

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Nilda Maria Medeiros

A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti

Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Campus de Araraquara com vista
à obtenção do título de Mestre em
Estudos Literários

ORIENTADORA. Profa.Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

Araraquara/ SP
2009

Medeiros, Nilda Maria

A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti / Nilda Maria Medeiros – 2009

204 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

1. Poesia. 2. Contos. 3. Gêneros literários.
4. Colasanti, Marina, 1937-. 5. Literatura brasileira – Séc. XX.
I. Título.

Nilda Maria Medeiros

A ENUNCIÇÃO POÉTICA NOS CONTOS DE MARINA COLASANTI

COMISSÃO EXAMINADORA

TITULARES

Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan (Ude)

Profa. Dra. Karin Volobuef

Profa. Dra. Maria do Carmo Almeida Corrêa

SUPLENTE

Profa. Dra. Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin

Profa. Dra. Vera Abriata

ARARAQUARA, 06 DE MARÇO DE 2009

Ao meu amado filho, Mário, meu companheiro e confidente incondicional, e
à minha avó materna, Sebastiana, o meu maior e melhor exemplo de força,
de luta e de heroísmo

AGRADECIMENTOS

A Deus pela oportunidade de viver e poder construir.

Aos meus pais, Ciro e Aparecida, por me conceber em suas vidas e educar-me.

À Tereza Maria, minha cúmplice nos sonhos e nas realizações.

Aos meus amigos de alma e que compartilham da mesma paixão pela arte literária, Clarice e Leandro.

À Eva e ao Alexandre pela amizade, pelas longas conversas sobre a pesquisa e pelas sugestões de leitura.

À amiga Mônica pela demonstração de interesse por esta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e aos funcionários do Programa pela atenção às solicitações.

Aos Profs. Drs. Antônio Donizete Pires, João Batista, e Profa. Dra. Maria do Rosário Gregolin que me aceitaram como aluna, contribuíram e deram sugestões para este trabalho.

À Profa. Dra. Karin Volobuef, que além de contribuir com sugestões, também foi muito atenciosa ao enviar-me textos para leituras; e à Profa. Dra. Celeste Ramos que colocou em debate o início desta pesquisa.

Finalmente, à Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, a Ude, que foi mais que minha orientadora, foi amiga, acreditou na realização deste trabalho, encorajou-me significativamente para que esta pesquisa se concretizasse, sempre discutindo e nunca impondo alternativas.

O dragão do meu sonho é um mosaico de possibilidades que pode não existir em si, mas que os elementos de que é composto, já entranhados nas minhas vivências, tornam perfeitamente aceitável

Marina Colasanti

MEDEIROS, N. M. A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti. (2009, 204 folhas. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Campus de Araraquara

RESUMO

A presente dissertação fará a análise dos contos de fadas de Marina Colasanti, “A primeira só” e “Além do Bastidor” do livro *Uma Idéia Toda Azul* (2006), “A moça tecelã” e “A mulher ramada” do livro *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* (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 *corpus* 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 ambigüidade dos gêneros literários e humanos. Para isso, propomos 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, procuramos 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 .

PALAVRAS CHAVES: enunciação; interdiscursividade; poesia; conto; política; gêneros

MEDEIROS, N. M. The poetical enunciation in tales of Marina Colasanti. (2009, 204 folhas. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, Campus de Araraquara

ABSTRACT

The following dissertation is about an analysis of Marina Colasanti's fairy tales, "A primeira só" and "Além do Bastidor" from the book "Uma Idéia Toda Azul (2006), "A Moça Tecelã" e "A Mulher Ramada" from the book "Doze Reis" and the "Moça no Labirinto do Vento" (2000), "Entre a Espada e a Rosa" which book has the same name (1992), intending to express the language strategies from the author's literary universe. From the "corpus" it's known that the speech – in the author's narrative – shows a dialogue with other speeches originated in cultural memory, from classical narratives and from traditional popular tales. The voices in the narrative, show discursive encounters in one moment and the next discursive confrontations, inscribing the nostalgic nature and at the same time subversive from the statement and the enunciation. Such strategy reveals the political aspect shown in her poetical way of telling a story. Considering these aspects, this research focus on the study of the speech enunciation and highlight how Marina Colasanti's poetical speech turns into a political speech which holds the literary and human genres ambiguousness. To do so, we recommend the discussion about the fairy tales origin, to show that this genre is born beside poetry, holds the cultural memory acquis and reveals itself as created of ideological posture, as well an existential search. And, to walk a safe path, we try to support the Greimasian semiotics, in Bakhtin's dialogism and the analysis of the French to hear the voices that encounter and/or confront among each other in the selected tales.

KEYWORDS: enunciation; speech; poetry; tale; politic; genres

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1. Contos de fadas: memória e autoria	16
1.1. Outras pesquisas sobre os contos da autora	17
1.1.1. A intertextualidade	17
1.1.2. Paródia e estilização	18
1.1.3. O feminino	18
1.1.4. A psicanálise	18
1.1.5. O lirismo	19
1.1.6. O maravilhoso	19
2. O texto como objeto da significação e do sentido	20
2.1. Dimensão enunciativa	25
2.2. O <i>ethos</i> e o corpo do enunciador no contradiscurso em Marina Colasanti	27
2.3. Categorias embreantes e debreantes	35
2.4. A diferenciação entre intertextualidade e interdiscursividade	46
3. A origem dos contos de fadas	50
3.1. Perspectiva propiana	50
3.2. Perspectiva psicanalítica	50
3.3. Perspectiva histórica	53
3.4. Perspectiva do gênero: maravilhoso e fantástico	53
3.5. A função social e ideológica dos contos de fadas	55
3.6. O conto breve	62
3.7. Modernidade	67

3.8. O mito	71
4. Os múltiplos fios que constituem identidades	77
4.1. “A primeira só” - do gostar narcísico ao gostar solidário	77
4.2. “Além do bastidor” como imagem do processo iniciático da sexualidade feminina.....	90
4.3. “A mulher ramada” como figuratividade da obra do artista vs. a obra da natureza	115
4.4. A Tecelã no ir e vir dos fios da sua criação	127
4.5. A ambigüidade dos gêneros em “Entre a espada e a rosa”	147
4.6. Considerações finais	180
4.7. Referências Bibliográficas da autora	187
4.8. Referências Bibliográficas	187
4.9. Anexos	196

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Marina Colasanti nasceu em Asmara (Eritreia), em 26 de setembro de 1937. A autora é natural da Itália e de nacionalidade brasileira. Marina Colasanti veio para o Brasil em 1948. Em 1962, trabalhou no *Jornal do Brasil* como redatora do *Caderno B*. Trabalhou também como editora do *Caderno Infantil* do mesmo jornal. Em 1976, ingressou na Editora Abril, na revista *Nova* como editora de comportamento. De fevereiro a julho do mesmo ano, escreveu crônicas para a revista *Manchete*. De maio de 1991 a abril de 1993, assinou crônicas semanais no *Jornal do Brasil*. Trabalhou também como entrevistadora do *Sexo Indiscreto* na TV Rio e de *Olho por Olho* na TV Tupi. Foi, também, editora e apresentadora do noticiário *Primeira Mão* na TV Rio em 1974. Trabalhou como apresentadora e redatora do programa cultural *Os Mágicos* na TVE em 1976. Foi âncora do programa cinematográfico *Sábado Forte* na TVE, de 1985 a 1988, e âncora do programa patrocinado pelo Instituto Italiano de Cultura, *Imagens da Itália* TVE, de 1992 a 1993.

O primeiro livro da autora, *Eu Sozinha*, foi publicado em 1968. Seus livros são classificados como literatura infantil, infanto-juvenil e para adultos. Marina Colasanti é conhecedora e criadora de diferentes trilhas literárias no que tange à literatura no seu sentido geral, mas os seus contos de fadas lhes são preciosos, *jóias raras*. A autora afirma que, em literatura, seu interesse e sua busca se voltam “para aquela coisa intemporal chamada inconsciente”. E a autora argumenta:

[...] muda a realidade externa, mas a nossa realidade interior, feita de medos e fantasias, se mantém inalterada. E é com esta que dialogam as fadas, interagindo simbolicamente, em qualquer idade e em todos os tempos”.
(COLASANTI, 1978, p.95).

Como se observa, as emoções e as sensações são inalteráveis para a autora, independentemente, da época e/ou das idades, porque elas são manifestações verdadeiras da essência humana; por isso “o dragão do [seu] sonho é um mosaico de possibilidades que pode

não existir em si, mas que os elementos de que é composto, já entranhados nas [suas] vivências, tornam perfeitamente aceitável.”. (COLASANTI, 2004a, p. 13).

Ao entrarmos em contato com a obra de Marina Colasanti, deparamo-nos com tanta riqueza literária que se tornou difícil priorizar um tema e um *corpus* para pesquisa, visto que a autora incursiona-se por diferentes trilhas literárias: os chamados “contos de fadas”, poemas, contos, minicontos, crônicas e ainda se ocupa de ensaios.

Dentre tantas opções, todas com poder de provocação do desejo de análise, instigaram-nos os contos, aqueles que a crítica literária vem classificando como *contos de fadas*, destinados ao público infanto-juvenil¹.

Nesta dissertação, consideraremos os contos do *corpus* como contos de fadas, mas priorizando o trabalho com a linguagem, com o discurso, com o interdiscurso. Valer-nos-emos da ambientação e dos motivos² oriundos das narrativas primeiras que migram para os contos de fadas da autora, como elementos que solidarizam com a poesia ao inscrever o onírico, o imaginário, a verossimilhança do maravilhoso, bem como a manifestação do rito e do mito. A classificação “de fadas” ou “maravilhoso”, no caso da autora, marca um estilo poético, mais que a concretização de um gênero oriundo da tradição oral.

A obra de Marina Colasanti desvela-se por vias da poesia, mas os seus contos de fadas, particularmente, inundam-se de uma linguagem poética. E é justamente esse contar por meio dos elementos da poesia que nos leva aos contos “A primeira só” e “Além do Bastidor” do livro *Uma Idéia Toda Azul* (2006), “A moça tecelã” e “A mulher ramada” do livro *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* (1982), “Entre a espada e a rosa” que está no livro de

¹ *Uma Idéia Toda Azul*(1979), *Doze Reis E A Moça No Labirinto Do Vento*(1982), *Entre A Espada E A Rosa*(1992), *Longe Como O Meu Querer*(1997).

