaficção, pois este gênero deixa claro que adentra o mundo do milagroso, do improvável, uma vez que começa com versões do tipo “Era uma vez, ou “em um reino muito distante, ou sobre estar no mundo do faz de conta.</p> <p>Observa que o papel da tradição é de suma importância quando trata-se da análise contos de fadas de Colasanti, pois a escritora está constantemente revisitando os contos tradicionais. Cita que o aparato teórico para as respectivas análises será tirado dos escritos de Wladimir Propp, Ítalo Calvino, Michele Simonsen, José Carlos Leal, Nelly Novaes Coelho e Marina Warner. Dentre os nomes citados há uma afirmação unânime a arte de contar é tão antiga quanto o próprio homem, está enraizada nas culturas primitivas e Colasanti irá utilizar-se desta matriz popular para compor a obra em questão. Sobre o maravilhoso na produção Colasantiana a pesquisadora afirma que existe a marca da transgressão, uma vez que ela se apropria do maravilhoso, mas nega o “faz de conta”, funcionando como uma abertura para o mundo, mas para o mundo real.</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>Rocha propõe-se num primeiro momento a analisar alguns contos selecionados do livro <i>23 histórias de um viajante</i> atentando-se para três elementos essenciais do conto maravilhoso. Nos três primeiros: “Como cantam as pedras”, “Quase tão leve” e “Na neve os caçadores”, aponta as metamorfoses ocorridas durante a narrativa. Realiza este intento de forma duplicada: como parte do enredo e como elemento do maravilhoso. Em relação ao conto <i>Como cantam as pedras</i> há uma subversão do papel do sono enquanto elemento de amadurecimento, como ocorrem nos contos tradicionais. A narrativa convida o leitor a estar dentro da personagem e sentir o que ele sente, desta forma o acordar de tão longo sono significa encontrar-se consigo mesmo, pois ao defrontar com um mundo que já não mais conhece aponta para a necessidade do homem de lidar com alteridade.</p> <p>Em relação ao conto “Na neve os caçadores”, Colasanti apresenta a metamorfose por meio da figura do caçador, símbolo da busca, no caso na busca de si mesmo, que ao trazer para casa o macho de uma raposa vermelha destitui sua fêmea prenhe de seis filhotes da figura do patriarca e ao retornar a caça acaba por encontrar a fêmea com os filhotes, transformada em uma raposa macho. Ocorre um processo em círculo, símbolo da perfeição que representa a busca do eu consigo mesmo, dentro de uma sociedade que perdeu a sua individualidade. No conto “Quase tão leve” a busca da purificação de um monge o leva a enraizar-se cada mais</p>

		<p>ligando-se a natureza como elemento de completude. Nos três casos observa-se uma subversão ao maravilhoso tradicional pois a mudança dá-se de dentro para fora.</p> <p>Em relação aos contos: “A morte e o rei”, “A cidade dos cinco ciprestes” e “De muito procurar”, o elemento estudado será a “viagem”, símbolo que dentro dos conceitos de Propp caracteriza a necessidade de evolução da personagem para que esta se modifique do estágio inicial para outro mais elevado. No caso dos contos de Colasanti esta viagem é intimista e resulta em crescimento, amadurecimento e aprendizado do humano. No conto “A morte e o rei” a viagem não é geográfica, mas um tempo de reflexão existencial. “A cidade dos cinco ciprestes” apresenta uma dupla viagem tanto material quanto figurativo, onde ao final a personagem é transformada também em um cipreste, ou seja ao buscar o tesouro entre os ciprestes há um encontro com si própria essência até então desconhecida. Em: “De muito procurar”, observa-se a busca obstinada de um homem retraído, que sempre estava à procura de objetos perdidos, até o momento em que este encontra o amor e passa de mas exalando alegria.</p> <p>Nos três últimos contos analisados: “Do seu coração partido”, “Quem me deu foi a manhã” e “Entre eles água e mágoa”, a escritora propõe-se a enfatizar o elemento “fada”. Ressalta-se que é apresentada uma hibridização entre a “fada” e a “bruxa”. Já não há mais a preocupação no tocante a manutenção de finais felizes, pois ocorre subversão do papel da mulher que já não espera o reconhecimento do homem e o casamento. Suas personagens são cheias de coisas boas ou más, inspiram magia e sensualidade, como observa no conto “Quem me deu foi a manhã”, onde uma jovem lava suas anáguas no rio e por conta disto gera um conflito devido a ousadia de fugir ao modelo de mulher passiva, uma vez que são apresentados em torno da narrativa vários elementos que recorrem a sensualidade e sugerem uma mulher com mais características de bruxa do que de fada. Dentro do processo de construção do conto <i>Entre eles água e mágoa</i> Colasanti cria cada castelo com traços do sono, simbolizando a casa como a personalidade, com o “eu” de cada um, numa abordagem intrínseca do enredo que foge ao real completamente.</p>
15	Síntese crítica	<p>A presente dissertação ocupa-se de analisar o maravilhoso na produção de Colasanti e cuida de amparar teoricamente as questões ligados ao maravilhoso, sob a égide de vários escritores. Ao analisar os contos propostos observa-se a semelhança com <i>As mil e uma noites</i>, uma vez que parte do conto-moldura, onde um jovem rei lança-se numa viagem para conhecer o que há além do seu reino e desta forma, vencer o medo, para isto segue em companhia de um viajante que vai contando-lhe histórias. Estas são inovadoras</p>

		<p>e Marina Colasanti abre mão do maravilhoso, subvertendo seus elementos de forma a traçar um itinerário para dentro da personagem a partir a sondagem e dos enigmas que são enfrentados e que levarão tanto o protagonista, quanto o leitor a um processo de autoconhecimento de crescimento individual, pois a matéria prima da escritora é implícita, subjetiva e direcionada ao leitor por meio de símbolos, metáforas que falam ao seu inconsciente.</p>
--	--	--

Tabela 15. ANDRADE, Frederico Helou de. Mulheres desamarradas: Os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns contos de amor rasgados de Marina Colasanti. UNESP/ASSIS, 2010.

01	Autor	Frederico Helou Doca de Andrade
02	Orientador	Cleide Antonia Rapucci
03	Título	<i>Mulheres desamarradas: Os intertextos masculinos na formação do sarcástico em alguns contos de amor rasgados de Marina Colasanti</i>
04	Instituição	UNESP/ASSIS
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2012
07	Número de páginas	100
08	Nome dos capítulos	1-"O miniconto colasantiano: a construção de tramas existenciais a pouca tinta" 2- "O humor corrosivo maquia bocas femininas" 3- "Marina Colasanti "conversa" com os mortos"
09	Resumo	Este estudo tem como finalidade descortinar, por meio do uso da paródia, o sarcasmo elaborado nos vários "eus-femininos" presente em alguns dos textos de <i>Contos de Amor Rasgados</i> , minicontos que trazem a marca da zombaria enobrecida por meio da re(construção) de textos e personagens clássicos da literatura de autoria masculina, utilizados pela autora como meio de "melhorar" tais textos, de modo a "desamarrar a voz desses vários <i>eus-mulheres</i> ". Tendo em vista a importância desta proposta para as pesquisas acadêmicas e também levando-se em conta que as versáteis obras da referida autora ainda não têm o devido destaque no meio acadêmico, este trabalho pretende dar luz e voz ao elemento do sarcasmo na formação de paródias criadas a partir de minicontos, em conformidade com a quebra dos paradigmas femininos da mulher "amarrada", servil, apagada diante de seu marido, construídos pela alteridade patriarcal falocêntrica muito antes das primeiras pegadas feministas no século XIX. Para tanto o trabalho é dividido em três capítulos, a saber: no primeiro, "O miniconto colasantiano – a construção de tramas existenciais a pouca tinta", é abordado o miniconto dentro das teorias do conto e de novíssimos estudos desse tipo de narrativa curta, de maneira a exaltar as técnicas de escrita de alguns dos minicontos de Marina Colasanti. No segundo capítulo, "O humor corrosivo maquia bocas femininas", entra em questão o debate de como a contista dá voz a mulheres de bocas

		<p>“amarradas” por meio de um humor sutil e abrasivo contra a antiga condição feminina de coadjuvantes em uma sociedade falocêntrica. Por conseguinte, no terceiro e último capítulo, “Marina Colasanti conversa com os ‘mortos’”, são enfatizadas às referências clássicas da literatura de autoria masculina. Para que essa análise seja desenvolvida, o autor fundamenta-se na obra de Linda Hutcheon sobre a paródia, <i>Uma Teoria da Paródia</i>; em conceitos sobre a sátira menipeia, a partir de estudos de Mikhail Bakhtin, bem como na análise do conto curto, apoiando-se em Julio Cortázar, Gerárd Genette e Vladimir Propp, em especial à elucidação da hermética e muito bem elaborada estrutura dos minicontos.</p>
10	Objetivos	<p>Descortinar por uso da paródia, o sarcasmo elaborado nos vários “eus” femininos presentes em alguns dos textos contidos no livro <i>Contos de amor rasgados</i> de Marina Colasanti.</p> <p>Perceber como a autora desamarra a voz destes vários “eus” mulheres por meio da reconstrução de textos e personagens clássicos da literatura de autoria masculina.</p> <p>Promover a quebra de paradigmas acerca da mulher servil, por meio do sarcasmo e da paródia.</p>
11	Bibliografia	<p>CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: <i>Valise de Cronópio</i>. São Paulo: Perspectiva, 1993.</p> <p>DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, B. (org.). <i>Bakhtin: outros conceitos-chave</i>. São Paulo: Contexto, 2006.</p> <p>GENETTE, Gérard. <i>Palimpsestos: a literatura de segunda mão</i>. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.</p> <p>HUTCHEON, Linda. <i>Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox</i>. New York: Methuen, 1985a.</p> <p>_____. <i>Teoria e política da ironia</i>. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.</p> <p>_____. <i>Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte no século XX. A Theory of Parody</i>. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<ol style="list-style-type: none"> 1- “Ela era sua tarefa” 2- “Apoiando-se no espaço vazio” 3- “Embora sem náusea” 4- “Para sentir seu leve peso” 5- “O prazer enfim partilhado” 6- “A grande fome do Conde Ugolino”
13	Base teórica	<p>O pesquisador se propôs a usar várias teorias acerca do “Conto” e de estudos recentes em torno do conto curto como forma de amparar as técnicas usadas pela autora na composição de seus minicontos. Para tanto Andrade valeu-se de teorias de Vladimir Propp, Julio Cortázar e Gerárd Genette Amparou –se também nas teorias de Linda Hutcheon acerca</p>

		<p>da paródia em <i>Uma Teoria da paródia</i>, em conceitos sobre a sátira menipeia a partir de estudos de Mikhail Bakhtin. Estes conceitos foram altamente relevantes, pois a partir dos pressupostos de Mikhail Bakhtin acerca da carnavalização as inversões de papéis foram muito bem pautadas.</p> <p>Em relação a Propp o pesquisador ancorou-se nos diversos tipos de risos a serem apontados dentro dos seis minicontos selecionados para a pesquisa.</p>
14	Desenvolvimento da pesquisa	<p>O primeiro capítulo: “O miniconto colasantiano: a construção de tramas existenciais a pouca tinta” trata em primeiro lugar das peculiaridades dos contos pequenos. Segundo Andrade as características destes são: a brevidade, a intertextualidade, a metaficção, a epifania, a precisão cirúrgica que aproxima prosa e poesia, o ficcional entrelaçado a recortes de elementos factuais, o humor, a polissemia, o inusitado, a ironia, a ludicidade da linguagem. Dentre estes, ressalta que na obra <i>Contos de amor rasgados</i> destacam-se a brevidade, a intertextualidade, a ironia, o humor e a polissemia. Ressalta que há muita contradição entre o tamanho exato que possa definir um miniconto, mas que a dissertação em questão tomará como parâmetro a escolha de seis minicontos que não ultrapassem duas páginas. Desta forma o escritor de minicontos tem que ser sintético não se atendo com profundidade a dados temporais, descrição de ambientes e personagens, pois o espaço é breve, o que ele pode fazer é sugerir por meio de verbos a ação e utilizar-se da intertextualidade, para que ao leitor possa degustar destas pistas deixadas e saboreá-lo ao seu bel prazer. Destacam-se como elementos do miniconto o desconhecido e o assombro que irá oportunizar a quebra de expectativas que o leitor tem em relação ao texto, munidos muitas vezes do humor crônico e da criticidade que faz do leitor um coescritor, pois devido a brevidade do enredo as lacunas destes são preenchidas a partir dos textos subliminares sugeridos pelo autor.</p> <p>Diante dos pressupostos de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, são observadas as lacunas ou vazios, que podem ser preenchidos de acordo com a leitura que este leitor decodificador fará das camadas intertextuais deixados no ato da escrita. Embora não exista um leitor ideal para cada texto daí as múltiplas inferências que estes possam fazer ao preencher os vazios encontrados no contato com o objeto artístico. A estética da Recepção oferece este texto aberto, plurissignificativo em constante diálogo com outras esferas textuais. Constitui, pois um texto hermético que exige do leitor um repertório denso, amplo para que possa transmutar-se levando-o a um estado de fruição.</p> <p>No segundo capítulo “O humor corrosivo maquia bocas femininas” Andrade valendo-se da teoria de Propp afirma que são várias as formas de humor (risos) e que os contos a</p>

		<p>serem abordados trarão o humor indignado, o inteligente, o insinuante, o hostil, o irônico, o sarcástico, o grosseiro, o significativo. Salienta que dentre as construções Colasantianas são tantas as formas de manifestação do humor que é preciso que o “ethos” (ética) seja tenso para que o leitor decodificador possa entender o sentido destas manifestações e atingir o “phatos” (novo). Desta forma serão muitos os vazios ou rasgos contidos nestes contos nos quais o leitor adentrará, uma vez que nenhum a ironia é aleatória, mas marcadamente proposital de forma a parodiar, transgredir e alargar o horizonte de expectativas, por meio de detalhes muitas vezes que podem fugir ao solhos do leitor devido a concisão do texto.</p> <p>O pesquisador cita dois termos usados por Linda Hutcheon; que são o contexto imediato e os marcadores textuais e afirma que estes elementos são de difícil denotação dentro da obra de Colasanti, devido a pequena extensão da obra. Andrade cita o conto <i>A grande fome do conde Ugolino</i> e as marcas da ironia deixada pela escritora, visto que é o primeiro texto contido em <i>A Divina Comedia</i> de Dante. Na versão de Alighieri o conde é condenado a isolar-se na torre, juntos com os filhos que acabam servindo de comida para o pai. Constitui uma forma Dantesca de ver o mundo aos olhos da justiça que condena os pecadores a martírios variados. Na leitura de Colasanti o humor mordaz apresenta-se à medida que o filicídio não é obrigatório, pois após consumir a carne dos filhos, o Conde tira do bolso a chave que abre o quarto e desce a torre palitando os dentes com a mesma. O ato da desconstrução do texto de Dante se perfaz na dúvida entre a verdadeiro encarceramento do Conde o ou fato de ter possuído a chave desde o início. Tal fato dispensaria os filhos do martírio, mas a escritora usa símbolos fálicos como a chave, a torre para demonstrar o espírito falocêntrico embutido na personagem criada por ela.</p> <p>Em relação ao conto “ Ela era sua tarefa” fica evidente a recorrência ao Mito de Sísifo. Tal qual o mito grego, o homem sente-se extenuado da função de rolar a mulher penhasco acima e vê-la rolar até a base num incessante trabalho inglório até que resolve empurra-la penhasco abaixo, a mulher procura agarrar-se às pedras na tentativa de salvar-se. Andrade argumenta que o texto possui um alto valor simbólico pois apela para a representação social do homem enquanto provedor da casa, a mulher representa para este um peso árduo, uma vez que não possui reação diante de tal situação. A ironia segundo ele, se dá pelo fato de Colasanti, no trabalho com as palavras, levantar o questionamento acerca dos papéis desenvolvidos por ambos os sexos. O próprio título sugere que a mulher é uma obrigação a ser cumprida pelo homem e o riso se dá por meio sátira que aponta para dados moralizadores,</p>
--	--	--

		<p>reparadores, escarneadores que objetivam lançar um olhar crítico aos valores vigentes.</p> <p>“Para sentir seu leve peso” é um conto que estabelece um dialogismo com a obra de Hans Christian Andersen, uma vez que nos dois títulos existe um sentimento de possessão de um imperador da China por um rouxinol. No caso de Andersen existe um rebaixamento da figura do monarca em relação ao pássaro, pois este o reveste de luxo e sua tirania é transformada em doçura diante do canto mavioso do rouxinol. Colasanti utiliza-se da carnavalização em seu conto, pois a ordem é invertida, “o bobo da corte” é que passa a ser o rei. O pesquisador afirma que a contista segue alguns pressupostos de Nícea Helena de Almeida Nogueira sobre a sátira menipéia, pois existe a construção do riso curto, existe uma temática plural que extrapola os limites históricos, o uso do “nonsense”, do grotesco e da carnavalização com o intuito de sobrepujar o texto linear, e por meio do fantástico, dar margem a uma escrita aberta, lacunar. O imperador criado por Colasanti corta o próprio dedo, numa espécie de auto sacrifício por outrem, como no caso de Andersen, onde o rouxinol por amor ao Imperador vem todos os dias a sua janela cantar, entretanto a escritora utiliza-se do “nonsense” de forma a causar no leitor decodificador o riso cômico sério, cuja carga sarcástica e irônica faz com que o leitor reflita sobre o sacrificar-se pelo outro.</p> <p>Em Jantar a três: gênero e ironia em “Embora sem náusea” e “Mártir em casa e na rua” a escritora lança mão do tragicômico. O texto de Nelson Rodrigues é parcialmente extenso em relação ao de Colasanti. O primeiro conto “Mártir em casa e na rua”, narra a história de um homem que morre de tanto comer, ou seja suicida-se, pois é obrigado a jantar com a amante e com a esposa. Rodrigues utiliza-se da ironia e do riso de forma trágica. Critica a sociedade patriarcal que leva o homem a ter duas mulheres, para provar sua identidade masculina. Para poder jantar com a esposa enfia o dedo na garganta para abrir espaço para as iguarias que a esposa lhe prepara, sentindo-se sempre sob a ameaça de ser descoberto, quando uma das duas pronuncia uma frase que possa delatá-lo, como por exemplo o fato de recusar-se a jantar. O conto de Colasanti é pequeno e somente com a leitura do texto de Rodrigues é que o leitor irá conferir-lhe sentido. Andrade retoma as três fases da literatura escrita por mulheres e enquadra o conto na segunda, que é caracterizada como “fase feminista”, momento caracterizado pela denúncia social, do questionamento do papel da mulher na sociedade, que deixa de ser submissa, tolerante e descobre os caminhos da liberdade. O homem do conto de Colasanti não se sente incomodado com a situação ambígua em que se encontra, não sente náuseas em seu relacionamento duplo, ao</p>
--	--	--

		<p>contrário com a mesma naturalidade com que janta com a amante ele a vomita. No conto de Rodrigues “Mártir em casa e na rua” ocorre uma culpa crucificadora que o leva ao suicídio. No conto de Colasanti a mulher é vista como objeto e como se come e vomita lagostas “o homem” come e vomita a amante. Percebemos em ambos os contos o humor mordaz que nos leva a reflexão sobre o papel desempenhado tanto pelo homem como pela mulher dentro de uma sociedade que impõe valores reveladores muitas vezes da condição imposta à mulher, enquanto objeto que se define pela submissão, pela resignação e pela falta de voz.</p> <p>Em “Marina Colasanti “conversa” com os mortos”, percebemos o processo de intertextualidade feito por meio da retomada de textos clássicos utilizando-se de um humor cáustico, ferino e irônico. A escritora toma o texto primeiro e os sacraliza ao mesmo tempo que os ressignifica. Em “Proventos canibais: a carnavalização do Mito de Prometeu” Colasanti utiliza-se da desestabilização, da subversão e da ruptura em relação ao mundo real. Ocorre uma destronização do marido que concede parte do seu corpo sem nada receber em troca. Há uma transcontextualização do mito de Prometeu representada por uma situação conjugal onde figura uma clara inversão de papéis. O texto carrega uma simbologia muito forte remetendo o leitor ao riso sério. No conto “O prazer enfim compartilhado” ocorre uma releitura crítica dos papéis de comando dentro da relação, uma vez que, no mito de Prometeu há um castigo imposto pelo fato de a personagem ter roubado uma fagulha do fogo de Zeus, enquanto no conto de Colasanti o homem se sujeita a alimentar a mulher sem receber nada em troca, apenas por obrigação conjugal. Infere-se que este “nada em troca” é relativo, pois ser provedor implica em ser o mandatário.</p> <p>Em termos bakhtinianos ocorre uma situação de coroação/destronamento, pois a mulher passa a ser a subjugadora do marido. O pesquisador aponta para uma característica da sátira menipeia, pois ao marido é delegado livrar-se dos grilhões e também alimentar-se de seu fígado, caracterizando um elemento ridendo sofrível, um riso sério. Andrade argumenta que Colasanti faz a paródia do primeiro texto, pois ela o moderniza, trazendo a reflexão sobre a função do homem dentro da união conjugal, propiciando uma releitura que modifica a tônica do primeiro texto que é a desobediência e ao “brincar com o texto” a escritora dá uma volta no mito, agora colocando em xeque a sociedade patriarcal, o fato de o homem vangloriar-se de prover o sustento da mulher, o que implica em ser seu dono. Desta forma o riso propicia o questionamento do sistema patriarcal, os papéis desempenhados por ambos os sexos.</p>
15	Síntese crítica	A presente dissertação trouxe uma inovação em relação aos demais trabalhos até agora contemplados, visto que o

		<p>pesquisador optou por focar a paródia. Durante o desenvolvimento da pesquisa foram analisados à luz dos diversos tipos de risos seis minicontos extraídos da obra: <i>Contos de amor rasgados</i>. Andrade trabalha o riso em suas diversas extensões desde riso sério, cômico, tragicômico, o riso mordaz. Por meio da intertextualidade, sobretudo da carnavalização o pesquisador vai apontando como Colasanti desmancha o primeiro texto sem, no entanto, destruí-lo e lhe confere um outro sentido, ligando-os a questões urgentes e essenciais que afligem a modernidade. Sem abrir mão da literariedade a escritora transcontextualiza o texto matriz variando a técnica e propiciando o descortinamento de uma outra forma de se contemplar o texto com o qual dialoga. A questão do “feminino” é trazida de forma estética, sem tons de panfletagem, pois há todo um cuidado em não apontar fórmulas prontas, mas deixar lacunas para que o leitor possa preencher. Desta forma concluímos que a dissertação de Frederico Andrade constitui um acréscimo relevante aos estudos sobre a escritora.</p>
--	--	---

Tabela 16 - OLIVA, Ângela Simoni Ronqui. *A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti*: Universidade Estadual de Londrina, 2011.

01	Autor	Ângela Simoni Ronqui Oliva
02	Orientador	Regina Célia dos Santos Alves
03	Título	<i>A representação da violência contra a mulher em alguns contos de Marina Colasanti</i>
04	Instituição	Universidade Estadual de Londrina
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2011
07	Número de páginas	145
08	Nome dos capítulos	A dissertação é formada por dois capítulos denominados; 1- “O ser mulher” 2- “A representação da violência contra a mulher em alguns contos”.
09	Resumo da obra	O trabalho tem o intuito de verificar o tema da violência contra as mulheres em alguns contos de Marina Colasanti. Nesse sentido, primeiramente, são abordados alguns aspectos teóricos como o papel da mulher ao longo da História, o feminismo e a violência contra as mulheres. Em um segundo momento, são estudados alguns contos presentes nas obras <i>Contos de amor rasgados</i> de, 1986, <i>Um espinho de marfim</i> e outras histórias de 1999 e <i>Do seu coração partido</i> de 2009. A partir desta análise a pesquisadora observa como a escritora, por meio de seus contos concisos, consegue exprimir com exatidão e intensidade a temática da violência, seja ela física ou “simbólica”.
10	Objetivos	Realizar um roteiro que contemple os caminhos pelo quais passaram os textos escritos por mulheres, observando seu lento amadurecimento, bem como as suas três fases. Traçar um roteiro do avanço do feminismo, desde as primeiras manifestações até a questão gênero. Identificar por meio da análise de contos as várias faces da violência contidas na produção de Marina Colasanti.
11	Bibliografia	HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Os estudos sobre mulher e literatura no Brasil: uma primeira avaliação. In: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. (Orgs.) <i>Uma questão de gênero</i> . Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992

		<p>HELENA, Lucia. A personagem feminina na ficção brasileira dos anos 70 e 80: problemas teóricos e históricos. In: <i>Organon</i>. Revista do Instituto de Letras da UFRGS. vol.16. Porto Alegre, 1989.</p> <p>BEAUVOIR, Simone de. <i>O segundo sexo: fatos e mitos</i>. Vol. I. Trad. Sérgio Milliet. SãoPaulo: Nova Fronteira, 1980</p> <p>_____. <i>O segundo sexo: a experiência vivida</i>. Vol. II. Trad. Sérgio Milliet. Nova Fronteira, 1980</p>
12	Textos da autora pesquisa	<p>“Para que ninguém a quisesse” (1986)</p> <p>“Porém igualmente” (1986)</p> <p>“Por preço de ocasião” (1986)</p> <p>“Prova de amor” (1986)</p> <p>“De água nem tão doce” (1986)</p> <p>“Um espinho de marfim” (1999)</p> <p>“De torre em torre” (2009)</p> <p>“Ela era sua tarefa” (1986)</p> <p>“Quando já não era mais necessário” (1986)</p> <p>“Entre a espada e a rosa” (1999)</p> <p>“A moça tecelã” (1999)</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>Oliva afirma, com base nos contos analisados, que em algum momento a escritora denuncia situações de violência contra a mulher. Esta seleciona os primeiros oito contos afirmando que estão de acordo com a classificação de Showalter, nestes a mulher comporta-se de forma submissa reservando-se ao espaço da marginalidade. O primeiro conto analisado “Para que ninguém a quisesse”, esboça uma situação de submissão e controle ideológico exercido pelo marido em relação à mulher. Por ciúmes o homem descaracteriza a beleza da mulher e a torna “invisível” aos olhos dos homens, inclusive aos olhos dele. A esposa numa situação de submissão cede à violência simbólica, trocando sua vaidade, por um simples vestido de chita.</p> <p>O segundo conto, “Porém, igualmente”, segundo Oliva, aborda o extremo da violência contra a mulher. A narrativa expressa a situação de fragilidade de Eulália, vítima do alcoolismo do marido, e que sendo constantemente espancada, um dia é assassinada por ele.</p> <p>A seguir a pesquisadora analisa o conto “Por preço de ocasião”, e nesta abordagem salienta o tratamento dado à mulher enquanto “objeto”, pois a obra retrata uma loja onde mulheres estão sendo vendidas. Ironicamente o texto mostra uma personagem que ao ver a liquidação adquire uma mulher que não era “lá tão grande coisa”, mas a compra assim mesmo, pois o dinheiro de que dispunha era pouco.</p> <p>Sobre o conto “A verdadeira história de um amor ardente” Oliva argumenta que o enredo traz mais uma vez a noção de mulher, enquanto objeto. Um homem molda para si uma mulher de cera, dotada somente de atributos físicos que o</p>

		<p>satisfaz sexualmente. Entretanto com o desgaste da “relação”, o homem certa noite procura prazer na leitura de um livro e tendo apagado a luz, este pega um isqueiro e incendeia a trança de sua mulher e sob a claridade da luz que emerge continua a ler o livro. O conto expressa a visão do homem em relação a mulher, enquanto objeto descartável, e tendo sido criado pelo poder de suas mãos pode ser destruído a qualquer momento.</p> <p>Em relação ao conto “Prova de amor” a pesquisadora argumenta que ocorre tanto violência física quanto simbólica, pois um homem pede para que a mulher deixe a barba crescer para agradá-lo. É notório que para a esposa o esforço físico desempenhado para gerar algo que não é próprio a sua natureza representa um ato de extrema violência, tanto quanto a violência simbólica decorrida do desrespeito em relação a sua vontade, pois ele de forma persuasiva impõe a sua decisão em detrimento do desejo da esposa.</p> <p>O conto “De água nem tão doce” aborda a violência simbólica sofrida por uma sereia, que capturada do seu habitat natural passa a viver em uma banheira e com isto vai perdendo sua identidade e transformando-se em “objeto” do seu algoz que expõe apenas o seu lado mulher à sociedade.</p> <p>“Um espinho de marfim” apresenta um quadro de violência simbólica por meio da imposição de um rei em relação a sua filha. O pai deseja ter um unicórnio e planeja sem sucesso sua captura. A filha penalizada com a tristeza do pai promete dar-lhe o unicórnio de presente, no entanto acaba envolvendo-se com ele. A violência simbólica expressa-se pelo fato de o rei desconfiar do amor da princesa pelo animal e no entanto exigir que ela o entregue. Em virtude da separação a jovem se suicida. Ressalta-se que desde o início existe uma preponderância da vontade do rei em relação aos desejos da princesa.</p> <p>Em seguida procede-se a análise conto “De torre em torre”, onde destaca-se o patriarcalismo por meio do poder concentrado nas mãos de um homem que casa-se e em seguida sai em viagem, provavelmente para a guerra e ao regressar tranca a esposa em uma torre, sem que esta tenha condições de se defender. Salienta-se que esta atitude é recorrente, o que reforça a ideia de que o homem possui o direito de trair livremente suas esposas, utilizá-las como objeto e procura delas se desfazer.</p> <p>Nos contos “Ela era sua tarefa” (1986), “Quando já não era mais necessário” (1986) e “Entre a espada e a rosa” (1999) as personagens apresentam, segundo Oliva, uma vontade de mudança, de lutar contra o destino. No primeiro conto a pesquisadora aponta a semelhança da missão do homem com o mito de Sísifo.</p> <p>A mulher seria sua missão, sua empreitada que sem vontade própria e conduzida ao alto e de lá despencada, semelhante à</p>
--	--	---

		<p>condição da mulher que procura condições melhores de vida, mas tem seus desejos cerceados pelos obstáculos sociais que a empurram rumo à direção contrária. No caso do segundo conto analisado aponta-se uma intertextualidade com o mito bíblico de Ló que tem a esposa transformada em estátua de Sal, devido a desobediência a Deus. Neste caso a mulher que durante muito tempo implora o carinho sem retorno decide fugir e, então, é transformada em estatua de sal. O marido ao vê-la transformada em “coisa” passa a adorá-la, lambendo-a como um bovino se delicia com o sabor do sal. Em último momento Oliva analisa o conto “Entre a espada e a rosa” e afirma que a jovem princesa ao desobedecer às ordens do pai, é expulsa e tem que sobreviver num mundo hostil, onde não é nem homem nem mulher. O final do conto é ambíguo, pois a jovem resgata sua feminilidade, mas, no entanto o final fica em aberto. Segundo a pesquisadora o conto não determina se a jovem será feliz ou não, pois não se sabe se ela voltará a condição de objeto, de submissão perante o Rei.</p> <p>O último conto analisado é “A moça tecelã”, representa a fase da fêmea, pois a protagonista escolher o que quer e quando quer ser algo. Tece para si um marido que passa a exercer sobre ela uma violência simbólica ao desrespeitar seus desejos e impor os seus. Entretanto a moça opta por desfazê-lo e voltar a viver a vida da forma como desejava.</p>
15	Síntese crítica	<p>A presente dissertação ocupa-se da violência denunciada pela escritora Marina Colasanti por meio de alguns contos. A pesquisadora escolhe dentro do <i>corpus</i> da autora algumas obras e partindo das premissas expostas acerca do papel ocupado pela mulher na sociedade desde os tempos mais remotos. Com muito critério Ronqui exhibe um contexto histórico dentro do qual expõe a mulher desde a sua condição em papel de total submissão a começar pela sua representação no que se refere à religião, sendo portanto, responsável pelo “pecado” do homem. Vários autores são elencados para amparar sua pesquisa, pois ocupa-se do contexto do nascimento do feminismo, abarcando suas fases, passando, portanto, por quatro etapas distintas desde o século XIX, contexto da revolução operária, onde cita os nome de Nísia Floresta, seguido do momento da publicação de revistas e jornais nitidamente feministas por volta de 1830. Uma terceira fase dá-se me 1920, onde as mulheres reivindicam direitos como o de cursar ensino superior entre outros. O último momento, dentro do qual insere-se a produção de Colasanti é marcado pela luta por direitos iguais em todos os sentidos, a citar a igualdade de salários entre homens e mulheres e a liberdade sexual.</p> <p>Utilizando deste <i>corpus</i> a pesquisadora analisa os contos supracitados e faz uma abordagem dentro da qual aponta a violência sofrida por mulheres à medida que vai apontando dentre destes as arbitrariedade sofridas pelas mulheres,</p>

		apontando as marcas das violências física, moral, simbólica etc.
--	--	--

Tabela 17. MALDANER, Laíra de Cássia Barros Ferreira. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