² Motivo: 1. “considera-o como ‘o menor elemento do conto, suscetível de ser reencontrado tal qual na tradição popular’ [...]”. 2. [...] espécies de invariantes suscetíveis de emigrarem quer para narrativas diferentes de um dado universo cultural, quer até mesmo para fora dos limites de uma área cultural, embora persistam, não obstante, as mudanças de contextos e das significações funcionais segundas que os diferentes contextos narrativos possam conferir-lhes”. (GREIMAS. 1979; P.290).

mesmo nome (1992), a fim de explicitar as estratégias de linguagem do universo literário da autora.

Os contos de fadas, longe da mera aparência de fantasia e de ingenuidade de mulheres, de narrativas para crianças, abrigam verdade humana na sua essencialidade primitiva, bem como denunciam o aspecto político no que diz respeito à História do feminino. E o discurso de Marina Colasanti se desenvolve a partir de uma poética híbrida, de forma a contemplar tais características, pois, numa visada geral, a sua escrita é narrativa, mas também é poética; e a temática priorizada é a das buscas existenciais numa constituição das identidades dos gêneros, rumo à emancipação dos sujeitos: feminino e masculino.

Considerando a imersão da poesia na prosa da autora e/ou o inverso, e o que diz Otávio Paz (1996, p.12) sobre as figuras geométricas que representam os gêneros literários, o caráter híbrido da narrativa de Marina Colasanti é acentuado primorosamente. Paz fala que a poesia pode ser concebida em círculo, enquanto que a prosa desvela-se em linha reta. E pensando na simbologia da sexualidade, que concebe o círculo como símbolo do feminino e a linha reta como símbolo do masculino, numa analogia do feminino e a poesia, da prosa e o masculino, a escrita da autora configura-se numa estratégia de absorção de um gênero no outro, tanto no que se refere aos gêneros humanos como aos gêneros literários. Pode-se ler que a História da poesia e da prosa é a História do feminino e do masculino, constituindo-se como sujeitos da História da humanidade.

Sabemos que há, pelo menos, dois caminhos possíveis de análise da obra literária para os propósitos de uma dissertação: ou a explicitação teórica de um caminho crítico, a partir da qual, os contos seriam analisados; ou a análise propriamente dos contos, partindo do que eles demandam para buscar os aportes teóricos necessários ao embasamento da reflexão. O perigo da primeira alternativa é transformar os contos literários em exemplos ou mera ilustração das questões teóricas estudadas. Para não correr esse risco, optamos pela segunda

alternativa, ou seja, começar pela análise dos contos, indo buscar na semiótica greimasiana, nos estudos de Bakhtin, na análise do discurso segundo Foucault, nos estudos sobre o mito e nas reflexões sobre a literatura contemporânea, uma base teórica para a reflexão. Cada conto aponta para um caminho crítico de análise. Isso não significa que o trabalho fará uma “convocação geral”, sem coerência teórica. Procuramos amarrar os aportes teóricos às reflexões sobre a linguagem produzidas no século XX pela semiótica de linha francesa, e por outras teorias que com ela dialogam, sem que seus resultados sejam excludentes.

A organização deste trabalho dar-se-á na ordem em que estão elencados os temas. No item 1, Contos de fadas: memória e autoria, há uma proposta de base para situar a escrita da autora. No item 2, propomos o estudo do texto como objeto da significação e do sentido a partir da teoria semiótica, visto que, esta, é o fio condutor para a análise dos contos que compõem o *corpus*, dando prioridade ao discurso, à linguagem, pois o objetivo maior deste trabalho é 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, bem como 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. A partir de tal verificação, evidenciar como a memória e a autoria, como o poético e o político se articulam na constituição de identidades para uma emancipação dos sujeitos.

Ocupamo-nos da enunciação e das considerações em torno do dialogismo de Bakhtin, partindo de publicações acadêmicas sobre a obra da autora, a fim de argumentar que, ao contrário do que parece, o discurso de Marina Colasanti realiza sim a polemização de vozes, mesmo havendo como predominância o discurso indireto. Propomos a diferenciação entre intertextualidade e interdiscursividade, a partir de considerações de Luiz Fiorin, para argumentar que, nos contos de Marina Colasanti, o que predomina é a interdiscursividade e não a intertextualidade conforme tal classificação vem sendo referida em trabalhos

acadêmicos sobre a obra da autora. No item 3, há uma explanação de argumentos em torno da origem do conto de fadas, a fim de evidenciar a história desse subgênero ao lado da poesia, nas perspectivas proppiana, psicanalítica, histórica, do gênero maravilhoso e fantástico, da função social e ideológica. Estudamos também aspectos do conto breve, para uma analogia com os contos de fadas tradicionais, apontamos elementos da modernidade e da contemporaneidade na obra da autora, e comentamos a utilização do mito como base para as suas narrativas. No item 4, puxamos os múltiplos fios que constituem identidades nos contos da autora a partir de suas análises, seguidas das considerações finais.

Para a autora, a sua arte literária se manifesta de diferentes maneiras, e metaforiza o seu fazer como reflexos do seu espelho que se multiplica. E quando fala dos contos de fadas, Colasanti esclarece:

A outra doce face que seduz meu coração, são os contos de fadas. Que fique claro, meu espelho não reflete, não modifica, não recria os contos de fadas clássicos. Os contos de fadas são um gênero literário específico, e o fato de haver poucos escritores ocupando-se deles não significa que o gênero esteja morto, ou que viva apenas de beber em antigas fontes. Digamos, simplesmente, que uma das faces do meu espelho é portal que só de raro em raro se abre, permitindo-me entrar na dimensão encantada e acariciar tesouros.

Tudo é lado de dentro, nos contos de fadas. Tudo desliza para o fundo sem fundo do espelho. E a conversa que se trava entre imagens, inaudível, nem pertence a mim nem ao leitor. Vem de longe, somos, ele e eu, somente seus depositários por herança. (COLASSANTI, 2004a, p.109-10).

E é justamente esse “lado de dentro” a que se refere a autora que desejamos ler, bem como essa “conversa inaudível” que nos faz aventurar a ouvir, por via da poesia que se dissemina no seu discurso, atualizando e aproximando o “longe” que a sua arte explicita.

1. Contos de fadas: memória e autoria

O “longe” de que fala Marina Colasanti inscreve-se pelo menos em duas dimensões: o “longe” como infinitude, transcendência, espaços do além mundo natural, da imaginação, do onírico e da fantasia que permeiam a existência humana – típicos espaços dos contos maravilhosos; e o “longe” como a memória, como o aspecto histórico que se articulam de diferentes maneiras na história da humanidade, guardando suas raízes como herança cultural. Esta herança viaja no tempo e no espaço, de boca em boca, como memória coletiva; viaja por meio das Sibilas, das Melusinas, da rainha de Sabá, das fadas, das feiticeiras, das velhas mexeriqueiras, das imagens em tapeçarias e afrescos, das xilogravuras, sem que se possa precisar o momento e o lugar exatos do seu início. E é como memória coletiva que chega a Nápoles do século XVII e ganha registros na escrita, em 1634, a partir de Giambattista Basile com o *Pentameron*. Em 1697 chega também à França na boca da Mamãe Gansa de Charles Perrault.

Neste momento da História das histórias que tinham como autores a memória coletiva, ocorre uma transformação significativa para a questão da autoria. Os contos populares passam a ter autor. Mas de acordo com M. Foucault (1992), a criação da “função autor” nasce no período medieval com finalidade de conferir controle à circulação dos textos ou autoridade a uma assinatura legítima. E para Foucault é na passagem do século XVII ao XVIII, momento de apropriação autoral no que tange as idéias, o conhecimento, a ciência, que o conceito de *autoria* pode ser analisado considerando o fator sócio-histórico. Tal observação é importante, a fim de verificar como o aspecto político, no conto de fadas artístico, se articula com a memória e a autoria.

Mas conferir identidade autoral nos diferentes gêneros discursivos, não significa ocupar-se do sujeito empírico ou enquanto indivíduo, mas do sujeito como construção do

próprio discurso, visto que o universo do texto inscreve a representação do sujeito autor na relação com o fator social nas diferentes esferas discursivas.

No caso da autora em questão, a marca de adesão à cultura popular é explícita conforme demonstraremos neste trabalho. Ao mesmo tempo, que a sua escrita é dotada de originalidade e estilo próprio, também evidencia características que permitem observar como a autora constrói o seu dizer a partir do interdiscurso, área de aceitação e de discordância do discurso do outro. E é deste percurso discursivo, que abriga memória e autoria na arte literária de Marina Colasanti, que nos ocuparemos.

A fortuna crítica em torno dos contos de fadas da autora é bastante significativa, visto que Marina Colasanti é premiada como autora de literaturas brasileira infantil, infanto-juvenil e adulta. E há vários trabalhos acadêmicos sobre os seus contos, como se observa a seguir.

1.1. Outras pesquisas sobre os contos da autora

1.1.1. A intertextualidade

O trabalho de pesquisa de Ana Maria da Silva (2001), investigou como se expressa a imagem dos fios que ligam os contos “Além do bastidor”, “Entre a espada e a rosa” e outras histórias; mostrou o diálogo desses contos com outros textos, bem como a permanência desse gênero que, nos termos da pesquisadora, propõe um “discurso que veste roupa nova para uma nova ocasião, mas mantém a mesma finalidade didática.” (SILVA, 2001, p.5).

1.1.2. Paródia e estilização

Mara Lúcia David (2001) procurou mostrar a inserção de elementos das narrativas primeiras, o resgate da memória cultural, alguns mitos, inclusive mitos que tratam da cosmogonia, nos contos de Marina Colasanti: “Um espinho de marfim”, “Em noite de lua cheia” e outras histórias. A estudiosa valeu-se do conceito de paródia e de estilização para argumentar de que modo Marina Colasanti resgata as vozes do passado num discurso com o presente.

1.1.3. O feminino

Luciana Faria Lê-Roy (2003) objetivou a investigação da representação da mulher na literatura infanto-juvenil nacional, valendo-se dos textos de Marina Colasanti, de Júlia Lopes de Almeida, de Ana Maria Machado e de Lygia Bojunga Nunes. A pesquisa detectou que o discurso e a representação da mulher ganharam espaços, relevâncias e novos olhares, dadas as propostas que apontam para novos comportamentos dos gêneros.

1.1.4. A psicanálise

Salma Silva (2003) parte de uma análise psicanalítica das obras *Uma Idéia toda Azul, Doze Reis E A Moça No Labirinto Do Vento, Entre A Espada E A Rosa* e *Longe Como O Meu Querer* e acaba por contribuir (imensamente), para uma poética do imaginário em Marina Colasanti. A pesquisadora mostra as múltiplas faces de Eros nos contos de fadas da autora em questão.