01	Autor	Laíra de Cássia Barros Ferreira Maldaner
02	Orientador	Maria Tereza Gonçalves Pereira
03	Título	<i>Uma idéia toda azul: as figuras de linguagem como recursos linguístico-expressivos</i>
04	Instituição	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
05	Nível de qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2012
07	Número de páginas	81
08	Nome dos capítulos	<p>“Narrativas orais”</p> <p>“A Literatura Infantil”</p> <p>“A origem dos contos de fadas”</p> <p>“Marina Colasanti no panorama da cultura brasileira”</p> <p>“Os contos de fadas de Marina Colasanti”</p> <p>“Marina Colasanti e a narrativa fantástica”</p> <p>“A definição de estilo”</p> <p>“Análise do <i>corpus</i>”</p>
09	Resumo	<p>Esta dissertação é um estudo sobre a expressividade dos contos de fadas da obra: <i>Uma ideia toda azul</i>, de Marina Colasanti. Torna-se inovadora por se tratar de contos curtos, valorizando o fantástico, e pelo desfecho de seus contos, diferentes dos tradicionais. Trabalhando com reis rainhas, príncipes, princesas, unicórnios, a autora utiliza-se de figuras de linguagem que valorizam o texto, tornando cada vez mais instigante e encantador o seu bordado de palavras. Apresentam-se no decorrer do trabalho reflexões acerca das narrativas orais, as teorias referentes aos contos populares, a compreensão de literatura infantil, os contos de fadas Marina Colasanti na cultura brasileira e a narrativa fantástica, um resumo da obra <i>Uma ideia toda azul</i>, a estilística como base da pesquisa e a essência das figuras de linguagem. Busca-se escrever e analisar as figuras mais produtivas: metáfora, personificação, hipérbole, sinestesia e eufemismo. São recursos linguísticos que conferem aos contos de Colasanti a expressividade que seduz o leitor de todas as idades. A realidade e a fantasia se articulam harmoniosamente em um texto que ao ressaltar o fantástico desvela os sentidos universais inerentes ao ser humano de todas as épocas.</p>
10	Objetivos	<p>Apontar as figuras de linguagem contidas no texto a citar; a metáfora, o eufemismo, a sinestesia, a personificação, a hipérbole.</p> <p>Discorrer sobre a importância da contação dos contos de fadas para crianças.</p>

		<p>Caracterizar e abordar o “fantástico” dentro da narrativa da autora.</p> <p>Apresentar as figuras de linguagem e apontá-las no <i>corpus</i> escolhido</p> <p>Realizar um trajeto da literatura para crianças desde os seus primórdios</p> <p>Apresentar uma síntese acerca da produção de literatura para crianças no Brasil desde o seu surgimento no século XIX até a década de 1970.</p>
11	Bibliografia	<p>BETTELHEIM, Bruno. A Psicanálise dos contos fadas. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1980.</p> <p>BRANDÃO, Roberto de Oliveira. As figuras de linguagem. São Paulo: Ática, 1989.</p> <p>BONAVENTURE, Jette. O que conta o conto? 2.ed. São Paulo: Paulus, 1992.</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p>“O último rei”</p> <p>“Além do bastidor”</p> <p>“Por duas asas de veludo”</p> <p>“Um espinho de marfim”</p> <p>“Uma ideia toda azul”</p> <p>“Entre as folhas do verde O”</p> <p>“Fio após fio”</p> <p>“A primeira só”</p> <p>“Sete anos mais sete”</p> <p>“As notícias e o mel”</p>
13	Base teórica	<p>Maldaner explora a natureza das narrativas orais e utiliza-se como base os teóricos Michele Simonsen, Luís Câmara Cascudo, J. C. Leal, Jette Bonaventure, Cléo Busatto, Nancy Mellon. A pesquisadora define a diferença entre o mito, o conto, a lenda e a fábula. A partir do momento em que o conto oral transforma-se em obra literária e por conseguinte em contos de fadas o subsídio teórico serão as referências de Bruno Bettelheim, Nelly Novaes Coelho, Ana Lúcia Merege, Nicolau Gregorin e Lúcia Pimentel Góes, uma vez que as ramificações dos contos de fadas se estendem ao longo do trabalho, como a estrutura dos contos de fadas, os símbolos nos contos de fadas, a reflexão de várias sociedades e os primeiros contos no Brasil.</p> <p>Em relação à estilística contida na obra, o pesquisador se pauta pelos pressupostos teóricos de Jaqueline Guiraud. Segundo sua perspectiva estas figuras de linguagem concedem ao texto Colasantiano um valor imenso no processo de construção da mensagem, pois conferem um valor mais significativo ao texto</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>Os contos de fadas têm origem Celta e eram histórias da tradição popular passadas de geração em geração. O termo fada origina-se de fado, ou seja destino. Estas narrativas tinham como núcleo o amor entre um homem e uma mulher. Eram adaptadas para crianças, mas a partir do século XVII</p>

		<p>tornou uma forma de literatura infantil a qual incorporou-se a figura da fada ou da bruxa que são elementos pagãos.</p> <p>Maldaner afirma de acordo com Leal, os contos de tradição oral têm como características a antiguidade, pois conservam sua essência ao longo dos tempos, o anonimato e sua capacidade de persistência no tempo e o modo de transmissão que se estende de geração em geração e desde a antiguidade tem preservado seus traços, durante a idade Média destacavam-se pelo maravilhoso e as novelas de cavalaria se inspiravam-se nestes contos. Os contos escritos derivam-se dos orais e independem do tempo e do local propagando costumes e crenças e foi a partir da literatura oral que a literatura oficial desenvolveu-se.</p> <p>A pesquisadora menciona que o conto e o mito possuem muitas semelhanças, mas distinguem-se pelo de o mito estar ligado a fenômenos inaugurais: a criação do mundo e do homem, a gênese dos deuses, a explicação mágica das forças da natureza. A lenda tem muitos pontos em comum com os contos mas distinguem-se pelo cunho didática, pela sua função explicativa. Esta afirma ainda que a história falada e não lida promove uma intimidade com o ouvinte e provoca a sua imaginação por meio da fantasia e do gesto dos narradores. Salienta que estes contos são arquetípicos e ajudam na resolução dos conflitos internos dos ouvintes dando-lhes um novo significado.</p> <p>Em seguida a pesquisadora realiza um balanço sobre o histórico da literatura infantil desde os seus primórdios no século XVII, apontando para a necessidade deste novo texto para o atendimento das crianças burguesas, num momento em que a infância passa a ter uma nova conotação. Quanto à estrutura destes contos de fadas e utiliza-se dos pressupostos de Propp para definir as ações dos contos maravilhosos como funções que estruturam a narrativa.</p> <p>Menciona a ligação dos contos de fadas com o exercício da Psicanálise. Bruno Bettelheim afirma que os contos de fadas atuam como um elemento fundamental pois trabalham com símbolos que falam ao inconsciente e por meio da sua leitura e simbologia implícita o ser humano adquire a tranquilidade para as ansiedades produzidas pela impossibilidade de se completar.</p> <p>A seguir Maldaner esboça um painel sobre a literatura para crianças no Brasil desde o século XIX, citando os nomes dos nossos pioneiros dentre eles, Figueiredo Pimentel e Julia Lopes de Almeida. Cita a importância de Lobato devido ao seu texto criativo e inovador e acaba por mencionar os autores que se destacaram durante os anos 70.</p> <p>O próximo passo do trabalho foi apresentar a escritora Marina Colasanti, sua biografia e as várias formas de produção da escritora. Entretanto a pesquisadora centrou-se em seus contos de fadas arguindo sobre as personagens que</p>
--	--	---

		<p>habitam a sua escrita, reis, rainhas, princesas, unicórnios etc. Ressalta que a escritora escolhe detalhadamente as palavras trazendo uma mágica própria dos contos de fadas com a utilização de figuras de linguagem para conferir um clima poético a suas narrativas e dentro desta bagagem escritural existem simbologias, especialmente no que se referem as relações afetivas, e embora insira no seu texto elementos de natureza feérica clássica, os seus contos não são inventados, mas sim produzidos por ela. São símbolos recorrentes em sua produção o jardim que representa um pleno espaço de segurança, o ato de bordar, fiar ou tecer em constante diálogo com a mitologia grega, a transcontextualização do texto, o uso do Era uma vez, sua escrita é atemporal, não há um caminho repleto de dificuldades a serem enfrentadas pelo herói e não existem elementos mágicos.</p> <p>Em seguida a autora aborda do livro <i>Uma ideia toda azul</i> apontando os dados fantásticos contidos na produção tais como o uso de elementos dos contos de fadas tradicionais, porém sem a figura dos elementos de encantamento. Cita todas as premiações nas quais o livro foi contemplado.</p> <p>Aponta os dados fantásticos nos dez contos do livro em questão afirmando que no conto “O último rei” o fantástico se dá pelo caráter humanizador do vento ao dialogar com o vento, e este ser capaz de alterar as estações de acordo com o seu propósito, em “ Além do bastidor” o fantástico situa-se em toda narrativa a partir da descida do bordado ao bastidor. No conto “ Por duas asas de veludo” expressa-se pela metamorfose da princesa em cisne negro”. No caso de “Um espinho de marfim” manifesta-se pelo símbolo do unicórnio e seu aprisionamento nas tranças da princesa. Em “Uma ideia toda azul” o elemento fantástico se enuncia pela personificação da ideia toda azul, com a qual o rei se encanta por ela possuir vida própria. Em entre as folhas do verde O sobressai-se na ocorrência da metade corça, metade mulher, e logo a transformação em mulher e vice-versa. No conto “Fio após fio”, o fantástico revela através da metamorfose da personagem Nemésia e no ambiente de fantasia em que os fatos se desenvolvem. No conto “A primeira só” a expressão do elemento está na fantasia da menina em dialogar com a própria imagem, referindo-se a outra pessoa. Em “Sete anos mais sete” o fantástico se manifesta pelos sonhos do príncipe e da princesa eles ultrapassam o limite da realidade levando sete anos e mais sete para encontrarem-se. No décimo conto “As notícias e o mel” ... não aponta o elemento fantástico, mas ele expressa-se pela presença de um gnomo que conta somente notícias boas no ouvido do rei.</p> <p>A seguir a pesquisadora traça um breve histórico da estilística apontando que a mesma se refere sempre ao registro das emoções, da afetividade no registro da língua. Cita vários estudiosos dentre eles; Charles Bally e Leo</p>
--	--	---

		<p>Spitzer que ressaltam que a língua não exprime somente o pensamento e o sentimento, mas sugerem um estudo sobre os efeitos da afetividade nos atos da fala, os processos de que se servem as línguas para deixar de ver a carga emocional tão presentes. Spitzer quer encontrar na fala, nas manifestações da língua, as palpitações do espírito criador, beber a água no borbulhar da fonte, entrando na simpatia ou até na empatia do escritor, para conhecer no íntimo como a obra foi tecida e, assim analisa-la. Para isto realizou um método de estudo que denominou “círculo filológico”, que constava em ler diversas vezes a obra, até ver com detalhes o espírito do autor, para saber como tal romance, poema ou conto desenvolveu. De acordo com sua visão a Estilística teria um propósito em dobro: levar em consideração os aspectos de construção do texto e analisar o prazer estético que provoca no leitor.</p> <p>Quanto a tonalidade afetiva das palavras menciona que há uma carga sentimental nos vocábulos, que aparentemente podem ser tidos como sinônimos e mudam consideravelmente seu sentido de acordo com o contexto em que estão inseridos. Em relação as figuras de linguagem a pesquisadora afirma que estas tem a função de expressar aquilo que a linguagem comum, falada não consegue. As figuras de estilo são aplicadas para valorizar o texto, conduzindo-o a uma linguagem mais expressiva. Sua utilização pode conferir poeticidade ao discurso, são recursos de expressividade e afetividade linguística, que registram modos de falar o redigir diferenciados, com o objetivo de realçar por meio de expressões mais vivas, ou conferir ao texto um grau de literariedade, no que diz respeito à valorização da atribuição estética da palavra. A pesquisadora afirma que os contos de fadas respiram figuras de linguagem e que prevalecem em sua tessitura o uso de metáforas, a personificação, a hipérbole, a sinestesia e o eufemismo.</p> <p>O último passo do trabalho foi a análise dos contos extraídos do livro <i>Uma ideia toda azul</i> apontando as figuras de linguagem usadas por Marina Colasanti para conferir uma linguagem poética ao seu texto. A pesquisadora analisa cada conto sondando-lhes a linguagem dúbia, onde pode-se perceber o uso das figuras de linguagem e de que forma escritora as utiliza, sempre de maneira propositada, com vistas a causar um efeito estético que torne o seu discurso polissêmico, polifônico, agradando a todas as idades pelo seu recorrente dialogismo, bem como o uso dos símbolos que falam ao inconsciente devido as lacunas deixadas ao leitor.</p>
15	Síntese crítica	O presente trabalho apresenta um painel amplo a respeito da literatura para crianças. Ao entrar em contato com a pesquisa percebemos que Maldaner teve o cuidado de passo a passo

		<p>oferecendo o material para a análise a que se propunha. A pesquisadora parte das narrativas orais, percorre o caminho dos contos de fadas desde a sua origem Celta e depois apresenta a estrutura comum aos contos de fadas. Este fator enriquece bastante o trabalho, pois ao apresenta esta estrutura podemos diferenciar com clareza o conto da lenda, do mito etc.</p> <p>Discorre sobre os autores como Freud e Bettelheim, uma vez que os contos de Colasanti são imersos em símbolos e mitos que mexem com o inconsciente por meio do estranhamento, o que faz com que seu texto se torne dialógico e extrapole o mero prazer de ler algo previsível levando o leitor a um estado de fruição, de acordo com o conceito de Roland Barthes. Este processo de fruição causa um incomodo no leitor por meio da provocação deixada nas entrelinhas.</p> <p>Maldaner aborda também a questão do elemento fantástico nos contos de Colasanti, o que do nosso ponto de vista foi de extrema importância, pois este trabalho estreitou aponte entre o conto de fadas tradicional e o moderno e salvaguardando as diferenças entre ambos concede ao texto de Colasanti a propriedade de tornar atual as várias camadas de textos que perpassaram os séculos, alterando-se de acordo a região, os anos, os interesses sociais e chega ao leitor contemporâneo como um discurso rico, provocativo. Ao mencionar as figuras de linguagem ...é metódica e isto se faz de suma importância, pois serviu de amparo para a análise do <i>corpus</i> a qual ela havia se proposto. Estas figuras foram apontadas em todos os contos o que tornou o trabalho relevante, pois o discurso colasantiano é muito abrangente, e a cada leitura é possível percebermos por exemplo, uma referência, um dialogismo que havia passado desapercibido numa leitura anterior.</p>
--	--	---

Tabela 18. PEREIRA, PAULINO, Simone Campos. Nos fios da narradora: Tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Ângela Carter e Marina Colasanti, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

01	Autor	Simone Campos Paulino
02	Orientador	Júlio César França Pereira
03	Título	<i>Nos fios da narradora: Tramas e urdiduras do feminino nos contos de fadas de Ângela Carter e Marina Colasanti</i>
04	Instituição	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2014
07	Número de páginas	
08	Nome dos capítulos	1- “Alinhavar” 2- “Costurar” 3- “Arrrematar”
09	Resumo	Esta dissertação tem como objetivo a leitura comparativa dos contos de fadas da escritora inglesa Angela Carter, contidos no livro <i>O quarto do Barba Azul</i> e os da ítalo brasileira Marina Colasanti, presentes em livro <i>Uma ideia toda azul, Entre a espada e a rosa, Doze reis e a moça no labirinto do vento</i> . Foram analisados os modos pelos quais as duas autoras, através da reescrita dos contos de fadas, resistem dos contos de fadas resistem a morte do narrador tradicional descrita por Walter Benjamin e criticam a sociedade patriarcal, revelando, naturalmente, uma postura feminista. Identificou-se ainda, como estratégias poéticas comuns à escrita de ambas as escritoras, aspectos intertextuais como a paródia, o palimpsesto e o pastiche.
10	Objetivos	Realizar uma leitura comparativa entre os contos de fadas das autoras Angela Carter e marina Colasanti. Traçar um painel a respeito da origem e evolução dos contos de fadas. Apontar os escritores que por meio da pesquisa extraíram os contos da tradição oral e os adaptaram para o público infantil. Demonstrar a função do narrador tantos nos contos de fadas tradicionais como nos contos contemporâneos. Estabelecer as dissemelhanças na linguagem literária usadas pelas escritoras em questão.
11	Bibliografia	BEAUVOIR, Simone de. <i>O segundo sexo</i> ; tradução Sérgio Miliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. BETTELHEIM, Bruno. <i>A psicanálise dos contos de fadas</i> . Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. JUNG, Carl Gustav; HENDERSON, Joseph L.; FRANZ,

		<p>M. L. von; JAFFÉ, Aniela; JACOBI, Jolande. <i>O homem e seus símbolos</i>. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.</p> <p>PROPP, Vladimir. <i>Comichidade e riso</i>. Série Fundamentos. Trad. Aurora Fornoni Bernardini;</p> <p>Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, 215</p> <p>STÉS, Clarissa Pinkola. <i>Mulheres que correm com os lobos</i>. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.</p> <p>STÉS, Clarissa Pinkola. <i>Mulheres que correm com os lobos</i>. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p>“Um certo tom azulado”</p> <p>“Entre a espada e a rosa”</p> <p>“O rosto atrás do rosto”</p> <p>“Bela das mãos brancas”</p> <p>“Doze reis e a moça no labirinto do vento”</p>
13	Base teórica	<p>A pesquisadora utiliza-se da produção de Cleide Rapucci ao falar do papel da mulher no conto de fadas contemporâneo, que passa de uma situação de passividade para um construir seu próprio destino.</p> <p>Paulino utiliza-se também dos pressupostos teóricos de Linda Hutcheon para caracterizar a paródia, o palimpsesto e a paráfrase, bem como do referencial teórico de Afonso Romano de Sant’anna para amparar dados sobre a intertextualidade e referir-se à estilização, que na visão de Sant’anna dividem-se em estilização positiva (paráfrase) e estilização negativa (paródia). Para caracterizar o pastiche a pesquisadora cita Frederic Jameson (1985), cuja conceituação de pastiche é um a imitação da paródia, no entanto sem a ironia, sem o humor. Segundo ele, a o pastiche é lacunar, é a paródia que perdeu o senso de humor. O palimpsesto é um processo de reescrita de um texto.</p> <p>Paulino vale-se dos pressupostos teóricos de Walter Benjamin por meio do seu ensaio “O narrador” que por sua vez considera a narrativa uma forma artesanal de comunicação. De acordo com o filósofo existem dois tipos de narradores; aquele que viaja muito e o sedentário, de sorte que os que viajam trazem de outros lugares os contos que se misturam aos dos sedentários dando origem e permanência destas narrativas por meio da oralidade ao mesmo tempo em que elas se imbricam.</p>
14	Detalhamento da pesquisa	<p>Paulino se propõe a estabelecer um diálogo comparativo entre os contos de fadas da escritora Angela Carter e Marina Colasanti. Começa por definir o que é conto de fadas e define o clima da contação de histórias por uma senhora idosa à beira do fogão a tecer e contar. A pesquisadora afirma que segundo Warner as fadas nem sempre aparecem nestas narrativas, mas há uma recorrência continua a seres imaginários. O termo fada é constituído de</p>

	<p>um emaranhado de origens que vem do “fatum” dos greco romanos e da cética bretã que engendrou as fadas ao nascimento de uma criança que atuaria como responsável pelo seu destino, papel muito parecido com o das “Moiras” ou “Parcas”. Paulino salienta que definir a autoria dos contos de fadas é muito difícil e que uma mesma versão da Cinderela pode variar em diversas partes do mundo, sobretudo porque durante a Idade Média não havia a preocupação com a autoria.</p> <p>Paulino salienta que para Propp estas origens podem ser muito mais remotas, pois estão ligadas aos rituais de iniciação ao mundo adulto, antes mesmo que fossem descobertos a agricultura e o pastoreio. O relato destes rituais eram contados e com o passar dos séculos transformaram-se em contos que de início faziam parte apenas da tradição oral. Ressalta-se que ao invés do “final feliz” estes contos revelavam toda a precariedade do mundo medieval.</p> <p>Coube a Charles Perrault a primeira coletânea destes contos, e somente após a terceira edição percebeu que estas narrativas poderiam ser usadas para a “instrução” de crianças e jovens. Os Grimm durante o período Romântico buscaram catalogar o máximo de narrativas orais, visto que a Alemanha encontrava-se em crise, não unificada. Entre 1812 e 1857 o livro <i>Contos de fadas para crianças e adultos</i> chegou a sua publicação final com mais de duzentos contos. Os contos dos Grimm abriram caminho para o surgimento da literatura infantil, que só viria a se consolidar com Hans Christian Andersen que publicou entre 1835 e 1877 mais cento e sessenta contos. Em geral os contos de Andersen possuem um forte ideário cristão e sugerem a piedade e a resignação, para que o céu seja alcançado. Vale ressaltar que Luís da Câmara Cascudo realiza um trabalho de recolhimentos dos contos brasileiros denominado <i>contos tradicionais do Brasil</i>.</p> <p>Muitos estudiosos debruçaram-se sobre as características que definem o conto de fadas dentre eles, Sigmund Freud, Carl Gustave Jung e Bruno Bettelheim. De acordo com o último os contos de fadas possuem algo de consolador, fato do qual diverge Angela Carter, que fez do seu livro <i>O quarto do Barba Azul</i> uma luta contra os pressupostos de Bettelheim. Além destes Wladimir Propp em <i>Morfologia do conto maravilhoso</i> destacou trinta e uma funções que marcam os contos de fadas dentre eles; 1- Situação de crise, 2- desígnio, 3- viagem, 4- obstáculo, 5- mediação e 6- conquista. Paulino afirma que a estrutura dos contos de fadas permaneceram durante os séculos com suas devidas variantes trazendo como foco do enredo o caso “noivo animal”, da moça pobre que casa com o príncipe etc. segundo ela, o que marca os contos de fadas modernos é o</p>
--	---

	<p>fato de que eles tendem não apenas a se apropriar da estrutura dos contos de fadas tradicionais, mas também se alimentam de seus temas para reelaborar as narrativas tradicionais, subverter os enredos ou simplesmente dar a elas um novo ponto de vista narrativo. Acentua-se que estes contos são altamente polifônicos e concedem a voz aos grupos outrora excluídos, sobretudo à voz feminina que ocupa, agora um papel ativo. Segundo Paulino a intertextualidade ocupa um papel fundamental. Destaca o diálogo entre os contos “ Um certo tom azulado” de Marina Colasanti e “O quarto do Barba Azul” de Angela Carter. Afirma que Colasanti utiliza-se da paródia, pois utiliza-se da ironia, pois o final do conto aponta para um desfecho muito diferente do que o leitor tinha como expectativa, ao invés de encontrar sangue e corpos de mulheres destruídas, depois de fechar a porta o que se vê é risível, dentro do quarto encontram-se três esposas esperando a quarta para jogarem pocker, enquanto no conto de Carter as cenas se repetem, o marido assassino, a figura do quarto assustador que o aproxima do palimpsesto e da paráfrase. Pastiche é uma imitação da paródia, no entanto sem a ironia, sem o humor. Segundo Jameson, o pastiche é lacunar, é a paródia que perdeu o senso de humor. O palimpsesto é um processo de reescrita de um texto por cima de outro texto, sem modifica-lo, trata-se literalmente de escrever algo por cima de algo que já foi escrito.</p> <p>Os contos de fadas contemporâneos revisam vários papéis sociais. O papel da mulher constitui um campo que foi talvez o mais revisitado. Nas sociedades primitivas a mulher pelo seu poder de gerar a vida era tida como que quase uma entidade divina. No entanto a sociedade cristã confere a mulher um papel menor, pois de divina passou a ser a culpada pelo pecado de Adão, além de ser isenta do sopro divino, pois foi tirada da costela torta de Adão, nunca pode ser reta. Paulino afirma que Rapucci (2011) observa uma desmitificação da mulher, que do <i>status</i> de Deusa-mãe, passou a ser vista como símbolo de pecado e tentação. Muitos dos contos de fadas são revisionistas e concedem ao narrador vozes femininas variadas. Tanto em Carter como em Colasanti a mulher é vista como forte, um ser que luta pelo seu lugar.</p> <p>Paulino cita a obra de Clarissa Pinkola Stés <i>Mulheres que correm com os lobos</i> (?) e argumenta, que segundo a escritora, os contos de fadas guardam consigo um conjunto de símbolos que foram quase que extirpados do inconsciente humano. Para a autora as narradoras buscavam exercitar a imaginação dentro de uma cultura que as subjugava, mas indo para espaço público masculino estes contos eram moldados as concepções patriarcais de maneira que os contos de fadas perderam tudo que era</p>
--	--

	<p>escatológico, sexual, perverso, pré-cristão, iniciático, ou que se relacionasse às deusas, restando apenas alguns resquícios no esqueleto dos contos de fadas. Segundo Paulino Colasanti e Carter ressuscitaram o papel da velha contadora e assumiram a voz narrativa para evidenciar a voz feminina e denunciar a sociedade patriarcal.</p> <p>No segundo momento “Costurar” a pesquisadora propõe-se a analisar os contos; “O quarto do Barba Azul”, “A garota da neve”, “A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre”, todos extraídos do livro <i>“No quarto do Barba Azul (1979)”</i>. De Marina Colasanti a autora se propõe a analisar os contos “Um certo tom azulado” do livro <i>Conto de amor rasgados (1986)</i>, “De torre em torre”, presente em <i>23 histórias de um viajante (2005)</i>, “Bela das mãos brancas” contido no livro <i>Longe como o meu querer (1997)</i>, e “O rosto atrás do rosto”, presente no livro <i>Doze reis e a moça no labirinto do vento (1978)</i>, em contraponto com os contos de fadas clássicos “O Barba Azul de Charles Perrault”, “Branca de Neve” dos Irmãos Grimm, e a “Bela e a Fera” de Charles Beaumont, com o objetivo de procurar indícios que interliguem as obras de Carter e Colasanti.</p> <p>Paulino apresenta o conto de Perrault e adverte que a moral estabelecida não se adequa corretamente a história narrada, pois atribui a mulher a “culpa” de seu sofrimento e das demais esposas assassinadas a sua curiosidade frívola. A autora estabelece relação com outras mulheres tais como Eva e sua curiosidade que leva Adão a pecar, Pandora que abre a caixa das desgraças, Psiquê por ter insistido em ver o rosto do marido.</p> <p>A pesquisadora acrescenta que Carter estabelece uma leitura revisionista do conto de Perrault atribuindo a mulher a ousadia, a coragem descenderem donas dos seus atos. Essa releitura concede voz narrativa à noiva que decide casar para obter segurança, chegando ao castelo observa que o marido possui na estante muitos livros sobre sadomasoquismo, e então percebe que que atraíra a atenção do marido devido a sua ingenuidade. Carter atribui aos contos alguns aspectos sensuais, pois ao receber de presente um colar de rubi, denota que ele aprecia seu pescoço com apetite sexual quando na verdade ele se delicia com o avantajado grau de sadismo que imagina ao cortar o pescoço dela. O desfecho do conto se dá por conta da curiosidade da jovem que ao investigar o passado do marido acaba tomando ciência da realidade por meio de um afinador edipianos que acaba sendo seu amante. Uma vez tendo cedido à curiosidade ela adentra o quarto e contempla os objetos de tortura e as ex-esposas mortas. A chave como no conto de Perrault também fica manchada, mas pela marcada por um coração que se assemelha ao naipe de copas do baralho que servirá como marca eterna</p>
--	---

	<p>da sua traição. De forma diferente quem salva a mulher do perigo é sua mãe. Tendo herdado sua herança casa-se com o cego, a quem não faz diferença a marca impressa em sua testa. Ao contrário de Perrault a marca em seu corpo não atua como crítica a curiosidade feminina, mas sim como símbolo do preço que é cobrado pela sociedade toda vez que a mulher ousa desobedecer aos limites impostos à sua condição. Em “Um certo tom azulado” Colasanti realiza a paródia ao desconstruir por meio do riso o texto de Perrault. Ocorre uma total quebra de expectativas, pois o clima de tensão que a escritora constrói acaba por levar a um fim inusitado, ao invés de ser levada para a morte a esposa é apenas mais uma a completar um jogo de pocker. O que obriga o leitor a refletir sobre as condições femininas dentro do casamento, fazendo o risível converter-se em moralmente repulsivo. O conto “De torre em torre” de Colasanti apresenta poucos dados que remetem diretamente ao lendário Barba Azul. Não há “o quarto do horror”, mas o marido seguindo o conselho de um serviçal idosa tranca as esposas dentro de torres, levando-as ao isolamento psíquico e social. Esta ama apresentada no enredo revela a “anima” do esposo que se apresenta de forma negativa encarnando numa espécie de sogra que não deseja disputar a atenção do filho com ninguém.</p> <p>Ao abordar as narrativas sobre “A branca de neve” a pesquisadora argumenta sobre as mutilações que o conto sofreu pelos Irmãos Grimm, para que o texto se adequasse a escola e menciona que no conto em sua versão original a relação que é estabelecida entre mãe e filha e não entre madastra e afiliada. O conto “A garota de neve” expressa um erotismo visível, uma que não nasce do desejo da mãe, mas sim dos pensamentos libidinosos de um conde que passeia com a esposa e deseja ter uma mão branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano. Insegura a esposa oferece uma rosa na qual a moça de neve espeta o dedo e morre tendo seu corpo estuprado e pelo conde, como no conto dos Grimm estabelece uma relação edipiana entre duas mulheres de idades diferentes. No conto original o espelho é que representa a voz patriarcal e no conto de Carter esta voz é representada pela voz do conde que deseja uma mulher mais jovem. A garota de neve representa toda a passividade da mulher que é usada apenas para a satisfação e tão depressa derrete, deixando claro a intenção de Angela Carter é apontar para o “derretimento” desses moldes, das representações femininas no mundo sexista.</p> <p>O conto de Colasanti “Bela das mãos brancas” narra a história de uma jovem que desejada por todos os homens da aldeia e mesmo estando sempre ocupada com seus afazeres</p>
--	---

	<p>sem notar os olhos cobiçosos em torno de si, desperta a inveja e o ódio de todas as mulheres da aldeia que decidem expulsá-la. Aos poucos os homens da aldeia vão desaparecendo e indo procurar o outro eram engolidos por uma serpente. Quando o sétimo aldeão consegue puxar os demais, lá no fundo aparece a figura da moça nua. Colasanti busca segundo a pesquisadora, representar por meio do símbolo da serpente a sensualidade desenvolvida pela moça que tendo perdido a ingenuidade transforma-se em uma predadora de homens. De acordo com a pesquisadora, Colasanti reconstrói o papel feminino contrapondo o papel de branca de neve a da jovem que dá vazão ao seu lado selvagem transformando e adaptando-se à nova realidade, trocando o papel de proscrita para predadora.</p> <p>Sobre as versões de <i>A bela e fera</i> a pesquisadora salienta que existem várias versões sendo a mais antiga a do mito de Eros e Psiquê e a mais conhecida de Jeanne Leprince Beaumont, entretanto existem muitas versões que trazem o mito do noivo animal. A trama do conto é bastante parecida com a Cinderela, contendo três irmãs cujo pai contrai falência e muda-se para o campo, agora vivendo em total miséria. Bela é a mais jovem e mais doce e se adapta vida simples. Tendo o pai recebido notícias de que uma de suas embarcações atracara-se parte para buscar seus bens e deseja realizar um pedido de cada filha. As mais velhas pedem objetos caros, entretanto Bela pede apenas uma rosa.</p> <p>O pai perde a mercadoria e continua pobre. Voltando para casa encontra um castelo onde encontra comida e roupas limpas. Ao amanhecer decidiu seguir caminho mas ao ver no jardim um canteiro de rosas decidiu levar algumas para filha. Neste momento surge a fera que demonstra-se revoltado com ingratidão do homem e impõe que em três dias traga uma filha, ou volte sozinho, podendo levar consigo todo o ouro que quisesse. Induzidas pelas irmãs mais velhas Bela entrega-se em sacrifício, neste intervalo a pesquisadora argumenta que talvez o pai tenha vendido a filha, numa transação legal e financeira idêntica a um casamento arranjado. Bela não vê beleza na fera, mas se propõe a morar com ele para sempre como amiga. Depois de um bom tempo sente saudades do pai e vai visitá-lo. Chega e encontra as irmãs felizes, embora casadas com fidalgos, mas as mesmas sentem inveja dos trajes e do luxo com que Bela se apresenta e seguram sua ida para que se cumpra a promessa de voltar. Depois de oito dias a jovem sente que a fera está morrendo e pensa que o caráter e bondade de um marido valem mais que sua beleza. De volta ao palácio aproxima-se da fera e promete casar-se com ela, então a horrenda criatura transforma-se num belo</p>
--	---