1.1.5. O lirismo

Maria do Carmo Almeida Corrêa (1990), em análise do conto “Um espinho de marfim” do livro *Uma Idéia Toada Azul*, parte da teoria semiótica e evidencia a simbologia da iniciação amorosa. E acaba assinalando a questão do lirismo e de elementos míticos na obra da autora.

1.1.6. O maravilhoso

Leandro Passos (2008), embora não se ocupe dos livros de contos de fadas da autora e priorize evidenciar outro universo literário de Marina Colasanti (dos minicontos do livro contos de *Amor Rasgado*), também acaba evidenciando a fatídica presença do maravilhoso nas narrativas de Marina Colasanti. O pesquisador mostra como o passado é *raptado* e inserido no cotidiano de relacionamentos amorosos e *absorvido* por uma linguagem literária, bem como a subversão ao tradicional e a sensualidade implícita na linguagem simbólica da autora. São instigantes e provocadoras as estratégias de que se vale o pesquisador para mostrar de que maneira se dá a inversão dos mitos e dos motivos dos contos de fadas.

2. O texto como objeto da significação e do sentido

Esta pesquisa apóia-se na teoria semiótica, visto que o seu objeto é o texto. A semiótica 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”. (BARROS, 1990, p.7).

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 discursivas. De acordo com Denis Bertrand:

A distinção teórica e metodológica entre semiologia e a semiótica, por sua vez, está mais ligada às transformações históricas de sua formação recente no campo das ciências da linguagem. [...] ‘Semiologia’: ‘Ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social’ (F. de Saussure) e ‘Ciência que estuda os sistemas de signos (línguas, códigos, sinalizações, etc.)’ (Petit Robert). As duas mostram a extensão considerável de seu objeto: o universo geral dos signos, bem além da mera língua. (p.12).

A semiótica greimasiana procura unir os dois conceitos acima: “sistemas de signos” e “vida dos signos”, ou seja, “sistema” e “processo”.

Uma outra definição para semiótica no dicionário de Petit Robert (apud BERTRAND. 2003; P.13), “teoria geral dos signos e de sua articulação no pensamento (>lógica). Teoria dos signos e do sentido, e de sua circulação na sociedade (>semiologia)”.

Essas duas definições propõem o estudo de duas semióticas distintas: a semiótica americana fundamentada na obra de Charles Sanders Peirce (1839-1914) que se atém ao modo de produção do signo e à sua relação com o referente, e a semiótica européia que

originou da teoria da linguagem, a partir de Saussure no sentido estrutural e na concepção de língua como instituição social.. A semiótica que nos interessa neste trabalho é a da “Escola de Paris”.

Bertrand chama a atenção para a definição de semiótica: “teoria do signo e do sentido”, pois tal definição segundo o autor está longe do reducionismo a que foi enquadrada como sistemas de signos reduzidos aos códigos de sinais de caráter informativo e referencial, visto que “[...] o sentido e o valor [dos signos] são literalmente filtrados e selecionados pelos crivos conotativos de leitura, significações secundárias que na realidade ocupam o primeiro plano na comunicação social”. E como assinala R. Barthes, que se ocupou da “semiologia francesa” nas décadas de 1970-1980, “[...] a ideologia seria em suma a forma dos significados de conotação”. (BARTHES apud BERTRAND, 2003, p. 14).

A distinção “signo-sentido” no dicionário Petit Robert “[...] permite determinar o lugar exato do exercício semiótico: não é o do signo empírico e de suas codificações (de que a semiótica não diz quase nada), é o do sentido que o signo suscita, que ele articula e que o atravessa” (BERTRAND, 2003; p.14).

Então nesse prisma “O objeto da semiótica é explicitar as estruturas significantes que modelam o discurso social e o discurso individual”. (COQUET apud BERTAND, 2003, p.14).

Nesse ponto das considerações o que se deve convocar não é mais o signo, mas a significação, pois de acordo com Greimas (apud BERTRAND, 2003, p.14): “A língua não é um sistema de signos, mas uma reunião [...] de estruturas de significação”.

Uma definição para semiótica em (BERTRAND, p.16) é a de que “Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob a forma de uma construção conceitual, as condições da apreensão e da produção do sentido”.

De acordo com Bertrand (2003, p.16-7) todo esse esquema anterior, na década de 1980, coloca a teoria semiótica em contínua remodelação. Ela recebe contribuições fundamentais de estudiosos. O principal continuador dos postulados de Saussure, Louis Hjelmslev contribui com obras que “[...] estabelecem os fundamentos epistemológicos do que será a semântica estrutural. [...], as condições de possibilidade de uma descrição formal do plano do conteúdo das linguagens, no quadro de uma teoria de vocação científica”. (p.17-8).

Hjelmslev vê o sentido nas suas discontinuidades, o que propõe à teoria atentar às estruturas enunciadas até eleger as pesquisas em linguística da enunciação com os trabalhos de É. Benveniste. O discurso por vias da semiótica passa a ser visto na interação entre produção de um enunciador e pela apreensão do discurso por outro enunciador, ou seja, numa perspectiva da linguagem em ato.

O método de análise que procuraremos seguir é o que considera o texto como um objeto de significação independentemente da intenção do autor. Pretendemos nos ocupar das articulações internas do texto e da semiótica da enunciação voltada para o discurso e as suas relações textuais e contextuais. Procuraremos considerar o leitor como centro do discurso que ajuda a construir o sentido do seu objeto: o texto.

A semiótica privilegia quatro dimensões: a narrativa, a passional, a figurativa e a enunciativa.

De acordo com Bertrand, a dimensão narrativa se ocupa das estruturas actanciais que são definidas por uma composição modal: querer, dever, saber, poder, ser ou fazer. Essa composição transforma a relação de um sujeito com objetos de valor, que são adquiridos pelo combate ou pela troca. O sujeito é privado desses objetos por desposseção ou por renúncia numa relação com outros sujeitos da mesma situação narrativa. O desfecho se dá como nos contos populares com a sanção final: recompensa do herói e punição do vilão.

Na dimensão passional, é ativado nos sujeitos, o processo por que estes passam na dimensão narrativa: na passagem da pobreza à riqueza, do sucesso ao fracasso, por exemplo, vê-se que os objetos são trocados ou perdidos; tem-se a transformação dos “estados de coisas” – que resulta na transformação dos “estados de alma” dos sujeitos inscritos numa dada narrativa. Ser despossuído de um objeto torna o sujeito lamentoso ou nostálgico. A impossibilidade de conquista de um objeto de desejo desencadeia a obstinação, a ambição, torna o sujeito passional.

A dimensão do sensível é a dimensão discursiva revestida por figuras ³que representam no discurso uma correspondência entre as figuras semânticas e as figuras do mundo para o leitor. A dimensão figurativa propõe o acesso imediato ao sentido. Ela se ocupa em verificar como se dá a inscrição do sensível na linguagem e no discurso. A dimensão figurativa coloca o leitor, bem como o expectador de um quadro ou de um filme, de frente com o seu mundo para ver, sentir e experimentar.

A dimensão enunciativa que se apresenta no fim do percurso ocupa-se de um sujeito pressuposto pelo dito num dado enunciado, o qual se evidencia nos traços que simulam sua presença, no interior de um texto, através do narrador, do observador, dos interlocutores. (BERTRAND, 2003, p. 27, 28, 29 e 30).

Essas quatro dimensões podem ser entendidas em (BARROS, 1990, p.8-11), a partir do percurso gerativo de sentido, pois para a teoria semiótica, o sentido de um texto é concebido de acordo com este percurso, o qual inscreve-se em três etapas:

a) a primeira etapa, a mais simples e abstrata, denomina-se como nível fundamental ou estruturas fundamentais, lugar onde se pode estabelecer as oposições semânticas de base que organiza qualquer discurso, onde o texto significa a partir de uma oposição semântica mínima. Um exemplo desta etapa, ver-se-á na análise do conto “A mulher ramada”, na p. 115.

³ **Figura:** termo que remete a algo do mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, vermelho... (Fiorin, 1992, p. 65).

Neste conto, podemos estabelecer uma oposição semântica que se centra na (/obra do artista/ vs. / obra da natureza/) ou no (/ideal/ vs. /natural/).

b) na segunda etapa, a do nível narrativo ou estruturas narrativas, os valores estabelecidos em oposição no nível anterior são assumidos pelos sujeitos narrativos. Ainda no conto em exemplo, temos a tentativa do fazer de um sujeito (jardineiro) que, para entrar em conjugação com seu objeto-valor (amor, para suprir sua solidão), molda-o de acordo com o seu ideal; o seu fazer se transforma, visto que ele é sujeito do querer, mas seu poder e saber se rivalizam com o poder e saber da natureza.

c) e na terceira etapa, configura-se o nível discursivo, em que as relações entre os sujeitos e o objeto-valor são assumidas por um sujeito da enunciação, que figurativiza as relações da narrativa. Neste nível, a narrativa é estudada a partir das relações entre a enunciação e o enunciado. É, no nível discursivo, que as oposições verificadas no nível fundamental e narrativizadas como valores pelo ponto de vista de um sujeito no nível narrativo, são desenvolvidas como temas⁴, os quais são revestidos por figuras. Seguindo a mesma estratégia para exemplo, neste nível as vozes enunciantes cruzam-se e polemizam-se desvelando um leque de oposições temáticas: a obra do artista vs. a obra da natureza, a força humana vs. a força da primavera, o ideal vs. o natural, o desejo do masculino vs. a natureza do feminino, a criação ideológica vs. a criação natural, a manipulação vs. a subversão. E estas oposições temáticas são concretizadas por figuras que se espraiam por todo o texto como /traço humano/ e /traço-não humano/.

Para a análise dos contos, neste trabalho, foram consideradas todas as dimensões. No entanto, para a descrição da análise e dos resultados, optamos por evidenciar as dimensões enunciativa e figurativa nos contos “A primeira só”, “Além do bastidor” (2006), “A moça tecelã”, “A mulher ramada” (2000) e “Entre a espada e a rosa” (1992). A dimensão narrativa

⁴ **Tema:** investimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. (Fiorin, 1992, p. 65).

está explicitada na análise do conto “A mulher ramada”, seguida das dimensões figurativa e enunciativa. O modelo semiótico de análise prevê a generalidade dos discursos-objeto. Cada texto literário analisado, no entanto, institui a sua singularidade e solicita uma abordagem que leve em conta mais um aspecto em detrimento de outros. O resultado a que chegamos vai mostrar essas diferenças.

2. 1. Dimensão enunciativa

A enunciação está no limite entre os níveis narrativo e discursivo.

Numa análise do texto literário, a semiótica se interessa pelas figuras da enunciação inscritas no interior do texto, a enunciação enunciada que simula a voz narradora, a voz das personagens. Já o autor ou locutor “real” será sempre concebido como uma instância implícita que pode ser compreendido e/ou visualizado na seqüência do “eu digo que digo que digo, etc, e pela simulação de fala em enunciações enunciadas precedentes do tipo: digo, penso, acho etc.

De acordo com Fiorin (2002, p.31) “o primeiro sentido de enunciação é o de ato produtor do enunciado”. Entende-se que toda vez que alguém toma uma frase, ou mesmo uma palavra como sua e a coloca em discurso esse alguém é o sujeito da enunciação. Para Benveniste (apud FIORIN, 2002, p.31) “[...] a enunciação é essa colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização”. Benveniste enfatiza a subjetividade no ato da enunciação. Para Anscombre e Ducrot (apud FIORIN, 2002, p.31) “A enunciação será para nós a atividade languageira exercida por aquele que fala no momento em que fala. [...] ela é, portanto, por essência histórica, da ordem do acontecimento e, como tal, não se reproduz nunca duas vezes idêntica a si mesma”. Os autores além de considerar as definições acima, acrescentam que desde que o homem foi colocado na história da humanidade ele vem se

enunciando e de maneira original, visto que a atividade da fala é individual; e ao mesmo tempo é ideológica por ser da ordem do acontecimento. E a fala não deixa de ser uma atividade social, visto que ela se constrói levando em conta o fator histórico, ideológico e respeita a ordem do discurso. Para Eric Landowski (apud FIORIN, 2002, p.31) “a enunciação é o ‘ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido’, e o enunciado, ‘o objeto cujo sentido faz ser o sujeito’”.

As definições acima evidenciam que 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.

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 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.

As marcas da enunciação que se espalham no enunciado: pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos, adjetivos e advérbios apreciativos, dêiticos espaciais e temporais, de acordo com Manar Hamad (apud FIORIN, 2002, p.36), não sinalizam a enunciação propriamente dita, mas a enunciação enunciada.

Num texto deve-se observar a *enunciação enunciada* que corresponde às marcas identificáveis nos enunciados, as quais remetem à instância da enunciação; e o *enunciado enunciado* que são os fatos enunciados desprovidos de marcas da enunciação.

Na obra de Marina Colasanti, observa-se tanto a marca de um procedimento como a de outro. Vejamos como exemplo desses procedimentos discursivos, algumas considerações sobre o conto “No castelo que se vai”. (1992), mas que não está relacionado no *corpus* deste trabalho.

2.2. O *ethos* e o corpo do enunciador no contradiscurso em Marina Colasanti

Para a semiótica francesa, devem-se considerar as relações entre o processo de constituição de sentido de um texto e o corpo do seu enunciador.

José Luiz Fiorin diz que o corpo do enunciador pode se fazer presente no enunciado enunciado e na enunciação enunciada. (1996, p.85).

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 enunciada, o discurso engendra uma voz que lhe é própria e, dessa forma, integra voz e corpo ao processo constitutivo do texto”. (FIORIN, 1996, p.87)

A voz e o corpo constroem o caráter do enunciador, o qual se torna imprescindível na constituição de sentido de um texto.

Na enunciação enunciada o corpo se apresenta por oposições e é explícita a partir da figuratividade actorial, espacial e temporal – como se pode observar no conto “No castelo que se vai” (1992, p. 39) de Marina Colasanti, atentando para uma analogia entre o Rei do Nada e o Rei Ráíç. O corpo do enunciador Rei do Nada é leve, harmonioso, belo, alegre, inatacável e inalcançável. E isso se pode observar já a partir dos elementos estruturais da narrativa:

Atores: Rei do Nada, membros da corte, damas, cavaleiros, crianças, Rainha, cozinheiro, pajens, bobo da corte.

As **vestes** desses atores são: longos trajes, leves e coloridos.

As suas **atividades** são: passeios, torneios de imaginação, jogos com maçãs.

O **espaço** desses atores é o do castelo de ar, do pico escarpado, da beira do mar, da planície, do vale florido, do céu; é o espaço do “lá”, o espaço da imaginação.

O **tempo** é o da indeterminação: ora está aqui ora está lá, é o tempo do já, do agora.

O corpo do enunciador Rei Ráiç opõe-se figurativamente. É um corpo pesado, destruidor, ostentador, triste amedrontador.

Os seus **atores** são: Rei de Tudo, espiões, embaixadores, exército, súditos amedrontados e cabisbaixos.

As **vestes** desses atores são: suntuosas e de veludo, escudos e couraças.

As **atividades** são: declaração de guerra, tomada de reinos, afrontas.

O **espaço** é o do: próximo ao vale, do alto do cavalo, da lama.

O **tempo**: é o da luta constante, do “acordado ou dormindo”, o do “nunca” ter perdido uma batalha.

A interdiscursividade é marcada pela oposição de valores. O discurso do Rei Ráiç é o discurso do poder, da posse pela força e pela violência. A enunciação encaminha para um desfecho da prisão de si mesmo, pois o Rei Ráiç posiciona-se de maneira fixa. Já o discurso do Rei do Nada é o discurso do compartilhar, do desapego a bens materiais, é o discurso da liberdade e da capacidade de flutuar. O Rei do Nada não se posiciona de maneira fixa, pelo contrário, pode estar em todo e qualquer lugar. A enunciação euforiza o discurso do Rei do Nada.

A partir do discurso euforizado, o narrador engendra o contradiscurso. E a enunciação explicita que o Tudo não é tudo perante o Nada, pois não pode detê-lo e tomá-lo porque o Nada é impalpável.

Como afirma (FIORIN, 1996, p.89), “A maneira de dizer revela uma maneira de ser [...]”

E tal afirmação se exemplifica nos trechos a seguir:

“— Soube que desejais fazer-me guerra — disse o Rei do Nada. — Humildemente pergunto o porquê desse desejo”.(COLASANTI, 1992, p. 40).

A debreagem de 2º grau revela um enunciador afável, humilde e educado. O narrador reitera a afabilidade do Rei do Nada, referindo-se a este como “pequeno Rei”. Simultaneamente a voz narradora explicita o ponto de vista e a focalização do Rei Ráiç do “alto do seu cavalo”. O narrador amplia a afabilidade do Rei do Nada na menção à atitude deste de abrir os braços perante a um exército com suas armas desembainhadas.

“— Mas isso tudo que estais vendo — disse o pequeno Rei abrindo os braços — é Nada. Só o Nada me pertence!”. (p.40).

Vê-se que é explícita a adesão das vozes narradora e enunciativa do Rei do Nada à voz da enunciação que vai se confirmando num percurso gerativo de sentido, o discurso irônico como um contradiscurso em relação ao discurso do Rei Ráiç.

Abrir os braços alude à amplidão vasta, à natureza: vale, flores, ar, céu, terra; alude a tudo, mas alude a um Tudo que não exige posses, guerras para usufruir; propõe que apenas se esteja aberto e livre para sentir e conceber.

O caráter e a corporalidade do enunciador Rei Ráiç explicitam-se na enunciação enunciada num tom de posse, de rudeza e de agressividade.

“— Que meus embaixadores partam imediatamente para lá, levando uma declaração de guerra — ordenou”. (p. 40).

O tom referido observa-se nas figuras: “imediatamente”, “declaração de guerra”, “ordenou”.

E a voz narradora reitera tal caráter e corporalidade, como se observa no trecho:

“Mas disposto a fazer guerra, quer o outro quisesse, quer não,[...]” (p. 40).

Vê-se que independentemente da vontade do Rei do Nada haveria guerra para o Rei Ráiç.

De acordo com (FIORIN, 1996 p.90), o tom da voz enunciativa associa-se a imagens do corpo do enunciador, a qual não se faz visível no enunciado, mas sim perceptível na maneira de enunciar-se.

Enquanto o Rei do Nada enuncia-se pausadamente, valendo-se de figuras que alternam sílabas longas e breves o que proporciona uma sonoridade agradável, pacificadora, o Rei Ráiç enuncia-se num ritmo severo, desafiador, valendo-se de figuras em que destacam a primeira sílaba devido à tonicidade:

“— **Porque tudo** o que **posso ver** me pertence”. (1992, p.40).

“— Pois então, **é esse nada** que eu **quero**”.(p.40).

As dissílabas com tonicidade na primeira, desenhando no plano rítmico, a imagem do poder. A pronúncia força a articulação, no exemplo acima, por reiteradas vezes, o que propõe um retesamento das cordas vocais aludindo, no plano rítmico e sonoro, a um movimento de retração, de posse.

É evidente a hiperbolização na figura “tudo”.

Já no discurso do Rei do Nada, lê-se a atenuação a partir das figuras “humildemente”, “desejo”, “nada”.

No conto em análise, predomina o discurso indireto. A voz narradora dá voz aos atores apenas cinco vezes. O diálogo entre os dois Reis ocorre no momento de se explicitar o contradiscurso de ambos, de maneira a presentificar, encenar o confronto, atribuindo assim ao discurso direto as suas especificidades de presentificação, de cena, de subjetividade, e de simulacro da verdade, do real.

Além de predominar o discurso indireto, em “No castelo que se vai”, mesmo nas cinco falas dos atores, ainda há a presença da voz narradora. Esse narrador forte que parece fundir-se aos atores dota-se de duas corporalidades.

O corpo da voz narradora, ao apresentar o Rei do Nada se desvela harmonioso, gracioso e leve. Como se observa na escolha das figuras: o Rei possuía um castelo **‘delicado’**; os trajes eram leves como **‘suspiros’**; a sua corte tinha um viver **‘gentil’**. Observa-se também a escolha do diminutivo conotando afetividade: “E porque o rei nada possuía, nem mesmo um **‘mínimo pedacinho’** de terra [...]” (1992, p.39).

Já a voz narradora que apresenta o Rei Ráiç corporifica-se da desarmonia, do aterrorizante. O Rei Ráiç era **‘temível’**, **‘feroz’**, **‘guerreiro’**; tinha olhos de **‘cobiça’** e tudo que possuía fora conquistado a **‘ferro’** e **‘fogo’**.

É importante observar que o meio de locomoção do Rei Ráiç e de seu exército são os cavalos que “[...] resfolegavam pisoteando as flores [...]” (p.40), enquanto que o Rei do Nada e a sua corte se locomovem de acordo com o sopro do vento e de seus estados de ânimo, tanto que o castelo **‘etéreo’** deixa o vale flutuantemente sendo impulsionado pela força do riso.