	<p>príncipe. As irmãs são transformadas em estatuas para adornarem a frente do palácio mantendo todavia consciência pra presenciarem para sempre a felicidade da irmã.</p> <p>Carter revisita o conto “A bela e a fera” por meio de dois contos “A corte do Sr. Lyon” e “A noiva do tigre”. O primeiro guarda uma estrutura muito semelhante, embora o ambiente seja contemporâneo. O diferencial, segundo a pesquisadora, é que a moça sabe que está negociando. O final causa um estranhamento, pois o pai readquire a fortuna, mas ao saber do estado de saúde precário do monstro a bela vai socorrê-lo. Uma leitura superficial nos dá a impressão de que a moça tem a dívida do pai como não paga, e por isto volta, transferindo-se de acordo com o sistema patriarcal das mãos do pai para as do marido, no entanto a jovem ao exercer o poder de cura transforma a fera em um homem de cabelos emaranhados e nariz quebrado de pugilista com quem caminha pelo jardim.</p> <p>O conto “A noiva do tigre” apresenta uma inversão de valores, pois a noiva não submete a chantagem emocional do noivo. Como nas outras versões a moça é coberta de todo luxo, mas a fera insiste em vê-la nua. O fim é inusitado, ao invés de a fera se transformar em príncipe é a bela que desenvolve seu instinto selvagem, pois ao vê-la nua a fera começa a lambe-la ocasionando o nascimento de pelos no seu corpo. Utilizando as palavras de (primeiro nome TATAR (2005), Paulino salienta que o conto de Carter revela uma mudança ideológica profunda, pois percebemos que os seres humanos são verdadeiras feras necessitadas de redenção.</p> <p>Na narrativa de Colasanti “ O rosto atrás do rosto” a bela casa-se com um homem que se esconde atrás de várias máscaras e que a cada vez que a esposa pede ele retira uma máscara e assim sucessivamente até que ao final depois de todas as máscaras tiradas fica somente um vazio no lugar do rosto.</p> <p>Na última fase Paulino destaca três elementos dentro das narrativas de ambas as autoras: a estrutura narrativa, o narrador e o papel feminino nos contos de Carter e Colasanti. Inicia com considerações sobre o cinema que tem mudado o foco dos contos de fadas transformando os papéis dos tracionais príncipes em vilões, ogros. No campo da literatura cita o livro <i>O livro das princesas</i> (2013), que retoma alguns contos de fadas rescritos por escritoras contemporâneas.</p> <p>A pesquisadora observou que em ambas as autoras o tema o sexo e o amor nos enredos apresentam dissemelhanças. Em Carter o ato sexual é descrito sem subterfúgios. Isto conseqüentemente afasta esses os contos do público infantil, portanto são textos para adultos. Em Colasanti o</p>
--	---

		<p>ato sexual é representado de forma simbólica. Quanto ao tempo os textos de Colasanti apesar de não se utilizar-se do “Era uma vez” é impreciso, incapaz de determinar com precisão em que momento da História o fato ocorreu, embora valha-se elementos que remetem ao universo medieval tais como castelos reis, rainhas, príncipes, princesas etc. Em Carter o tempo é mais definido porque a escritora utiliza-se de recursos da modernidade durante a construção da narrativa tais como: telefone, carro etc. Ambas as autoras utilizam-se do espaço narrativo maravilhoso, portanto a existência do elemento mágico é de suma importância.</p> <p>Ao remeter as personagens femininas Paulino menciona que este narrador não é mais representado pela figura da velha que trabalha e conta histórias ao pé do fogo, transmitindo os valores patriarcais. As narradoras destes novos contos parece ter absorvido as experiências de todas as contadoras que lhes antecederam, e por isso são capazes de emanar uma consciência sobre o papel feminino renegado nos contos.</p> <p>Em relação aos narradores percebe-se a marca dos escritores homens e a transmissão de seus valores falocêntricos, neste período a voz das escritoras mulheres é muito pouco percebida devido ao restrito papel que ocupa na sociedade, as críticas a sociedade machista tomam fôlego somente no século XX devido ao movimento feminista que irá questionar os valores patriarcais e reivindicar os direitos do sexo feminino. Com esse advento tornaram-se aceitáveis contos de fadas que apontassem o autoritarismo masculino e a necessidade da tomada de voz pelas mulheres e é nesse cenário que surge os contos de Carter e Colasanti, com suas protagonistas detentoras de si.</p>
15	Síntese crítica	<p>O presente trabalho é notavelmente proveitoso pelo fato de apresentar uma dupla abordagem, por duas escritoras que revisitam os contos de fadas, com o intuito de pintar um novo quadro a respeito do papel da mulher na sociedade contemporânea, dialogando com o sexo feminino e oferecendo novas perspectivas de ver e enfrentar o mundo à sua volta, com suas armadilhas, seus embustes, seus enfrentamentos diários, no entanto também adentrando um caminho novo cheio de conquistas de autoconhecimento.</p> <p>Carter é uma autora sobre a qual pouco tinha lido e não conhecia a ousadia de sua narrativa libertadora, audaciosa, por isto, recorri a pesquisa sobre sua produção. Paulino deixa claro que as obras de ambas as autoras possuem pontos convergentes e divergentes e, é, da divergência que nasce o diálogo mais consistente de acordo com a minha visão. Colasanti trabalha de forma simbólica, apelando para os símbolos sobretudo os fálicos, pois seu texto é destinado também a crianças. Ler sua obra é como o</p>

		<p>desenrolar de um novelo que nos leva rumo ao desconhecido. Enquanto tece o texto utiliza-se de recursos linguísticos que vão aguçando a curiosidade pelo estranhamento que nos provoca e, de repente, jaz a nossa frente a realidade inusitada, o inesperado que nos leva a quebra total dos nossos paradigmas. Carter utiliza-se de uma linguagem mais sexualizada, direta descrevendo os atos sexuais sem o cuidado de véus ou cortinas. Todavia seu texto não soa panfletário, pelo contrário constitui um manancial de linhas e entrelinhas que vão revelando o outro lado das imposições e condicionamentos impostos à figura feminina. Os textos de ambas as escrituras são recheados de bordados de palavras que remetem a vozes longínquas onde o pensamento voa, faz contornos e malabarismos e volta renovado com outros valores e possíveis novas formas de agir.</p>
--	--	---

Tabela 19. OLIVEIRA. Tássia Tavares de. *A poesia itinerante de Marina Colasanti: questões de gênero e literatura*. Universidade Federal da Paraíba. 2013.

01	Autor	Tássia Tavares de oliveira
02	Orientador	Liane Schneider
03	Título	<i>A poesia itinerante de Marina Colasanti: questões de gênero e literatura</i>
04	Instituição	Universidade Federal da Paraíba
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2013
07	Número de páginas	111
08	Nome dos capítulos	“Discutindo história, mulheres e literatura” “Marina Colasanti: a mulher escritora” “ <i>Passageira em trânsito</i> : a perspectiva itinerante da voz poética colasantiana”
09	Resumo da obra	A pesquisa enfoca a produção poética da escritora brasileira contemporânea Marina Colasanti, sendo o <i>corpus</i> de análise composto por poemas de seu livro <i>Passageira em trânsito</i> (2009). Parte-se do pressuposto de que a produção literária de autoria feminina foi, ao longo de séculos, parcialmente silenciada pela tradição cultural patriarcal, o que justifica a proposta de apresentar um trabalho que se alie com os movimentos de recuperação e reconhecimento da produção de escritoras no contexto nacional, vinculados aos estudos sobre gênero, mulher(es) e literatura(s). Adota-se o entendimento de que a voz lírica nos poemas colasantianos selecionados evidenciam as relações e as tensões que se estabelecem no campo cultural marcado por um sistema de gênero que prioriza o masculino. A pesquisadora elege, nesse sentido, o gênero como categoria de análise para tratar dos poemas e a crítica feminista como principal fundamentação teórica. Além disso, analisa como se dá a representação da mobilidade do sujeito feminino e a construção de novas identidades ao longo dos poemas no que se refere ao questionamento da antiga fixidez e estagnação frequentemente naturalizada e atrelada à existência feminina. A metodologia de pesquisa utilizada consiste na discussão de algumas teorias de gênero e da autoria feminina, das teorias sobre poesia, bem como da leitura analítica dos poemas selecionados, que buscam evidenciar o deslocamento e a mobilidade atrelada ao eu poético feminino, reconhecidamente um tema recorrente na poética colasantiana, também apontando a poesia lírica de Colasanti como uma forma de ruptura com a imposição do espaço doméstico atrelado às mulheres

		quase que naturalmente.
10	Objetivos	<p>Enfocar a produção poética da escritora brasileira contemporânea Marina Colasanti, por meio da análise dos poemas de seu livro <i>Passageira em trânsito</i> (2009).</p> <p>Demonstrar que a voz feminina foi, ao longo de séculos, parcialmente silenciada pela tradição cultural patriarcal.</p> <p>Apresentar um trabalho que se alie com os movimentos de recuperação e reconhecimento da produção de escritoras no contexto nacional, vinculados aos estudos sobre gênero, mulher(es) e literatura(s).</p> <p>Discutir algumas teorias de gênero e da autoria feminina, das teorias sobre poesia, bem como da leitura analítica dos poemas selecionados.</p> <p>Reconhecer um tema recorrente na poética colasantiana, apontando a poesia lírica da escritora, como uma forma de ruptura.</p>
11	Bibliografia	<p>ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Mulheres em trânsito: a mulher escritora e a nova diáspora. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (orgs.). <i>Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras</i>. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2006.</p> <p>BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: _____. <i>O ser e o tempo da poesia</i>. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.</p> <p>BOURDIEU, Pierre. O campo literário no campo do poder. In: <i>As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário</i>. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.</p> <p>COLASANTI, Marina. <i>Minha guerra alheia</i>. Rio de Janeiro: Record, 2010.</p> <p>_____. <i>Passageira em trânsito</i>. Rio de Janeiro: Record, 2009.</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p>1- “A poeira do tempo”</p> <p>2- “Essa amplidão”</p> <p>3- “Foto no álbum”</p> <p>4- “Da cabeça aos pés”</p> <p>5- “A terra onde nasci”</p> <p>6- “Código genético”</p>
13	Base teórica	<p>A pesquisadora ao se referir a Joan Scott (1992) utiliza o termo “movimento” para referir-se ao campo de estudos da história das mulheres e o associa com a política, pois a política feminista é seu ponto de partida, marcando o início da pauta do feminismo na década de 1960, ao reivindicar uma história que estabelecesse heroínas, prova da existência e atuação das mulheres ao longo dos tempos.</p> <p>Oliveira cita que Scott vê ganhos e perdas no uso do gênero como categoria, afirmando que o desvio para o</p>

		<p>gênero na década de 80 foi um rompimento definitivo com a política, o que lhe propiciou a delimitação de seu próprio espaço, pois gênero é um termo aparentemente neutro desprovido de propósito ideológico imediato. Há que se considerar que outras correntes teóricas e críticas nunca perceberam a categoria de gênero como apolítica, nem mesmo sob esse ângulo que Scott apresenta.</p> <p>Ao apresentar os caminhos percorridos pela literatura produzida por mulher a pesquisadora utiliza-se das conceituações de Goltib, citando as primeiras escritoras e o teor de suas tessituras. Ao falar da bela época brasileira baseia-se em Anna Lee para citar casos como os das autoras Júlia Lopes de Almeida e Carmem Dolores como expoentes deste momento, onde o texto feminino busca um apartar com a ideologia patriarcalista, expressando os anseios da mulher pelo seu pleno desenvolvimento, algo que extrapolasse os papéis de mãe e esposa.</p> <p>Ao mencionar o momento seguinte da produção de autoria feminina a citar os meados do século XX, onde a voz feminina é altamente contestatória, bem como durante a década de 80, onde percebe-se um aumento significativo de escritoras reconhecidas dentro do país Oliveira faz uso dos escritos de Heloisa Buarque de Hollanda.</p> <p>Quando da análise dos poemas, Oliveira se propõe a abordar a transitoriedade expressa nos poemas da escritora, com o objetivo de mostrar uma “mulher” em constante movimento, imagem que se opõe ao da “fêmea que vive circunscrita ao espaço do lar”. Para isto a pesquisadora utiliza-se da dissertação de Mestrado de Silvana Carrijo, bem como dos pressupostos teóricos de Theodor Adorno e Antônio Cândido para mostrar que a poesia colasantiana, sobretudo na obra em questão, foge à subjetividade e se recria diante do olhar do leitor que estende a sua compreensão além do vago e universal que segundo Oliveira, é algo muito abrangente e lhe confere um teor social.</p> <p>Ao citar Alfredo Bosi, Oliveira afirma que este retoma os pressupostos de Adorno, em cuja concepção a poesia tem o papel de subverter a ideologia, pois esta é uma “inverdade”, “uma falsa consciência”, uma mentira. Esta noção de resistência poética se assemelha nos dois críticos, visto que a grandeza da obra de arte, está em deixar falar aquilo que a ideologia esconde. É a esta representação contra-ideológica que a lírica de Colasanti se propõe.</p>
14	Detalhamento da pesquisa	Em “Discutindo história, mulheres e literatura” Oliveira argumenta que se considerarmos o caráter ideológico da

	<p>tradição literária e o seu potencial reprodutor das estruturas sociais que representa veremos como a história literária, da forma como é ensinada nas escolas, é fundamentalmente etnocêntrica e falocêntrica. As tradições orientais, femininas e orais são recorrentemente silenciadas. Segundo ela, a escrita sempre foi usada pela elite como instrumento de poder para a ampliação da distância entre o povo e a elite letrada. Isso reforçou o discurso da elite masculina como sendo único e universal.</p> <p>Nesse sentido, a historiografia literária feminista traz uma fundamental contribuição para os estudos literários ao apontar que a história literária tradicional é um dos discursos de uma sociedade que se baseia essencialmente na desigualdade entre os sexos. Daí o interesse das críticas feministas em escrever uma nova história que inclua um relato da experiência feminina através do tempo e ao mesmo tempo inclua o desenvolvimento da consciência feminina como aspecto essencial do seu passado das mulheres.</p> <p>Reescrever a história das mulheres não implica um enfoque que simplesmente adicione algo que estava anteriormente faltando a um todo que já existia, mas representa um deslocamento radical na história tradicional, pois questiona as suas bases teóricas e sua suposta objetividade, pois sugere, não apenas que a história como está é incompleta, mas também que o domínio que os historiadores têm do passado é necessariamente parcial. A história das mulheres é um campo de estudos ambíguo, pois elas estão ao mesmo tempo adicionadas à história e provocam sua reescrita.</p> <p>Ainda é importante considerar que a “política de identidade dos anos 80 trouxe à tona alegações múltiplas, que desafiaram o significado unitário da categoria ‘mulheres’”. Com isso se desafiou a própria “hegemonia heterossexual de classe média branca do termo ‘mulheres’”, ou seja, caminhou-se para a pluralização da categoria como um conjunto de histórias e identidades coletivas, problematizando a questão das diferenças. Na verdade, o feminismo passa a olhar para outros sujeitos femininos que possivelmente também sofriam de invisibilidade dentro da estruturação desse campo do conhecimento: as mulheres pobres, não brancas, não ocidentais, etc.</p> <p>De acordo com a pesquisadora gênero é categoria de importância fundamental para pensarmos numa “história das mulheres”, inclusive dando-nos ferramentas para voltar no tempo munidas de novos paradigmas que não eram reconhecíveis anteriormente.</p> <p>Assim foi dado início a um percurso histórico-cultural</p>
--	--