“E o sopro daquelas bocas abertas, o eco daquelas risadas todas fez ondejar os aéreos cortinados, moveu aos poucos os inexistentes torreões, as ausentes paredes.” (p.41).

A princípio a corte ri discretamente e depois ri sem controle. Tal estratégia reitera a ironia que se instala no contradiscurso.

De acordo com Beth Brait há vários tipos de ironia. Mas 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 [...]”.(BRAIT 1996, p. 86-7).

A mensagem literal está no dito, no enunciado, e a mensagem verdadeira está no perceptível, na enunciação.

A ironia é um elemento central no contradiscurso do Rei do Nada em relação ao discurso do Rei Ráiç. Desde a espacialidade observa-se que o Rei Ráiç vive fixo, preso ao seu reinado, ocupa os seus dias com conquistas de reinos, o que sugere que ainda não possuía o mundo inteiro. Enquanto o Rei do Nada vive livre e pode estar em todo e qualquer lugar: no pico, na planície, à beira mar, no vale florido.

O castelo “diáfano” se vai flutuando no ar, no espaço etéreo transcendente e o Rei Ráiç e o seu exército fica na lama, espaço do rebaixamento.

A ironia também se faz presente na temporalidade, pois o Rei Ráiç é quem vive o tempo do “nunca”, enquanto o Rei do Nada vive o já, o agora, a presentificação.

Lê-se a ironia também nas ações: enquanto o exército do Rei Ráiç “espera”, “riu a delicada corte” (1992, p.41). Ironicamente há ação por parte da corte do Rei do Nada e ao exército do Rei Ráiç coube apenas assistir passivamente.

É a alegria, mesmo uma alegria irônica, o que impulsiona os sonhos e a imaginação:

“E o sopro daquelas bocas abertas, o eco daquelas risadas todas fez ondejar os aéreos cortinados, moveu aos poucos os inexistentes torreões, as ausentes paredes”. (p.41).

Todo discurso propõe um contrato fiduciário, baseado nisso o enunciador pode produzir discursos em que haja acordo ou desacordo entre enunciação enunciada e enunciado enunciado. Fiorin chama a atenção para o fato de que

[...] se pode tomar, por exemplo, qualquer adjetivo avaliativo como elemento da enunciação enunciada ou do enunciado enunciado, pois, num discurso, há aqueles que participam da enunciação enunciada, uma vez que remetem à instância da enunciação, e aqueles que pertencem ao enunciado enunciado, pois não se referem à instância da enunciação. (2002, p. 39).

Quando enunciado e enunciação estão em acordo, o enunciado X deve ser interpretado como X, quando estão em desacordo deve-se interpretá-lo como não-X. Esses contratos propõem um jogo entre o ser (dizer) e o parecer (dito). Quando há acordo entre

enunciado e enunciação tem-se o estatuto de *verdade* (/ser/ e /parecer/) ou de *falsidade* (/não-ser/ e /não-parecer/). E quando enunciado e enunciação estão em desacordo têm-se o estatuto de *mentira* (/não-ser e /parecer/) ou de *segredo* (/ser e não-parecer/). São estratégias de persuasão a fim de mostrar um fato (verdadeiro ou falso) ou a fim de dissimulá-lo, mas ao mesmo tempo colocando-o em destaque através da (mentira ou do segredo). Enfim, revela ou vela um significado. Com isso o enunciador consegue dois efeitos de sentido diferentes: a franqueza ou a dissimulação. Fiorin diz que a dissimulação “[...] deve ser entendida como a reunião de dois modos de ver um fato, como a maneira de mostrar a ambigüidade de alguma coisa e as múltiplas maneiras de interpretá-la”. (2002, p.40).

Com essas estratégias o enunciador cria efeitos de estranhamento e convoca o enunciatário à recepção de sua mensagem de maneira mais atenta, pois o enunciador diz sem ter dito.

No conto “No castelo que se vai”, lê-se uma dissimulação da ordem do segredo. O enunciado do ator Rei do Nada deve ser lido como (não-X), visto que o mesmo se diz Rei do Nada, diz que só o Nada lhe pertence abrindo os braços, o que alude à imensidão vasta, ao tudo; alude à imagem do cristo na cruz, mas que continua sendo o rei do mundo, pelo menos para os cristãos. Deve-se considerar que o Nada é escrito em maiúscula, simbolizando um nada que é tudo. Depreende-se da fala do ator Ráiç que o ambicioso jamais poderá ter o tudo que ele quer, visto que esse tudo é o Nada que é o Tudo do outro Rei; e mais, que o “nada” é inapreensível, não é da ordem da posse.

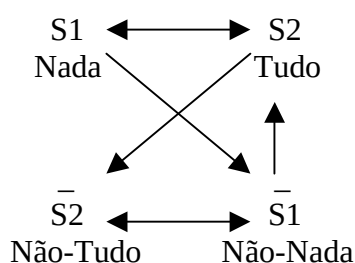
A partir do exposto, vê-se que o enunciado diz um sentido e a enunciação diz outro de forma dissimulada, segredada.

Como conclusão de um contradiscurso irônico é importante observar como este se inscreve a partir do quadrado semiótico.

A voz narradora no trecho que representa a fase da estabilidade do Rei do Nada informa que “[...] o mundo inteiro era seu reino” (1992, p. 39).

Essa estabilidade é quebrada com a apresentação do Rei Ráiç, no trecho em que começa a narrativa propriamente dita.

No nível Fundamental, tem-se no enunciado literal o Nada vs. o Tudo; ou seja: o sonho, a imaginação (liberdade) vs. a matéria, a posse, o poder (prisão aos bens materiais). E na enunciação desvela-se a mensagem verdadeira, pois atentando à especificidade abstrata do sonho e da imaginação depreende-se que são intocáveis, jamais serão surrupiados. Já o poder (posse), e a matéria (bens) são elementos concretos, tocáveis e podem ser tirados, perdidos. A enunciação vai engendrando um discurso de que quem sonha e imagina pode ter tudo, mas quem não se ocupa de tais divagações, quer por serem vagas e/ou nada, jamais possuirá esse nada, portanto não pode ter o tudo.



Nada → Não Nada → Tudo

A contradição inscreve-se num elemento negativo que faz surgir um elemento positivo; é um termo marcado pela relação entre S e não-S. No conto em análise, o Rei do Nada não é Rei do Nada, visto que este usufrui de tudo o que há no mundo “E o mundo inteiro era seu reino”. (p. 39). Lê-se que o Rei do Nada não é Rei do Nada, mas sim Rei de Tudo. Já o Rei Ráiç que queria ser Rei de Tudo, não é Rei de Tudo, Ráiç não pode ter tudo, visto que este quer ter o Nada que metaforiza o mundo inteiro, o Tudo do Rei do Nada, mas não consegue realizar tal desejo. “Por causa daquele Nada, daquele castelo impalpável que se

ia no regaço do vento, nunca mais seria Rei de Tudo. Perdido estava para sempre seu sonho”. (1992, p. 41).

A contrariedade marca a relação de oposição semântica entre S1 e S2, mas que mantém um traço comum entre os dois elementos opostos. No conto em análise corresponde a Nada vs. Tudo e o traço comum é o valor do sentido de posse.

Ráiç não se torna Rei de Tudo e jamais será Rei do Nada, visto que quem quer ter tudo, não pode ter nada.

Considerando o provérbio “Quem Tudo quer Nada tem” como um texto, ocorre uma interdiscursividade paródica entre o conto em análise e o provérbio referido. Pois a enunciação no conto em análise subverte o dito popular apontando que quem Tudo quer, não pode possuir o Nada. Lê-se que o Rei Ráiç não é Rei de Tudo nem Rei do Nada.

Desde o início da narrativa tem-se o anúncio da inconclusão das buscas do rei Ráiç a partir do seu nome que revela algo inconcluso, inacabado, incompleto.

2.3. Categorias embreantes e debreantes

É importante distinguir enunciação enunciada e enunciado enunciado de enunciação reportada, esta, de acordo com Fiorin se desvela produzindo diferentes efeitos de sentido: objetividade (enunciador se distanciando do enunciado), subjetividade (enunciador se responsabilizando pelo enunciado) e realidade (enunciador narrador) dá a palavra a uma personagem que se diz “eu”; nesse caso o fato enunciado ocorreu num momento não concomitante ao momento da enunciação, mas o discurso presentifica o momento passado, ou seja, coloca em cena, atualiza as falas do passado por vias do simulacro de uma realidade.

É através da categoria de pessoa, de espaço e de tempo que a linguagem se transforma em discurso.

Para Benveniste (apud FIORIN, 2002, p.41):

“A subjetividade é a ‘capacidade’ de o locutor pôr-se como ‘sujeito’ [...]”.

“Assim, o *eu* não se refere nem a um indivíduo nem a um conceito, ele refere-se a algo exclusivamente lingüístico, ou seja, ao locutor”.

Quando a pessoa se enuncia, ela o faz num dado tempo e num dado espaço, os quais tomam como referência o sujeito que se enunciou, ou seja, dependem desse sujeito que se diz “eu”. Então o “aqui” é o espaço do “eu” e o tempo “presente” é o momento da fala do “eu”.

Vê-se que a enunciação se marca na pessoa, no espaço e no tempo, por isso de acordo com Fiorin há uma *debreagem* actancial, uma *debreagem* espacial e uma *debreagem* temporal.

“A *debreagem* consiste, pois, num primeiro momento, em disjuntir do sujeito, do espaço e do tempo da enunciação e em projetar no enunciado um não-eu, um não-aqui e um não agora”. (2002, p.43).

Fiorin (2002, p.44), classifica a *debreagem* como enunciativa e enunciva. Tem-se *debreagem* enunciativa quando o enunciado é dito por um “eu/tu” no espaço do “aqui” e no tempo do “agora”. E a *debreagem* é enunciva quando o enunciado é dito por um “ele”, no espaço do lá (*algures*) e no tempo pretérito (*então*).

Ainda referindo à *debreagem*, ela também pode ser denominada de *debreagem* interna ou *debreagem* de segundo grau, quando ela inscreve o discurso direto, ou seja, quando o narrador delega voz a uma personagem. Como na cadeia enunciativa há uma instância pressuposta que dá voz a um narrador e este por sua vez delega voz a actantes do enunciado (locutor e interlocutor), esses actantes podem dar voz a outros actantes do enunciado; nesse caso se configura *debreagem* de terceiro grau e assim sucessivamente.

Além da *debreagem* a enunciação se realiza também pelo processo de *embreagem*.

Denis Bertrand, para falar da embreagem, o que se dá num segundo momento do discurso, diz que esta:

[...] instala o discurso em primeira pessoa. Ela consiste então, para o sujeito da fala, em enunciar as categorias dêiticas que designam, o ‘eu’, o ‘aqui’ e o ‘agora’: sua função é manifestar e recobrir o ‘lugar imaginário da enunciação’ por meio de simulacros de presença, que são *eu, aqui e agora*. (BERTRAND, 2003, p. 91).

De acordo com Bertrand, as categorias embreantes se opõem em relação às categorias debreantes. Diz que o “eu” só é compreendido no horizonte do “ele”. Toda embreagem pressupõe uma debreagem e o estudioso cita como exemplo a aquisição da linguagem pelas crianças que começam a se compreender no horizonte do “ele”. Nos relatos de histórias que lhes são contadas vêm primeiramente um mundo objetivado e só mais tarde apreenderá o seu “eu”. E Bertrand acrescenta:

Essa antecendência lógica do ‘ele’ em relação ao ‘eu’ é essencial. A possibilidade de usar *ele, então e lá*, isto é, de abandonar a inerência a si mesmo e de representar sujeitos e coisas sem relação com a situação de fala, como numa projeção objetivante, é a característica primordial da linguagem humana. (BERTRAND, 2003, p. 92).

Ainda sobre a embreagem pressupor sempre uma debreagem é importante pensar a *impossibilidade de uma embreagem actancial integral*.

Nenhum ‘eu’ encontrado no discurso pode, assim, ser identificado como o sujeito da enunciação propriamente dita: ele é apenas um simulacro construído, sujeito de uma enunciação antiga e citada e, como tal, observável em sua incompletude, em seus percursos e suas transformações”. (BERTRAND, 2003, p. 93).

José Luiz Fiorin (2002, p.48) exemplifica a operação de embreagem como sendo ‘ o efeito de retorno da pessoa, do espaço e do tempo do enunciado’ à instância da enunciação. Para Fiorin, a embreagem consiste na neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, bem como na denegação da instância da enunciação. E como na debreagem, a embreagem opera-se pelas três categorias de enunciação: embreagem actancial, embreagem espacial e embreagem temporal.

Denegar a instância da enunciação é substituir uma pessoa por outra, um espaço e um tempo por outros, sempre objetivando efeitos de sentido outros. São estratégias de um enunciador a fim de convocar o enunciatário à apreensão das subjetividades inscritas num enunciado.

Um exemplo clássico de embreagem actancial se observa quando um jogador é entrevistado e este argumenta a sua atuação em terceira pessoa: Hoje o Ronaldinho não foi bem sucedido, mas ele virará esse jogo. (substituiu o “eu” por “ele”). Nesse caso o enunciador sentiu necessidade de separar a pessoa “eu” da não pessoa “ele”.

Um exemplo de embreagem temporal pode ser a canção “João e Maria” de Chico Buarque de Holanda. Na canção tem-se uma embreagem enunciativa actancial e temporal (eu/agora) e uma embreagem temporal “era”. Um actante e um anafórico discordantes em relação à marca pretérita. Essa é uma estratégia enunciativa de presentificar o passado; ou seja, de criar um efeito de sentido num discurso lírico em que se rememora o passado de infância como forma presente ainda na memória adulta. Com tal estratégia vê-se que o enunciador consegue contar sem valer-se da prosa.

Um exemplo de embreagem espacial vê-se em Fiorin (2002, p.49):

“Você *lá*, que é que está fazendo no meu quintal?”

Lê-se o *lá* com o sentido de *aí*.

Nos contos de Marina Colasanti o discurso segue outros horizontes, visto que a sua narrativa quase não opera com o discurso direto, quando o faz é sempre num intuito de simular o real por uma razão específica como procuraremos demonstrar nas análises dos contos. A enunciação no discurso da autora centra-se na interdiscursividade enunciada pela voz narradora no diálogo com outros discursos e no tratamento que ela dá à ressignificação de mitos e na utilização de motivos das narrativas orais.

Ao operar pela enunciação nos contos em análise, faz-se necessário atentar para o *ethos*, e ao corpo do enunciador explicitando a geração de sentido. È a figurativização e a tematização que permitirão ler as marcas deixadas pela enunciação enunciada para a harmonização com a enunciação propriamente dita.

É sabido que o discurso direto cria o simulacro do real, reproduz simuladamente a voz do locutor, busca um efeito de subjetividade. Já o discurso indireto permite que o enunciador se mantenha à distância dos enunciados ou relegando o dito em proveito de um “eu” que não se mostra no fio do discurso, criando um efeito de objetividade. No discurso indireto o enunciador é o responsável pelo plano de expressão ou pelo plano de conteúdo. Nos contos de Marina Colasanti é interessante analisar o conteúdo atentando sempre para a expressão a fim de apreender os tons do enunciador.

De acordo com Fiorin (2002, p 76) há dois tipos de discurso indireto: a variante analisadora de expressão e a variante analisadora de conteúdo.

O discurso indireto analisa o discurso ou o texto de outrem. Serve, quando na variante analisadora de conteúdo, para constituir uma imagem do locutor, pois mostra suas posições ideológicas ou seu modo de ser psicológico. Na variante analisadora de expressão, as expressões servem para revelar certas características do locutor que se manifestam no seu texto. Assim, não importa, nesse caso, o conteúdo do que foi dito, mas a expressão, pois é ela que revela uma dada qualidade do falante.

É característico nas narrativas de Marina Colasanti, a marca de um narrador forte, que não delega a voz às personagens, fatores típicos de narrativas que apresentam personagens como seres de linguagem. Nas narrativas da autora, as personagens revelam-se pelo fazer, e o dizer evidencia-se na corporalidade dos discursos referentes às personagens.

A semiótica greimasiana é uma teoria que se ocupa de estudar como o texto faz para gerar o sentido e como ele faz para dizer o que diz. Esse conceito é valioso para não confundir autor real com narrador, visto que não estão em jogo as intenções do autor, mas sim as do texto. Para o trabalho de análise dos contos de Marina Colasanti é importante reiterar que o que se propõe é analisar a escrita literária, a linguagem artística da autora e não os seus

posicionamentos ideológicos, visto que o que se apreende numa análise dita literária são marcas de discursos vários, imersos a valores de ordem cultural e universal.

Essa diferenciação teórica faz-se necessária, de antemão, para evitar confusões entre o autor “real” e o narrador. Em se tratando de Marina Colasanti, tal confusão ocorre, talvez devido à voz feminina que se explicita nas suas narrativas; à sua ligação a trabalhos em revistas destinadas a mulheres e programas televisivos de opinião. Muitas vezes o fazer literário da autora acaba sendo confundido com os escritos que se disseminaram numa época anterior ou paralela ao seu trabalho literário. Faz-se necessário não imprimir à literatura da autora o conceito de arte engajada, visto que o seu fazer literário tem dimensão universal, na qual se lê o sujeito de todos os tempos e de todos os lugares.

A própria autora argumenta em torno dos diferentes gêneros e/ou subgêneros dos quais se ocupa, e faz a distinção da sua escrita versando dos artigos de opinião:

[...] meu espelho tem vocação de espelho de penteadeira, se quer com várias faces.

Uma das suas faces só reflete mulheres. Mulheres e o seu entorno, mulheres e homens. Mas, em primeiro plano, mulheres. Um espelho de Vênus.

São meus ensaios jornalísticos sobre comportamento. No tempo em que os escrevi, falávamos em feminismo, hoje isso virou estudo de gêneros. Seja qual for o rótulo, eles estavam na minha rota desde cedo.

[...]

Essa é uma das faces”. (2004, p.109).

Anderson Gomes (2004, p. 72-3), argumenta que o livro da autora *Intimidade Pública* (1990), que compõe-se de artigos escritos a partir das cartas das leitoras da revista *Nova*, é ficção. Ainda que seja, é fundamental fazer a distinção desta escrita com a escrita dos contos, dos minicontos, dos contos de fadas, das crônicas e das poesias. É imprescindível ater-se às *faces* de que fala Marina Colasanti.

Na escrita do livro *Intimidade Pública*, embora as personagens sejam tratadas como personagens, foram criadas a partir de pessoas reais, com endereços e nomes próprios; ainda que os mesmos tenham sido ocultados, sabe-se que tais personagens e fatos originaram de

uma realidade concreta. Enquanto que as personagens dos outros gêneros literários de que se ocupa a autora são seres de papel. E essas personagens originam do imaginário da autora.

Outra justificativa para essa estratégia de análise são as leituras que fizemos de alguns trabalhos acadêmicos sobre a obra da autora, em que se evidencia em menor ou em maior grau uma adesão aos conceitos de dialogismo e polifonia em Bakhtin, visto a relevância que tem a interdiscursividade e a intertextualidade nos contos de Marina Colasanti.

A dissertação de mestrado de Mara Lúcia David (2001) alargou o conhecimento sobre a obra da autora que analisamos e, ao mesmo tempo, nos instigou a avaliar a instância narradora, pois de acordo com a estudiosa, o narrador nos contos de Marina Colasanti é autoritário, não delega voz às personagens pois, no fio do discurso, não aparece a voz do narrador polemizando com a voz da personagem e que as poucas falas de personagem que aparecem são enunciações indiretas da voz do narrador. “As ‘falas’ das personagens não passam de enunciações indiretas da voz de um narrador, mesmo com o verbo de elocução, o discurso resulta silencioso. Não se ‘ouve’ a tonalidade da voz da personagem”. (DAVID, 2001, p15).

É importante verificar que Mara L. David leu os contos de Colasanti na perspectiva de Bakhtin, a qual dá conta suficientemente do diálogo das narrativas da autora com outros textos: narrativas míticas, contos de fadas, lendas, narrativas da contemporaneidade. Estamos plenamente de acordo com a leitura de David no que tange à instância narradora. Mas se lermos o discurso de Marina Colasanti na perspectiva da semiótica greimasiana, as vozes do locutor e do interlocutor inscritas no fio do discurso, mesmo nas falas indiretas do narrador realizam a polemização, numa análise em que se evidencie o corpo (tonalidade, corporalidade) e o caráter do enunciador.