	<p>diferente do geralmente trazido pela historiografia literária tradicional. Isso porque a tradição tendeu a apagar a perspectiva feminina, como se as mulheres não tivessem participado da história ou como se vivessem em um tempo histórico diferente dos homens. Isso é facilmente constatado ao observarmos a escassez de heroínas nos manuais de história geral e do Brasil. No campo da literatura isso também acontece e pode ser visto no número ínfimo de personagens femininas que teriam qualidades heroicas atreladas a si, circulando livremente mundo a fora, sem necessidade de se atrelar a papéis como o de musa inspiradora. Portanto, os estudos feministas procuram garantir espaço a uma nova historiografia, agora validada pela participação ativa nos rumos da história e pela representação das mulheres e de outras minorias excluídas do cânone literário.</p> <p>No campo literário, o discurso renascentista insistia na negação da mulher como pessoa ou sujeito autônomo, sempre vista sob os olhos masculinos e como dependente deste olhar. Segundo... ocorrem ambiguidades do discurso literário, já que o renascimento, ao mesmo tempo, celebrava a beleza como manifestação do divino, e as mulheres como representação dessa essência divina. Construídas pelo discurso masculino, as mulheres sofriam com os limites tanto no plano imaginário quanto linguístico, sendo seu discurso usado contra elas. O humanismo da Renascença conseguiu superar poderosas credences e preconceitos, mas fez pouco pela situação da mulher. Esse quadro não era invariável e nem afetava de forma idêntica todas as mulheres. As mulheres das classes populares, a quem o ensino era negado, viviam outra realidade; por outro lado, não se pode negar um desenvolvimento de uma literatura feminina entre as aristocratas e mulheres provenientes de alguns setores da burguesia, que divulgavam textos que, embora não refletissem tão fielmente a condição da mulher, eram ao menos escritos por mulheres. Vê-se, portanto, o desenho de um quadro mais amplo, em que diferentes mulheres, de diferentes posições sociais, vivenciaram as dificuldades de um período ambíguo. Essas ambigüidades parecem ter sido o traço comum da Renascença. No esforço de conciliar um imaginário que não se afastou da herança medieval com a ação fulminante de novas relações econômicas, a situação da mulher sofreu transformações, sendo ora defendido ora atacado por diversas correntes, numa verdadeira batalha de ideias. O feminismo dessa época se expressa de forma mais explícita século XVII, com a publicação de tratados morais mais precisos, embora ainda sujeitos a</p>
--	---

	<p>evidentes injustiças. Somente a partir de então o feminismo pode ser considerado um movimento com causas objetivas.</p> <p>Percebemos, portanto, como o período pré-feminista caracterizado como “querelle des femmes” foi emblemático para pensarmos a questão da literatura feminina em meio à supremacia masculina no campo das ciências e artes e o que representa a inserção das mulheres na pauta literária e das reivindicações por direitos semelhantes aos dos homens. Podemos afirmar que o período representa o embrião do movimento feminista organizado, justamente porque foi nessa época que as diferenças entre homens e mulheres no que tange à autonomia se tornaram mais evidentes, uma vez que, no cenário europeu, se discutia o estabelecimento dos primeiros direitos humanos, que excluía as mulheres.</p> <p>Segundo a pesquisadora, no Brasil os primeiros debates acerca dos direitos das mulheres e a sua organização política também datam de um período de mudanças para o país. É o período caracterizado como “belle époque” e marcado pelas reivindicações abolicionistas e republicanas, bem como, das primeiras manifestações feministas nacionais. Nísia Floresta é considerada a primeira escritora feminista brasileira, autora de livros como <i>Direito das mulheres e injustiça dos homens</i> (1832, uma livre adaptação de <i>Vindication of the rights of women</i>, de 1792, da inglesa Mary Wollstonecraft, que reivindicava direitos às mulheres, como o livre acesso à educação pública. Em 1859, em São Luís do Maranhão, Maria Firmina dos Reis publica <i>Úrsula</i>, considerado o primeiro romance de autoria feminina lançado no Brasil. Foi com a imprensa e o lançamento de periódicos feministas que as brasileiras do século XIX ganharam um importante veículo de divulgação de seus textos políticos e literários, na luta pela emancipação. Em 1873 é fundado o primeiro jornal feminista, “O sexo feminino”, e em 1897 começa a circular a revista literária “A mensageira”. Tais publicações revelam o surgimento de um público leitor feminino e funcionavam como difusores do que viria a ser o embrião do pensamento feminista brasileiro.</p> <p>Segundo Oliveira, esse universo de contradições da sociedade brasileira oitocentista denota que o processo de modernização da sociedade ocorria à moda brasileira. De fato, o Brasil, particularmente o Rio de Janeiro, viveu este áureo período buscando imitar os franceses, mas a nossa bela época ocorreu nos moldes tropicais. A interface <i>literatura e feminismo</i>, de fato, reflete nas obras de escritoras tais como: Julia Lopes de Almeida (1862-1934) e Carmem Dolores (1852-1911) uma da</p>
--	--

	<p>temática em comum que seria a tomada de consciência sobre si, o que revela uma reflexão sobre a posição da mulher em meio à sociedade patriarcal. O que é comum às obras de autoria feminina da época é o conflito interior pelo qual passam as personagens femininas, ou seja, há, nessas mulheres, uma busca pela identidade própria, por sua autonomia frente aos valores conservadores ditados pelos homens detentores do poder.</p> <p>Heloisa Buarque de Hollanda (1994) destaca a presença da voz feminina e o crescimento das teorias feministas mesmo em um momento da cultura na modernidade tardia. É por meio das ideologias contestatórias que o pensamento feminista inova o campo acadêmico pelo teor crítico e político, a partir da década de 1980. A segunda metade do século XX marca também um aumento significativo no número de publicações de autoria feminina no Brasil.</p> <p>Tomando como base as premissas de Nádya Gotlib (2003) e Constância Duarte (2011) a pesquisadora aponta alguns momentos mais significativos da história da literatura brasileira feita por mulheres. Essa literatura volta-se para a construção e desconstrução de nomes ou sistemas de identidade feminina, defendendo que este seria um dos caminhos para se ler essa vasta produção.</p> <p>Salienta que com a eclosão do Modernismo temos uma alteração no quadro ativo da produção literária feminina do século anterior, embora mulher participou como escritora do que se convencionou chamar Semana de Arte Moderna de 1922. Os nomes femininos presentes foram Anita Malfatti (1889-1964), pintora de vanguarda, e Guiomar Novais (1894-1979), musicista de prestígio internacional.</p> <p>Em seguida Oliveira discorre sobre os anos 30, momento de forte instabilidade política e social, argumenta que neste intervalo as mulheres gozaram de um maior prestígio dentro das Letras, a citar os nomes de Raquel de Queirós autora de <i>O quinze</i>, Patrícia Galvão, autora do romance <i>Parque Industrial</i>, sob o pseudônimo de Mara Lobo, onde abordava a questão trabalhista e a causa revolucionária comunista. Avultam neste intervalo nomes como os de Cecília Meireles, (1901-1964) autora de várias obras a destacar o Romanceiro da Inconfidência (1953) e Henriqueta Lisboa (1901-1985), escritora de <i>Fogo Fátuo</i> e <i>Prisioneira da noite</i> (1941), bem como produtora de textos infantis a citar o livro <i>O menino poeta</i> (1943). Ainda no que tange à poesia destacam –se os nomes de Adélia Prado (1935-), Ana Cristina César (1952-1983). Na prosa surgem nomes relevantes como os de Clarice</p>
--	--

	<p>Lispector (1925-1977), Lygia Fagundes Telles, romancista e cronista.</p> <p>Oliveira salienta que a escrita da mulher não corresponde ao feminino de autor. Esta escreve do seu ponto de vista, enquanto mulher, construindo novos significados, quebrando tabus, reconfigurando a própria literatura, expandindo. Ao assumir a perspectiva feminina inerente a obras escritas por mulheres anteriormente desconsideradas, faz-se necessário um revisionismo crítico, que resgate essas autoras silenciadas pelos jogos de poder da sociedade hierarquizada e que traga à tona também uma nova leitura, agora autorizada pelas mulheres, rompendo com a autoridade da leitura, tradicionalmente vinculada aos homens.</p> <p>Exemplos de como o pensamento feminista influenciou a crítica literária moderna são numerosos. Fica evidente, por exemplo, a contribuição teórica de Virgínia Woolf (<i>Um teto todo seu</i>, 1928) e Simone de Beauvoir (<i>O segundo sexo</i>, 1949) para a transformação do quadro de aparente paralisia em que a crítica tradicional se encontrava principalmente a partir do início do século XX; essas conseguiram abalar velhos valores e contribuir para a inserção da temática “mulher” dentro dos estudos literários. A crítica feminista vem questionar conceitos arraigados, que são vistos como “naturais” pelo poder opressor das instituições sociais.</p> <p>Em “Feminismo, identidade e gênero em tempos contemporâneos”, Oliveira argumenta que atribui-se aos grupos diferenciados traços coletivos, estas identidades coletivas são politizadas e é contra elas que as identidades individuais se articulam. Ressalta-se que a condição de indivíduo é concebida e representada como “homem branco” e aqueles que a estes não se assemelham por não serem normativos, são considerados pela marca da diferença. Esta concepção faz-se importante porque a pesquisadora afirma que não há “unicidade” na categoria “mulheres” e apesar de haver a necessidade de unidade em prol de lutas e conquistas pautadas na ideia de coletividade, reconhecemos também as diferenças individuais e de grupos de mulheres, identificadas de diferentes formas a partir dos segmentos sociais a que pertencem.</p> <p>Uma vez definida a diferença do ser “mulher” a modernidade trouxe consigo a imagem do homem desfragmentado, o que nos leva a perceber o feminismo como não somente a diferença entre homem e mulher, mas como as diferenças entre as próprias mulheres, advindas do processo de colonização que gerou modificações profundas na identidade feminina. Os</p>
--	---

	<p>povos da América, fruto da colonização europeia e da escravidão negra passam hoje pela Globalização o que os obriga a construção de uma identidade rápida, sob o risco de terem sua voz calada e a identidade feminina encontra-se imersa neste processo. O que importa é preservação da identidade das minorias e das nações emergentes, visando a preservação da diversidade.</p> <p>Em “A escritora Marina Colasanti: considerações, migração e cânone”, Oliveira apresenta “Marina Colasanti, a escritora mulher” o que a divisa do escritor homem pelas suas marcas, seu discurso que marca seu gênero. Traz um histórico sobre a posição da mulher que questiona anonimato social destas, quer escritoras ou não, refletindo sobre a afogamento ideológico da escrita feminina que grita por ser ouvida. No terreno da literatura, no que se refere aos autores, costumeiramente não houve nem há necessidade de justificativa de sua condição como escritores (tida como algo natural a partir do momento em que produzem textos). Às autoras é requisitada coragem para entrar no jogo ideológico literário, sendo que o que elas escrevem é “escrita de mulher”. Uma escrita tida como marcadamente feminina (já que a escrita masculina sempre foi vista como a universal, sendo a escrita feminina uma espécie de escrita alienígena, anexa, que se acopla a outra).</p> <p>A pesquisadora toma o texto como objeto de estudo, partindo dele, observando-o para desenvolver a posterior análise. Porém, não permanece um modelo de análise exclusivamente estruturalista, mas adota uma perspectiva cultural, pois compreende que como o texto está inserido na malha da produção/circulação literária, ou seja, o texto só passa a ser o que é e ganhar os sentidos que tem porque é apreendido pela cultura sob a ótica da autoria (quem o produziu?) e sob a ótica do público (quem o lê?). É através da observação da inter-relação entre esses três elementos “autor, texto, público-leitor”, que se procura alcançar uma compreensão mais plena do fenômeno literário como fenômeno cultural.</p> <p>Em seguida Oliveira, a partir do livro de Memórias da própria autora intitulado <i>Minha guerra alheia</i> (2010), propõe-se a elencar os dados biográficos de Colasanti. Cumpre salientar que a pesquisadora argumenta que embora Colasanti tenha nascido na Itália, vivido sua infância na África, num período conturbado, assolado pela guerra e depois, aos dez anos, tenha estabelecido residência no Brasil, isto não lhe gerou um olhar de aversão frente ao estado de “exílio”, mas sim um olhar de exilado em estado “lato”, daquele que experimentou outras realidades sem lançar sobre o outro um olhar ortodoxo, mas desenvolveu um nível de simpatia</p>
--	--

	<p>compreensiva acerca da humanidade e suas diversas manifestações culturais. Reforça que a voz lírica Colasantiana, por exemplo, é muito mais curiosa do que inquisidora.</p> <p>Ao mencionar o cânone, a pesquisadora afirma que este está diretamente ligado ao conceito de hegemonia de uma classe e da necessidade de perpetuação desta no poder. Daí a superioridade de nomes masculinos consagrados pelo cânone. Argumenta ela, que é a consolidação da classe burguesa, bem como o surgimento do embrião do feminismo permite que a mulher passe a ter espaço enquanto produtora e leitora de folhetins o que concederá a estas a expressão da sua voz.</p> <p>No item: A produção literária colasantiana: novas e velhas questões sobre a perspectiva feminina, Oliveira menciona o lugar de Colasanti dentro do cânone, salientando que sua produção tem aumentado em várias direções, inclusive na poesia, na crônica, e em todas as suas manifestações artísticas o tema “mulher”, donde percebemos um movimento de afirmação e valorização do feminino, seja pelo alto valor simbólico utilizado em suas produções, bem como nas considerações críticas e reflexivas sobre a relação mulher/escrita, bem como em textos crítico e ensaios.</p> <p>Oliveira destaca algumas obras voltadas ao público infantil, dentre elas: <i>Uma ideia toda azul</i> (1979), <i>Doze reis e a moça no labirinto do vento</i> (1982), <i>Entre a espada e a rosa</i> (1992), <i>Longe como o querer</i> (1997). Destaca também o conto “A moça tecelã” e alguns poemas a citar “Sem que se diga”, que retoma o mito de Sísifo. A tessitura de seus minicontos, também é levada em conta, além de sua passagem pela Revista Nova e pelo Jornal do Brasil, sempre a tratar do universo feminino. Salienta que em todas estas variantes de produção a preocupação com a representação feminina é espécie de <i>Leitmotiv</i>, ou seja uma preocupação constante em repensar a condição feminina no mundo.</p> <p>Oliveira assinala em Colasanti a busca pela afirmação da voz feminina ao ser questionada se existe uma literatura feminina? A pesquisadora embasada em entrevista a Kátia Piovesan afirma: Esta pergunta parte de um quesito. Toda literatura não produzida por homens, brancos, recaem no espaço da marginalidade. Destarte a produção de mulheres, negros, gays configura uma ruptura com o cânone, visto que este abarcou sempre a produção da classe dominante. Esta pergunta causa uma indignação a Colasanti, devido as inúmeras vezes em que se repete, com as mesmas palavras. Ao desabafar sobre o tema a escritora toma-a como</p>
--	--

	<p>redundante e ofensivo, pois ela é mulher e escritora é óbvio que a sua escrita é uma produção de mulher. Em tom de perplexidade ela diz; Quê pergunta é esta? Se há tantas mulheres que escrevem e, estas mulheres, já provaram a validade de suas produções artísticas, então lhe parece ilógica a pergunta e acrescenta: Ninguém pergunta se existe um a literatura masculina. Ressalta que o questionamento, na verdade, não é se existe, ou não uma literatura feminina, mas uma vez reconhecida a sua existência aceitar que esta equivale à literatura produzida por homens. Segundo Marina Colasanti a questão não é o texto literário, que está nas mãos da crítica, mas corresponde ao fenômeno literário inscrito numa cultura sexista e opressora que requer explicações que justifiquem o seu fazer literário, que expliquem porque a mulher galgou outros espaços além do privado. No que tange a poesia, a pesquisadora argumenta que também neste gênero, Colasanti teve sua primeira experiência escrevendo para crianças. Em 1992, escreve <i>Cada bicho, seu capricho</i>. Utilizando dos argumentos de Vera Aguiar, Oliveira salienta que a produção de Marina é duas vezes tida como “marginalizada”, por ser de mulher, e por direcionada à criança, mas que Aguiar contradiz este paradigma, pois ser destinada ao público infantil, não delimita um público, ou seja pode ser lida, também por adultos. Colasanti afirma, segundo Oliveira que ao escrever não busca temas restritos a este ou aquele e público, mas trata de temas intemporais como a solidão, a felicidade, o amor, a morte que interessam a qualquer leitor. A presença do espelho é uma recorrente dentro da produção da escritora, argumenta Oliveira, pois remete ao autoconhecimento do ser humano, a busca pela sua identidade e isto se estende a sua produção para o público adulto. Temas como o condicionamento da mulher ao sistema patriarcalista são comuns em quaisquer gênero escrito pela autora. Argumenta Oliveira que desde os tempos em que colaborava com a <i>Revista Nova</i>, com seus contos, minicontos, crônicas etc, não é diferente. Os minicontos, embora possuam uma natureza que obriga o escritor a selecionar com muito cuidado o número de palavras a serem usadas, uma vez que o espaço é pequeno e ao mesmo tempo deve condensar tudo que se faz necessário, o proposto também é articulado por Colasanti de forma a estabelecer as palavras na dimensão exata em que se leve o leitor ao mero de estado de prazer e causando o estranhamento que o conduzirá a fruição, à quebra de paradigma.</p> <p>Ao proceder à análise do livro de poemas: <i>Passageira em trânsito</i> (2009), Oliveira menciona os anteriores a</p>
--	---

	<p>citar: <i>Rota de colisão</i> (1993), <i>Gargantas abertas</i> (1998) e <i>Fino sangue</i> (2005). A pesquisadora afirma que o livro em questão registra o trânsito constante da autora, cujas marcas estão impregnadas em seus versos, nas palavras da pesquisadora “a escritora nos proporciona uma deliciosa e requintada volta ao mundo. Oliveira ressalta que os temas mais recorrentes na poesia de Colasanti são: o erotismo; a passagem do tempo e o cotidiano, no entanto optou pela “transitoriedade” que no livro <i>Passageira em trânsito</i> se articula a tais temas recorrentes como um eixo organizador, a mulher representada em movimento constante interfere no que tradicionalmente concebemos como experiência feminina.</p> <p>Oliveira analisa do ponto de vista selecionado os poemas “A poeira do tempo”, que reflete as impressões de Jerusalém, “Distante está”, onde a poetisa contempla a visão de Miami e a compara a pintura impressionista de Claude Monet. Em seguida a pesquisadora remete a análise do poema “Essa amplidão” feita pela pesquisadora Silvana Carrijo, onde Colasanti irá transgredir o papel feminino enquanto objeto desejável e tratá-lo como desejoso.</p> <p>Em <i>Passageira em trânsito: a perspectiva itinerante da voz poética colasantiana</i>, Oliveira busca apontar algumas questões sobre o gênero lírico e a poesia extraterritorial. Argumenta que a poesia é antes de tudo algo subjetivo, e sua relação com a objetividade causa desconforto. Ressalta, ainda que, sob a perspectiva de Adorno, o social é algo implícito à poesia, é o que Candido caracteriza em sua orientação sociológica, pois é através do mergulho no universal, que o poema torna-se matéria social, ou seja, o leitor ao interagir com o texto entende a voz da humanidade, uma vez que absorve o seu teor social, fugindo desta forma do vago sentimento universal, que constitui-se algo muito abrangente.</p> <p>A pesquisadora argumenta que a “viagem” é a metáfora que interessa dentro de sua pesquisa, a mobilidade feminina, que segundo ela, constitui um espaço de questionamentos e reflexão sobre o mundo, sobre o seu lugar no mundo como mulher. Espaço de transgressão aos valores conservadores estanques, estar em movimento é estar livre, ao menos por um tempo, de algumas dessas amarras ideológicas.</p> <p>Em “A mulher em movimento e a poesia em trânsito”, Oliveira trabalha com representações femininas a partir da perspectiva da mulher em movimento. Elege alguns poemas em que tais questões estão presentes. Primeiramente agrupa os poemas de acordo com as</p>
--	---

	<p>temáticas de interesse, até chegar à escolha dos poemas para análise. Seleciona os poemas: “Foto no álbum” e “E são tantas” onde pretende abordar a temática da guerra. Nos poemas “ No antigo tempo”, “Da cabeça aos pés”, “ Onde fala a fé”, será abordado o olhar do migrante sobre o seu território de origem. O poema “ A terra onde nasci”</p> <p>Inicialmente a análise dos poemas trata especificamente da representação feminina e a reflexão sobre a condição da mulher no casamento, sobretudo numa situação peculiar de guerra. O poema é “Foto no álbum”, que segundo a pesquisadora contrapõe a imagem lírica do casamento com os campos de guerra, a juventude dos noivos e a dureza da missão de ir para a batalha.</p> <p>No poema seguinte “E são tantas” também há uma recorrência ao tema da guerra. Neste Colasanti utiliza-se de um paradoxo, ao dar “vida” à morte. Os escombros da guerra são apresentados por ela como a construção negativa de algo, mas produto da mão do homem. Ele mesmo construiu a desgraça. É uma construção às avessas, onde ninguém põe placa de bronze com seu nome, porque ninguém chama ao desfeito de construção, embora a destruição seja uma obra. O poema “No antigo tempo” estabelece dois tempos: um do eu lírico onde predominam a serenidade do rio e da chuva e um tempo moderno onde figura a pressa dos milhões de habitantes de Seoul, absorvidos pela mecanicidade do tempo que passa veloz. Estes habitantes são apresentados mecanicamente sem contato com o mundo à sua volta, mas presos aos seus celulares. Colasanti estabelece o tempo todo este contraponto do eu lírico que aponta para o passado por meio da chuva e do rio e a presa dos carros que entram no túnel, o metrô que desliza pela metrópole, além dos reflexos dos luminosos que conferem uma ampla poluição visual. Do início ao término do poema o eu lírico estabelece a ambiguidade entre o seu mundo interior marcado pela calma, pela contemplação da natureza e o mundo capitalista, movido pela pressa, pela indiferença do homem pelo outro.</p> <p>Em “Da cabeça aos pés”, Colasanti cria uma atmosfera inusitada ao descrever as vestes dos monges da Coreia. Permeado de metáforas o poema inicia-se descrevendo a leveza das vestes destes monges, depois aos poucos gera um ambiente antitético onde contrasta a leveza dos mantos com a dura goma usada para passá-los. Após mostrar o clima distante da globalização onde vivem estes monges, a poetisa rompe com toda a aparente simplicidade descrita até o último parágrafo, onde ela descreve que as mãos estão escondidas sob o manto,</p>
--	---

		<p>mas os pés exibem tênis de marca.</p> <p>Oliveira faz um recorte sobre a identidade cultural da escritora, ora sobre a Etiópia, terra onde nasceu, ora sobre a diversidade que marca sua formação sendo a única africana da família, mas criada como italiana que tendo vindo aos dez anos morar no Brasil pode ampliar este universo de raízes que segundo ela, não faz da sua nacionalidade um bloco de concreto pronto, mas sim fruto da mistura dos lugares por onde passou. O poema “ A terra onde nasci” parte de aspectos geográficos, mas que não definem a esta terra como aquele do tempo em que nasceu, ainda Etiópia ou a atual Eritreia. A menção às placas tectônicas sugere a erupção de um vulcão que dividiu a terra em duas partes. A pesquisadora aponta para o mito do antigo rei de Israel, Salomão que teria se casado com a rainha de Sabá, e deste relacionamento nasce um filho, que segundo a lenda teria dado origem a linhagem Etíope. O poema “Código genético” descreve o fenômeno da transculturalidade, produto da mistura de raças que já não se comporta como “colônia”, mas sim como fruto da constante migração de povos para a Europa. O fenômeno, segundo a pesquisadora, revela um “mix” termo utilizado por Colasanti para definir esta acelerada mistura de povos que se incorporaram ao europeu com o objetivo de conquistar o seu espaço. Não se trata mais de uma relação de servidão, mas uma busca pela nova identidade que se perfaz na busca por um novo espaço, agora longe da sua terra de origem. Em solo europeu misturam-se semblantes árabes, latinos, asiáticos, africanos. O poema mostra esta transitoriedade, o eu lírico contempla no bistrô, não mais os traços europeus, aos quais ele chama “dele”, mas o produto deste “mix” que transita em espaço outrora somente “europeu”. Colasanti realiza uma desconstrução ao tecer o poema, aos poucos o “eu” que observa os traços do europeu registrado nos quadros vai transmutando os novos semblantes que se apresentam com traços agora miscigenados.</p>
15	Síntese crítica	<p>Ao entrar em contato com este trabalho percebemos a riqueza que uma abordagem de gênero pode acrescentar aos estudos literários. Oliveira solidificou sua pesquisa sobre os caminhos percorridos pela literatura de autoria feminina proporcionando-nos um contato estreito com a diferença estabelecida ao analisar as manifestações do eu lírico feminino. A pesquisadora percorre a trajetória da escrita de mulheres desde as suas primeiras manifestações e leva o leitor a perceber que a “voz feminina” se impõe em meio ao contexto social dominado pelo patriarcalismo, onde impera a voz masculina, com seus conceitos, seus parâmetros, enfim</p>

	<p>seus valores. No decorrer da leitura percebemos que a voz feminina começa a ocupar espaço em solo brasileiro a partir do século XIX, por meio de nome tais como o de Júlia Lopes de Almeida, não encontrando representação durante a Semana de Arte Moderna. É durante a geração de 30, que a voz feminina se fortalecerá e encontraremos escritoras como Rachel de Queirós que tomarão parte na escrita de denúncia social produzindo romances do porte de <i>O Quinze</i> e <i>João Miguel</i>. Num momento posterior temos a produção de Clarice Lispector, manifestando-se pelo veio intimista desde a sua primeira produção; o romance <i>Perto do coração selvagem</i>, bem como a escrita de Lygia Fagundes Telles. No campo da poesia destacam-se a produção de Cecília Meireles, que atua também como educadora produzindo literatura para crianças, bem como para adultos a destacar o poema <i>Romanceiro da Inconfidência</i>. Ainda no campo da poesia destacam-se os nomes de Henriqueta Lisboa, Adélia Prado, Ana Cristina César etc.</p> <p>Oliveira confere um enfoque para a geração de 70 e as escritoras que se destacam sobretudo na poesia para crianças a citar os nomes de Maria Clara Machado, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga Nunes, Ruth Rocha, cujas produções estarão em grande parte ligadas a uma escrita que foge ao utilitarismo e busca por meio de símbolos e metáforas estabelecer um vínculo com o leitor que o leve a ser coparticipativo no ato da leitura, pois seus textos são polifônicos, polissêmicos, plurissignificativos. Os anos 80 serão os anos em que a escritora Marina Colasanti se destacará como produtora de textos para crianças bem como para adultos. Sua vasta produção abarcará desde contos de fadas modernos, minicontos, crônicas, além da produção poética para crianças e adultos. Este trabalho, no entanto, teve como escopo a análise de poemas retirados do livro <i>Passageira em trânsito</i> (2009), onde a pesquisadora aborda a questão da transitoriedade da autora, sua constante mobilização e sua identidade enquanto mulher que nasceu etíope, tem seu DNA italiano e viveu a maior parte da vida no Brasil, além de ser uma viajante, um ser do mundo em constante mobilidade e que registrou em sua produção as paisagens dos lugares por onde andou e as lembranças da terra onde nasceu.</p>
--	--

20 FREITAS. Marília da Silva. O feminino e o poético nas narrativas de Marina Colasanti. Universidade Federal de Uberlândia, 2014

01	Autor	Marília da Silva Freitas
02	Orientador	Ivan Marcos Ribeiro
03	Título	<i>O feminino e o poético nas narrativas de Marina Colasanti</i>
04	Instituição	Universidade Federal de Uberlândia
05	Nível de Qualificação	Mestrado
06	Ano de finalização	2014
07	Número de páginas	129
08	Nome dos capítulos	<p>“Explicitando o poético: a literatura que emana dos contos”</p> <p>“Os contos de fadas: a importância das fadas para a constituição das narrativas”</p> <p>“Marina Colasanti, narradora-poeta: uma viagem por mitos e símbolos”</p> <p>“Feminino: a representação da mulher nos textos de Marina Colasanti e a busca por uma afirmação identitária”</p>
09	Resumo da obra	<p>O trabalho tem como objetivo estudar as narrativas de Marina Colasanti, com enfoque nos contos “Quem me deu foi a manhã” e “São os cabelos das mulheres”, publicados no livro <i>Com certeza tenho amor</i> (2009). A partir das análises dos textos, feitas através de pesquisa bibliográfica e comparativa, foi possível elencar aspectos que os caracterizam como pertencentes a uma literatura que se faz feminina e feminista sem excluir a beleza poética da sua forma de escrita. Assim, fez-se necessário estudar a formação literária da autora e a sua constituição como escritora feminina e feminista, como também, analisar os contos escolhidos, e compará-los a outros, da mesma autora, a fim de justificar a formação do gênero, a relevância das fadas e do maravilhoso para a composição das personagens, e da presença do mítico e do simbólico na construção da narrativa. Com isso, foi possível verificar que os contos, mesmo sendo narrativas curtas, possuem grande significação, com uma narrativa que se faz poética e feminina, tornando a sua literatura capaz de refletir sobre aspectos da realidade, como a representação da mulher na sociedade</p>
10	Objetivos	<p>Analisar determinados textos literários, com o intuito de identificar em suas características a influência exercida na realidade social do ser, através da representação narrativa, como também destacar os elementos que o constitui como um texto literário.</p> <p>Analisar as narrativas selecionadas através das teorias literárias tradicionais e especificamente do gênero conto.</p> <p>Relatar a importância das fadas e do maravilhoso na constituição das narrativas, pois contribuem para o enfoque poético e feminino que permeia toda a dissertação.</p> <p>Tratar da representação mítica e simbólica presente nos contos,</p>

		<p>considerando que a análise dos símbolos será fundamental para a compreensão e a formação poética dos textos.</p> <p>Destacar a escrita feminina da autora, bem como, a constituição ao mesmo tempo feminina e feminista das narrativas.</p> <p>Mostrar o quanto as narrativas de Marina Colasanti, através de uma escrita peculiar e, ao mesmo tempo, poética, relatam o feminino e seus conflitos sociais, através de personagens carregadas de simbologia.</p>
11	Bibliografia	<p>CHEVALIER Jean; GHEERBRANT Alain. <i>Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números</i>. 26 ed. Rio de Janeiro: José Olympio,</p> <p>DURAND, Gilbert. <i>As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral</i>. São Paulo: Martins Fontes, 2004.</p> <p>ELIADE, Mircea. <i>Imagens e símbolos</i>. Ensaios sobre o simbolismo mágico religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 2012.</p> <p>JAUSS, Hans. <i>A História da Literatura como provocação à Teoria Literária</i>. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994</p>
12	Textos da autora utilizados na pesquisa	<p>“Quem me deu foi a manhã”</p> <p>“São os cabelos das mulheres”</p> <p>“É a alma não é?”</p> <p>“Sete anos e mais sete”</p> <p>“Uma história de amor”</p> <p>“O tigre”</p>
13	Base Teórica	<p>A pesquisadora utiliza-se dos pressupostos teóricos de Walter Benjamin, sobre em seu ensaio “O narrador” para mostrar os vários tipos de narradores utilizados por Colasanti na tessitura de seus contos. Freitas ressalta que na maioria das vezes a escritora utiliza-se do narrador onisciente em terceira pessoa, mas por vezes difere abrindo mãos de outros recursos fazendo uso do narrador em primeira pessoa, com fluxo de consciência e até mesmo da duplicidade de narradores dentro de uma mesmo conto.</p> <p>Segundo Freitas, Colasanti afirma, que apesar de sua obra parecer variada aos olhos dos outros, existe uma coesão que unifica todos os seus textos, tudo o que ela produz se manifesta de variadas formas, que se unificam por partirem de uma mesma matriz.</p>

		<p>Dentro desta “unificação”, portanto, se destacam a “feminilidade”, a “simbologia mítica” e a “narrativa poética” que são inerentes ao estilo da autora, que mesmo apresentando várias formas de construção de narrativas, possui consonância e sustentabilidade ao se analisar e comparar os seus textos, o que pode ser confirmado em seus aspectos teóricos, tratados por diversos estudiosos da teoria literária e filosófica, tais como Mikail Bakhtin, Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Julio Cortázar, Elódia Xavier, Lúcia Castelo Branco, Ruth Silviano Brandão, Lúcia Osana Zolin, Elaine Showalter, Nelly Richard, René Wellek, Austin Warren, Robert Scholes, Robert Kellogg, Hans Robert Jauss, David Harvey, Ricardo Piglia, Wilhelm Dilthey, Nelly Novaes Coelho, Bruno Bettelheim, Junto de Souza Brandão, Carl Gustav Jung, Northrop Frye, dentre outros estudiosos importantes que serão mencionados no trabalho.</p>
14	Detalhamento da obra	<p>Freitas propõe-se a uma análise técnica dos textos de Marina Colasanti e ressalta que para isto, faz-se necessário estudar as suas obras à luz das teorias literárias vigentes, a fim de levantar aspectos que enquadram suas histórias como pertencentes aos conceitos literários elaborados e estudados por diversos teóricos ao longo das gerações. Dessa forma será destacado o conto “Quem me deu foi a manhã”, objeto central de estudo desta análise, em comparação com “É a alma, não é?” Do livro <i>O leopardo é um animal delicado</i>, para que fiquem nítidas as diferenças e semelhanças teóricas existentes dentro de um mesmo gênero literário.</p> <p>Ressalta a pesquisadora que o foco de análise desta dissertação são os contos “São os cabelos das mulheres” e “Quem me deu foi a manhã”, porém, para que houvesse uma melhor compreensão das teorias usadas ela analisa outras narrativas da mesma autora a fim de ampliar e comparar os conceitos levantados ao longo das pesquisas. Argumenta que estes contos escolhidos são, em sua forma de compreensão, iguais e diferentes ao mesmo tempo, pois foram escritos em uma mesma época literária, que é a contemporânea, pela mesma autora e apresentam características que percorrem toda a história literária, sendo um mais “ancestral” em seu modo de escrita, e o outro, mais “atual” na sua linguagem. A pesquisadora salienta que para que essas teorias sejam melhores explicitadas, faz-se necessário conhecer um pouco o enredo de cada um dos contos.</p> <p>“Quem me deu foi a manhã”, está presente no livro <i>Com certeza tenho amor</i> (2009). É narrado em terceira pessoa com a inclusão de diálogos ao longo da narrativa. Aborda-se nele a história de uma moça, que ao ir lavar as suas anáguas no rio se depara com uma salamandra, que encantada com a beleza da roupa, pergunta que rendas eram aquelas, e recebendo a resposta de que era algo que “farfalhavam” em seus tornozelos, o animal decide que quer ouvir este farfalhar, enroscando-se na</p>