No conto “A moça tecelã” (2000), que faz parte do *corpus* que compõe a pesquisa de David, o enunciador nos apresenta um ator que não se manifesta por palavras, a sua expressão

se detecta num fazer, visto que a sua proposta é criar. Mas ainda assim, a corporalidade tanto do enunciador como do ator Tecelã que se enuncia por um fazer e não por um dizer, se desvela de forma leve, harmoniosa e equilibrada descrevendo um mundo ideal. Já as falas em discurso direto ditas pelo ator que representa a ficção do mundo real, possui uma pontuação marcada, criando um discurso seco, direto, dominante, um discurso com função referencial, um encaminhamento para o mundo burguês, pois nessa segunda parte a Tecelã tece os caprichos do marido que representa a ganância, a produção quantitativa, a ideologia dominante.

— Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher.

[...]

— Por que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta,...(p.12).

[...]

— É para que ninguém saiba do tapete — disse. [...] — Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos” (p.13).

O conto “Entre a espada e a rosa” (1992), embora não faça parte da pesquisa de David, é um outro exemplo para a demonstração do corpo e do sentido no discurso de Marina Colasanti. Neste conto, é evidente um discurso com tendências monológicas, pois o narrador não instaura o discurso direto, não dá voz a sua personagem de maneira explícita. Mas valendo-se dos conceitos da semiótica greimasiana, como o corpo e o *éthos* do enunciador constituindo sentidos a partir dos tons e das escolhas figurativas, ainda assim, não seria possível ouvir a polemização da voz do narrador e das personagens mesmo estando representada em discurso indireto? A corporalidade dos enunciadores, Rei e Princesa, explicita-se na voz narradora.

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

Podia vir o noivo **buscá-la**. **Podia vir** com seus soldados, suas ovelhas e suas moedas. Mas quando a **visse**, não mais a **quereria**. Nem ele, nem qualquer outro escolhido pelo Rei. (p.24).

No trecho transcrito acima há uma ordem do Rei dada à Princesa através da voz narradora e é também através desta voz que a Princesa responde à ordem dada pelo Rei. Atentando para os verbos destacados, ouve-se a polemização dessas duas vozes. O Rei diz à Princesa que **estivesse** pronta para quando o noivo **viesse** buscá-la, mas a Princesa responde que quando o noivo a **visse** não a **quereria**, nem ele e nenhum outro que o pai **escolhesse**.

A partir dos verbos em destaque evidencia-se o corpo dos enunciadores.

O tom que se depreende nos verbos em destaque, assim como a diferença nas propostas do suposto discurso de ambos desenham a imperatividade e a intransigência do Rei contrastando com a docilidade e a permissibilidade da Princesa para que se instaure o embate entre poder e direito.

Mara L. David diz ainda que “[...] o discurso direto das personagens se apresenta como confirmação do discurso direto do autor, ou seja, o tom do discurso direto segue a mesma orientação da tonalidade dominante no discurso narrativo”. (2001, p.13). Para a estudiosa, o discurso nos contos selecionados para o seu trabalho “é totalmente posicionado pela focalização do autor. No quadro tipológico elaborado por Bakhtin, esse tipo de discurso é o Discurso Direto do Autor”. (p. 16-7). E conforme continua argumentando David a partir de Bakhtin, a pesquisadora lê o discurso de Marina Colasanti como um discurso monológico (p17).

Quanto ao aspecto monológico é importante refletir ao lado de Leonor L. Fávero interrogando Bakhtin:

[...] se toda palavra é dialógica, se ‘toda a vida da linguagem está impregnada de relações dialógicas’, como fica a questão do monológico? Parece que no monológico há a ilusão de um sujeito único, centralizado, e que a monofonização e a polifonização podem-se apresentar em maior ou menor dimensão e que melhor seria dizer, em vez de discurso monológico e dialógico, discurso com tendência à monofonização e à polifonização. (1994, p.52).

Com os avanços da semiótica no estudo da linguagem e do sujeito é possível explicitar um sujeito enunciador distinto do autor real, mesmo em discursos como o de

Marina Colasanti, em que a narração se caracteriza “aparentemente” como a enunciação do autor. O sujeito da enunciação que se apreende na obra da autora não pode “jamais” ser confundido com o sujeito Marina Colasanti. Mesmo havendo a evidência de uma voz feminina, é uma voz plural que abarca conceitos e valores múltiplos do contexto sócio-histórico e cultural. É preciso fazer a distinção entre autor real e autor implícito. O próprio Bakhtin argumenta:

Se eu narrar (ou escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como *narrador* (ou escritor) fora do tempo – espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu ‘eu’ com o ‘eu’ de que falo como alguém suspender a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem. (apud FIORIN, 2002, p. 62).

É preciso ler o sujeito da enunciação pressuposta nos contos de Marina Colasanti não como único, mas sim como um sujeito coletivo que toma a voz de todos que compõem a memória cultural.

E ainda no que tange à evidência da voz feminina nos contos da autora, não se pode ler um sujeito apenas favorável a denúncias de opressão do feminino, visto que as suas narrativas colocam em confronto situações de opressões sofridas pelos dois gêneros (masculino/feminino). As coerções que o masculino vem sofrendo ao longo da história da humanidade também são discursivizadas, embora em grau menor, visto que o histórico de opressão que se aplica ao feminino é evidentemente maior em relação ao masculino.

Mas quando se lê um rei que se apaixona por um guerreiro, que sofre e hesita por decidir pelos sentimentos, ainda que seja um rei, como se lê no conto “Entre a espada e a rosa” (1992), evidencia-se a opressão ideológica sexual do seu tempo. O mesmo se lê no discurso do rei que sofre com a tristeza da filha por não ter com quem brincar, mas não consegue abrir mão da posição que ocupa na pirâmide de valores e decide por enganar a filha, fatos do conto “A primeira só” (2006). Também o príncipe do conto “Por um olhar” (1997) que tomado pela superioridade do masculino, rejeita o feminino e ao se reconhecer no

feminino não suporta o golpe. E não é diferente com o companheiro da Tecelã que, levado pelas coerções da ganância e do poder do seu tempo, acaba por ser desinventado no conto “A moça tecelã” (2000). Acrescentemos ainda o Jardineiro do conto “A mulher ramada” (2000) que molda a sua amada de acordo com o seu desejo, mas deparando com as transformações naturais e incontrolláveis da amada, mais se encanta e compreende que é preciso aceitá-la como é e não conforme gostaria. E poderia enumerar muitos outros sujeitos inscritos sob o gênero masculino.

O que se lê são coerções ideológicas que oprimem os gêneros ao longo da história e que, inevitavelmente, o feminino é o alvo mais fácil. Mas inegavelmente sofre os gêneros, pois de acordo com Foucault (1995), o micro poder está em toda parte, em todos os lugares e em todos os tempos.

Se a constituição do sujeito se dá na interação individual/social, independentemente da sua postura e/ou do gênero, ele é vítima, cabendo o estatuto de réu à forma ideológica que se dissemina. A constituição do sujeito é histórica, e não ocorre sem conflitos, mas sim através de lutas.

Estas lutas não são exatamente nem a favor nem contra o ‘indivíduo’; mais que isto, são batalhas contra o ‘governo’ da individualização.

[...]

Em suma, o principal objetivo destas lutas é atacar, não tanto ‘tal ou tal’ instituição de poder ou grupo ou elite ou classe, mas, antes, uma técnica, uma forma de poder. (FOUCAULT, 1995, p. 235).

Parece-nos que a proposta do discurso de Marina Colasanti é justamente pôr em discussão as questões ideológicas ligadas a esses temas, sedimentados pelos discursos da cultura.

E para apreender tais questões ideológicas nos contos de fadas da autora, achamos relevante atentar para o corpo e o *ethos* do enunciadador, características que podem ser percebidas pelas escolhas figurativas, a fim de desenhar a imagem dos enunciadores que “aparentemente” se disfarçam numa única voz. Mas atentando aos tons, e ao *ethos* dos

enunciadores, é possível visualizar um corpo para cada enunciador e definir sentidos para os distintos discursos.

2.4. A diferenciação entre intertextualidade e interdiscursividade

Frequentemente, é atribuída à obra da autora o termo intertextualidade. Devido ao diálogo que o discurso da autora realiza com outras obras é imprescindível não se ater ao aspecto de interdiscursividade e intertextualidade.

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.

Fiorin (2006, p. 51-2), argumenta em torno do termo intertextualidade apontando o equívoco com que tem sido tomado esse termo. De acordo com o autor, a palavra “intertextualidade” nem aparece na obra de Bakhtin; este, fala em relações entre textos. Fiorin argumenta que foi Júlia Kristeva que utilizou esse termo pela primeira vez, na França, ao apresentar Bakhtin em publicação na revista *Critique*, em 1967.

De acordo com Fiorin, Kristeva diz que “[...] para o filósofo russo, o discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras, um cruzamento de citações” (2006, p.51).

A partir de tal definição a semioticista, segundo Fiorin, passa a chamar “texto” o que Bakhtin trata por “enunciado”. E é a partir disso que se dá o equívoco, a idéia de dialogismo

bakhtiniana passa a ser tratada por intertextualidade. E com a difusão deste termo por Roland Barthes o termo intertextualidade toma o lugar do dialogismo.

Fiorin propõe a distinção entre texto e enunciado para Bakhtin. Segundo Fiorin, “enunciado”,

[...] é um todo de sentido, marcado pelo acabamento, dado pela possibilidade de admitir uma réplica. Ele tem uma natureza dialógica. O enunciado é uma posição assumida por um enunciador, é um sentido. O texto é a manifestação do enunciado, é uma realidade imediata, dotada de materialidade, que advém do fato de ser um conjunto de signos (2006, p. 52).

O enunciado representa uma posição do seu enunciador, representa o sentido desta posição, a qual pode ser representada pelo tom da voz do enunciador, pela escolha das palavras por esse enunciador, enfim o enunciado não é manifestado apenas verbalmente. Já o texto é a materialização, ou seja, a manifestação do enunciado.

Portanto, para Fiorin, assim como há distinção entre discurso e texto, pode-se dizer que há relações dialógicas entre enunciados constituindo a interdiscursividade, e relações dialógicas entre textos constituindo a intertextualidade.

Fiorin (2006, p. 52), chama a atenção para a necessidade de se distinguir interdiscursividade de intertextualidade: “[...] devem-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”.

De acordo com Fiorin em todo discurso intertextual há interdiscursividade, mas não é em todo discurso interdiscursivo que se depara com a intertextualidade.