	<p>moça.</p> <p>A salamandra é descrita como “fria como o vidro e brilhante como prata”, sendo comparada ou até mesmo confundida com uma joia, causando espanto e admiração às outras moças da cidade, que ficam curiosas para saber a origem de tal objeto em uma pessoa tão simples da aldeia.</p> <p>Com o passar do tempo a personagem volta ao rio para lavar novamente as suas roupas, e ao lavar o seu xale surge uma serpente, que do mesmo modo que a salamandra se encanta com a beleza da peça e decide, também, ficar no pescoço da moça como um colar, surpreendendo mais uma vez as pessoas da aldeia, ansiosas para saber onde havia conseguido joia tão bela.</p> <p>E assim se sucedeu com uma libélula, que se encantou com seus cabelos, ao serem lavados no rio, pousando neles e ficando igual a uma presilha, o que foi o auge das especulações da cidade, pois ao ser indagada mais uma vez sobre a aquisição de tais peças, a moça simplesmente responde que as ganhou da manhã.</p> <p>Os boatos sobre as “joias” se espalham por toda a aldeia e a moça é presa, acusada de roubo, porém algo fantástico acontece: dentro da cadeia os animais soltam a moça, pois a serpente pica o carcereiro e a libélula voa até a chave levando-a à sua dona. Mas como este acontecimento foi inexplicável aos habitantes da aldeia, a personagem foi acusada de bruxaria, presa novamente e levada à inquisição em praça pública onde seria queimada em uma fogueira.</p> <p>Todo o ritual se procede, a moça é queimada na frente de todos, ainda com a salamandra presa em seu tornozelo, e quando a madrugada chega e os habitantes estão todos dormindo, ela surge das cinzas e se afasta com a “joia” em seu corpo.</p> <p>O segundo conto a ser analisado é “É a alma, não é?” retirado do livro <i>O leopardo é um animal delicado</i> (1988), relata os pensamentos e as indagações de Marta sobre o seu casamento. Além de ser escrito em terceira pessoa com a inserção de diálogos, há também pequenos monólogos interiores.</p> <p>Toda a narrativa deste conto parte de um elemento central que é uma libélula encontrada na tumba de um faraó, presa no âmbar, sendo noticiada em um jornal. Através deste acontecimento, Marta começa a comparar a sua vida conjugal com a libélula presa. As suas reflexões têm início de manhã, na mesa do café, quando o marido lhe fala sobre a notícia e ela toma consciência de que também está presa em um âmbar.</p> <p>Marta, depois do café, na sala de televisão, continua a refletir sobre o seu relacionamento, pois no início de tudo, os dois eram como libélulas, tinham vontade e dedicação com o outro, enquanto nos dias atuais, tudo se tornou mecânico, as palavras não mais se faziam necessárias para a comunicação, como se tornassem-se indiferentes, numa vida monótona e entediante.</p> <p>Com todos esses pensamentos, Marta se sente presa em sua</p>
--	--

	<p>própria casa, como a libélula no âmbar, e imagina o cientista cortando a libélula para retirar o DNA, que segundo seu marido era como se fosse a alma do animal. Ao mesmo tempo, ela passa a unha sobre a pele do colo, imaginando que estava sendo cortada também, porém diferente do inseto, dela não se poderia extrair nada, pois a sua alma não estava ali.</p> <p>E assim Marta conclui que nem mesmo os arqueólogos poderiam encontrar a resposta para o que virou o seu casamento, sendo tal situação impossível de ser revertida, comparada a restos sem utilidade.</p> <p>No que tange ao item: “A instabilidade do gênero dentro de uma mesma categoria narrativa” Freitas utiliza-se do arcabouço teórico de Welck e Warren. Segundo ela, os críticos explicitam duas teorias sobre os gêneros ou as espécies literárias, a clássica e a moderna e de acordo com suas visões estas não podem se confundir uma com a outra, sendo a primeira descrita como “normativa” e “prescritiva”, sem a possibilidade de haver relação de um gênero com o outro, enquanto a teoria moderna engloba-se todas as suas definições, aceitando as suas miscigenações e o valor único de sua originalidade. De acordo com a concepção da pesquisadora, Colasanti trabalha as suas obras no sentido de aprimorar o conceito do gênero, renovando-o e ao mesmo tempo retomando características tradicionais e mesclando-as com as modernas, reafirmando que a literatura adquiriu uma forma moderna de narrar e que os conceitos relativos aos gêneros textuais são flexíveis e maleáveis, também nos dias de hoje, não podendo haver uma definição precisa ou tradicional.</p> <p>Em A oralidade em “Quem me deu foi a manhã” Freitas argumenta que além dos aspectos referentes ao gênero, é possível observar, com mais ênfase, a oralidade presente no conto, pois a sua forma de narrar se assemelha à forma mítica ou fabulosa dos contos antigos, da época medieval. Ressalta a pesquisadora que o conto “Quem me deu foi a manhã” se assemelha a uma narrativa oral, por constituir em sua composição formas que lembram a narrativa do mito, pois a história se passa de uma maneira ancestral e o tempo da narração, por estar no passado, remete a um acontecimento que pode ter sido secular ou mesmo atemporal, além dos acontecimentos fantásticos, pois como se sabe, a personagem central de uma certa forma encanta os animais que passam a fazer parte do seu corpo, e os animais por sua vez têm aspectos humanos ao falarem com a moça.</p> <p>Freitas reforça que esta narrativa em especial, adquire formas mais tradicionais de narrar, enquanto a outra “É a alma, não é”?, não se preocupa tanto em “fantasiar” os acontecimentos, sendo mais direta e cotidiana ao leitor, tomando como fundamental os fatos ocorridos ali no momento, que, no caso da segunda história é toda montada a partir de um único elemento central, a libélula no âmbar.</p>
--	--

		<p>Com isso, percebe-se que “Quem me deu foi a manhã” é uma forma de narrativa originária da combinação da oralidade com a escrita, tendo como base uma cultura estritamente oral, que ao ser escrita passou a dar diferentes formatos às maneiras de narrar algo, se modificando plenamente, como nos contos contemporâneos, exemplificado pelo conto “É a alma, não é?” Ou revitalizando e rememorando a sua tradicionalidade no breve conto da moça e a salamandra.</p> <p>Freitas afirma que os dois contos em questão se lidos sob a égide de Hans Robert Yauss proporcionam uma ruptura com o “automatismo da percepção” através dos questionamentos de Marta acerca de seu casamento, ressaltando aspectos psicológicos da personagem, como também na presença de um único elemento central para a formação de todo o enredo, com ênfase na “falta” de grandes acontecimentos que mudam o desfecho da história ali contada. Freitas reitera que a capacidade que estes contos têm de chamar a atenção do leitor para uma reflexão relativa aos fatos ali contidos, dando aos enredos significados plurais, faz com que a cada leitura haja uma renovação de seus significados, através dos símbolos presentes na narração.</p> <p>De acordo com Freitas pode-se apreciar as narrativas como uma mais ilustrativa e a outra mais representativa. No conto “Quem me deu foi a manhã”, existem vários fatos que se remetem à realidade, porém não chega a ser uma representação “fiel” pois os fatos fantásticos que ali ocorrem não podem acontecer efetivamente no mundo real.</p> <p>Sobre o conceito de pós-modernismo nos contos a pesquisadora afirma que o pós-modernismo representa uma “desconstrução” do eu, uma mescla de diferentes realidades e conseqüentemente suas complexidades, diferentemente do modernismo. Com isso, há um pluralismo na escrita, permitindo aos autores uma maior liberdade em criar diferentes mundos em seus textos, fazendo com que haja questionamentos entre os seus personagens. Destarte considerando a data em que estes dois contos foram publicados, pode-se incluí-los como pertencente a uma época pós-modernista. O conto “É a alma, não é?” data de 1998, e “Quem me deu foi a manhã” de 2009, como anteriormente citado, ou seja, são duas publicações recentes, que possuem características que vão além do tempo em que foram escritas.</p> <p>Os contos de fadas: a importância das fadas para a constituição das narrativas. Neste interim a pesquisadora remete a várias obras a citar: Bruno Bethlheim, Nelly Novaes Coelho que realizaram pesquisas acerca da origem dos contos de fadas. Depreende-se da leitura destes críticos que a origem é muito antiga podendo ter sido iniciada na cultura celta-bretã, tendo estreita ligação com as novelas de cavalaria e devido à natureza lírica destes povos estas narrativas foram fundindo-se até chegar a contemporaneidade. Amparando-se em Nelly Novaes Coelho, Freitas afirma que com a descoberta de cidades que</p>
--	--	---

	<p>estavam soterradas da Itália como Herculano, Pompéia e Troia foram decifrados vários textos em que foi possível perceber que, o que era tido como lenda, tinha uma base que também se assemelhava a outras narrativas de povos diferentes do que ali estavam. Em relação aos textos greco-romanos argumenta que os contos de fadas tiveram o período da Idade Média como data de origem sendo marcados pela inclusão da cultura cristã que impôs, nas escrituras que ressaltavam a cultura greco-romana valores cristãos civilizatórios, perdurando por um espaço de mil anos entre a queda do império romano até o renascimento.</p> <p>Durante esses anos, vários contos caracterizados como maravilhosos tiveram relevância, pois neles continham o retrato da época medieval que era marcada pela violência e luta de poderes. Tais histórias fundiam diversos tipos de enredo formando então contos como “<i>A Bela e a fera</i>”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Pele de asno”, “João e o pé de feijão”, “Barba azul”, “Bela Adormecida”, “Gato de Botas”, etc. Todas essas histórias ao longo dos tempos foram adaptadas para a literatura infantil e ganharam novas versões em outras culturas e povos diferenciados.</p> <p>No espaço destinado a análise ao papel das fadas nos contos citados denominado: “As fadas e o maravilhoso nos contos”, Freitas aborda em primeira instância o conto “São os cabelos das mulheres”, que segundo ela, relata um período de frios, chuvas e pragas em uma aldeia. A narração está direcionada aos fenômenos obscuros que ocorrem no local e na forma de “resolução” destes acontecimentos voltados para as mulheres habitantes do lugar.</p> <p>Ressalta que os fatos relatados na história se direcionam a uma coletividade, que é representada pela aldeia, ou seja, os problemas que acontecem ali, como o aparecimento das serpentes, a grande quantidade de chuva e o longo período de inverno atingem a todos os habitantes e conseqüentemente a solução atinge também ao grupo. Então, ao direcionar os acontecimentos sobrenaturais às mulheres da aldeia, com destaque para a menina que ficou escondida e teve os fios de seus cabelos costurados à boca das serpentes, notam-se características referentes às definições estabelecidas sobre o que se constituiriam as fadas, no que concerne aos poderes mágicos e a influência que exercem sobre a natureza. Destarte o conto “São os cabelos das mulheres” traz o maravilhoso na constituição do seu enredo e no desempenho de seus personagens. Através desta história é possível fazer conotações às representações rituais antigas, como a das passagens das estações e, ao mesmo tempo evidenciar aspectos característicos das personagens femininas no que aludem aos conceitos sobre fadas, através das modificações que elas impõem na aldeia em que vivem, exercendo poderes sobre a natureza e até mesmo pelos homens do local, modificando física e psicologicamente a sociedade ali representada.</p>
--	---

	<p>No conto “Quem me deu foi a manhã” o destaque está em apenas uma personagem, denominada simplesmente como moça, que modificará o meio em que vive e por isso, sofrerá “pressões” da sociedade local. Esta personagem possuía capacidade de atrair Estas “joias” para si, o que segundo Freitas caracteriza a narrativa como um conto de fadas. Em virtude da riqueza que uma moça pobre adquire a sociedade a julga e queima na fogueira. A personagem ao ser julgada e pressionada pelos habitantes da aldeia passa por um “ritual” iniciático, que culminará em um crescimento pessoal, representado pelo seu renascimento após a morte na fogueira. Citando Coelho, a pesquisadora afirma que na perspectiva desta os rituais podem ser de duas naturezas: os contos relacionados aos rituais das estações e os contos de origem iniciática, que por sua vez demonstram os rituais primitivos como preparadores para a formação do indivíduo, a fim de que o mesmo pudesse se enquadrar nos valores da sociedade em que pertencia. No entanto, o período que corresponde à aquisição dos animais como adereços até a morte da personagem, pode ser considerado como uma passagem iniciática em que o ponto culminante, ou o ritual de passagem, seria a morte na fogueira, para que ela pudesse renascer compreendendo a sociedade da qual foi vítima e obtendo valores que antes não era capaz de perceber.</p> <p>Ainda em relação as características dos contos de fadas, Freitas cita “ a viagem”, que no caso do conto configura o espaço onde a moça encontra os animais, espaço este que lhe é estranho, um lugar diferente daquele do seu costume. O passo seguinte será “ o desafio” ou “obstáculo” que constitui uma invariante fundamental nesses contos, pois há algo a ser superado ou obstáculos a serem vencidos para que o herói conquiste as suas pretensões. Em seguida ocorre a “mediação”, entre os heróis e suas realizações, pois na maioria das narrativas existe algo ou algum ser que o auxilia em suas realizações, podendo ser de origem mágica ou não. E em última instância ocorre a “conquista”, ou seja, o herói alcança o objetivo idealizado, após passar pelos desafios e obstáculos. Desta maneira o conto mostra que a conquista da moça ocorre quando ela surge das cinzas e o seu renascimento lhe proporciona sair daquele local em que era oprimida e injustiçada, permitindo seguir uma nova vida distante dali.</p> <p>Em Marina Colasanti, narradora-poeta: uma viagem por mitos e símbolos, Freitas afirma que por meio dos estudos de Jung sobre a interpretação dos mitos, símbolos e imagens houve um despertar de outros estudiosos, que se utilizaram das teorias acima mencionadas para analisar elementos simbólicos recorrentes na literatura, tanto de um ponto de vista artístico como também psicológico, estabelecendo relações sociais e ideológicas.</p> <p>A literatura fornece um vasto material para a análise de tais</p>
--	---

		<p>símbolos e imagens, pois como mencionado anteriormente, está sempre se renovando e inovando à medida que a cultura e as sociedades se desenvolvem e se modificam. É possível identificar um grande número de estudiosos que constataram em diversos autores uma significância profunda em seus textos através da utilização de certos símbolos ou elementos capazes de aprofundar e, ao mesmo tempo expandir a escrita que produzem.</p> <p>Esta constatação ainda se vigora quando é contextualizada na contemporaneidade, pois esses autores manifestam nas suas escrituras uma simbologia representativa dos questionamentos existentes, o que é o caso de Colasanti , uma vez que ela toma em seus textos aspectos míticos ancestrais em plena contemporaneidade, para criar narrativas questionadoras da vivência humana, que são bastante metaforizadas, pois possuem uma significação simbólica muito grande, aprofundando assim, os seus textos para além das páginas que ali estão transcritas. Segundo a pesquisadora, os símbolos são fundamentais para a interpretação dos textos literários e com Colasanti não é diferente, pois a concisão dos seus textos proporciona ao leitor, que da análise de um símbolo, passe para uma proporção maior, que contemple toda a narrativa, percebendo o seu caráter ancestral e até mesmo mítico, pelas conclusões que caberá a ele estabelecer.</p>
--	--	---