No conto “Além do Bastidor” de M. Colasanti, por exemplo, lê-se uma réplica aos enunciados míticos cristãos, às ideologias disseminadas em detrimento desses enunciados que se consagraram ao longo do tempo. Mas não se encontra no fio do discurso de “Além do bastidor” o discurso de um “outro” especificamente. O mesmo ocorre com os demais contos do *corpus*. Mesmo no conto “Entre a espada e a rosa” em que há um diálogo com uma infinidade de textos, tal diálogo se dá a partir da evidência de motivos, nos termos de Propp.

Em síntese, na obra de Marina Colasanti parece que ocorre com maior frequência a interdiscursividade.

Segundo Fiorin, para que haja intertextualidade é preciso que o texto abrigue duas *materialidades lingüísticas* de dois textos e que suas existências sejam independentes uma da outra (2006, p.53).

Quando Chico Buarque de Holanda (1989) canta:

“Quando nasci, veio um anjo safado
O chato do querubim
E decretou que eu tava predestinado
A ser errado assim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim”.;

e quando Adélia Prado (1986) escreve:

“Quando nasci um anjo esbelto
Desses que tocam trombeta, anunciou:
Vai carregar bandeira.
Carga muito pesada pra mulher
Esta espécie ainda envergonhada”.,

ambos os autores estão estilizando, a partir dos seus textos, o poema de “Sete Faces” de Carlos Drummond de Andrade:

“Quando nasci, um anjo torto
Desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos, ser gauche na vida”. (1979, p.70).

Os textos de Buarque e de Adélia Prado estilizam o texto de Drummond a partir da palavra “anjo” que se apresenta como um guardião torto, safado e marcado.

Os textos de Buarque e de Adélia Prado instauram intertextualidade com o texto de Drummond, visto que em seus textos ocorre o encontro de duas materializações de linguagem: O texto de Drummond e os seus próprios textos. E os três textos têm existência independentemente um do outro.

Nos contos da autora analisados neste trabalho, o que se observa é o diálogo interdiscursivo e não o intertextual. E esta estratégia discursiva será mostrada a partir da análise dos contos na página 77, os quais evidenciarão um cruzamento, um encontro e/ou

confronto de discursos, ao invés de citação textual no fio discursivo das narrativas de Marina Colasanti.

A questão da interdiscursividade nas narrativas da autora é ponto central, 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 analisarmos os contos selecionados para este trabalho, optamos por uma volta ao passado, a fim de descobrir tesouros no acervo cultural da humanidade: nas narrativas míticas, orais e nos contos de fadas.

A fortuna crítica vem classificando os contos que compõem o *corpus* deste trabalho como contos de fadas. E ainda que sejam, propomos verificar a origem deste subgênero, a fim de nos familiarizarmos com as suas características, bem como entendê-lo numa analogia com os contos de Marina Colasanti e, assim, tomar um posicionamento, ou seja, verificarmos até que ponto os contos da autora são realmente contos de fadas.

3. A origem dos contos de fadas

3.1. Perspectiva proppiana

A origem dos contos denominados contos de fadas vem de longe. Um longe pré-histórico de acordo com Vladimir Propp; e um longe que é espaço-temporal em outra dimensão, a de um mundo que é sombra, que é sonho e que precisa ser habitado mais e mais para compreendê-lo.

No livro *As Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*, Propp diz que 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.

3.2. Perspectiva psicanalítica

Segundo Propp, os contos nasceram dos mitos, dos ritos. Já o psicanalista Géza Róheim, contemporâneo de Freud, no livro *The Gates of Dreams* (RÓHEIM apud COLASANTI, 2004a, p. 229), fala da proximidade dos sonhos e dos mitos, e diz que eles não estabelecem apenas semelhanças, diz que muitos mitos originam-se dos sonhos. Então as primeiras narrativas míticas teriam originadas dos sonhos?

Para argumentar sobre a origem dos contos de fadas, Marina Colasanti, em seu livro *Fragatas para Terras Distantes*, cita a nota inicial da edição francesa de 1978 do livro de Marie-Louise Von Franz, *La loi de l'individuation dans les contes de fées*, escrita pela tradutora Francine Saint René Tailhandier, cujo conteúdo mostra relatos de sonhos. Marina diz que tal nota inicial “[...] começa com seis páginas de relatos que diríamos extraídos de contos de fadas” (COLASANTI, 2004, p. 230).

A relação dos contos de fadas com os sonhos não é nova, basta observar o que diz Carl Jung (1964, p.69), na referência a um caderno que um cliente seu, psiquiatra, recebera da filha de dez anos de idade. Diz Jung: “Continha [o caderno] uma série de sonhos que ela tivera aos oito anos de idade. Foi a série de sonhos mais fantástica que já vi [...]”.

De acordo com o psicanalista, os relatos começavam com o protocolo dos contos de fadas *Era uma vez*. “[...] Com isso, a menininha sugere que cada sonho é uma espécie de conto de fadas, que ela quer contar ao pai como presente de Natal” (70).

Jung afirma ser impossível não associar tais relatos a algo elaborado conscientemente, somente quem conhecesse aquela menina afastaria tal possibilidade.

Nove dos doze sonhos estavam influenciados pelo tema da destruição. E nenhum deles revela qualquer traço de uma educação ou de uma influência cristã. Ao contrário. Estão mais relacionados com mitos primitivos. Essa relação se confirma em um outro motivo – *o mito cosmogônico* (a criação do mundo e do homem), que aparece no quarto e quinto sonhos.(p.72).

Jung continua argumentando sobre os sonhos da referida menina numa analogia com elementos e situações que a mesma jamais pudesse ter tido conhecimento ou ter vivenciado. Finaliza com a constatação de que os sonhos trouxeram o seguinte para a menina:

[...] uma preparação para a morte, expressa através de pequenas histórias, como os contos narrados nas cerimônias primitivas de iniciação ou os *Koans*, do Zen-budismo”. [...] Deve ter-se originado fora da tradição histórica, em fontes psíquicas há muito esquecidas e que, desde os tempos pré-históricos, têm alimentado a especulação religiosa e filosófica a respeito da vida e da morte. Foi como se acontecimentos ainda por vir projetassem de volta a sua sombra, despertando na criança certas formas de pensamento que, apesar de habitualmente adormecidas, descrevessem ou acompanhassem a aproximação de um desfecho fatal. (p.75).

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 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, 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.

Julio Cortázar ao argumentar em torno do conto breve e do sonho interroga: “Sonhamos despertos ao escrever um conto breve?”. (1974, p.233).

Para a escritora Marina Colasanti, 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. O material que utilizam é o mesmo, idênticos símbolos, idêntica maneira cifrada de expressar”. (COLASSANTI, 2004, p.231).

Essas considerações de Colasanti são fundamentais para argumentarmos sobre a fraternidade entre conto de fadas e poesia, pois imagens oníricas, ritos, mitos, símbolos e expressão cifrada são elementos que dão forma à poesia e ao referido gênero na escrita de Marina Colasanti. Se a poesia na sua origem é ritmo, é imagem, é subjetividade, é cíclica por isso se desenvolve na esfericidade, o conto de que falamos não seria o contar desse ritmo, dessa imagem, dessa subjetividade, dessa ciclicidade?

Essa fraternidade entre conto e poesia confirma o que diz J. Y. Tadié a respeito da narrativa poética. “Todo romance é, por pouco que seja, poema; todo poema é, em algum grau, narrativa” (TADIÉ, 1978, p.2).

3.3. Perspectiva histórica

Nelly Novaes Coelho (1991, p. 31), remetendo-nos mais uma vez à origem dos contos de fadas, reitera essa proximidade da poesia com as narrativas orais e, conseqüentemente, com os contos de fadas no seu nascedouro quando diz: “Foi no seio do povo celta que nasceram as *fadas*. Ou melhor, foi na criação poética céltico-bretã que surgiram as primeiras mulheres sobrenaturais a darem origem à linhagem das fadas”. Nelly N. Coelho, ao tratar da passagem da História para a lenda e para a Literatura, cita os textos-fontes, dentre eles *Os Mabinogion*:

Expressos em língua gaulesa, os *Mabinogion*, quatro poemas narrativos surgidos por volta do século IX, também pertencem àquela fronteira entre real e imaginário, onde cresceram os textos-fontes da narrativa maravilhosa. Neles nascem as fadas e, ao mesmo tempo, dá-se a passagem das aventuras “arturianas” da História para a lenda.

Os *Mabinogion* estão, pois, entre os mais antigos documentos da poesia primitiva céltico-gaulesa, a que está na origem da grande novelística da *matéria bretã*: as novelas de cavalaria do ciclo do rei Artur. Transformada pela imaginação celta (nutrida de lendas, feiticeiros, fadas, seres sobrenaturais, florestas encantadas, lagos e pântanos, castelos ou montanhas misteriosas, espectros etc.), a *História* transforma-se em *lenda* ou *mito*. (COELHO, 1991, p. 45).

Segundo a autora é no poema “O sonho de Rhonabry”, que as fadas podem ter sido mencionadas pela primeira vez. (1991; p.46).

3.4. 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.

Para Nelly, 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. Esses contos desenvolvem-se a partir de uma *problemática existencial* e, predominantemente, tal problemática gira em torno da união de homem e mulher.

Já 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. E a autora cita como exemplo o acervo de contos maravilhosos reunidos em *As Mil E Uma Noites*. (COELHO, 1991, p.12-13).

Os contos maravilhosos:

São narrativas que, *sem a presença de fadas*, via de regra se desenvolvem no cotidiano mágico (animais falantes, tempo e espaço reconhecíveis ou familiares, objetos mágicos, gênios, duendes etc.) e têm como eixo gerador uma *problemática social* (ou ligada à vida prática, concreta). Ou melhor, trata-se sempre do desejo de auto-realização do *herói* (ou anti-herói) no âmbito socioeconômico, através da conquista de bens, riquezas, poder material etc. Geralmente, a *miséria* ou a *necessidade de sobrevivência física* é ponto de partida para as aventuras da busca.(COELHO, 1991, p.14).

Para Tzvetan Todorov (apud VOLOBUEF, 1993, p. 99-100), o maravilhoso é um gênero que apresenta o sobrenatural sem 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.

Segundo Todorov (apud VOLOBUEF, 1993, p. 100), o “que distingue o conto de fadas é certa escritura, não o estatuto do sobrenatural”. E como demonstra Karin Volobuef, o conto de fadas desenvolve temas universais, as ações giram em torno das tarefas e do herói, as emoções e o caráter das personagens são apreendidos a partir de seus atos, visto que as personagens não são descritas física e psicologicamente. As personagens, às vezes, recebem nomes genéricos ou comuns ou nem recebem e são denominadas pelo que representam na narrativa. Esta, obedece à ordem cronológica dos acontecimentos, os quais não são marcados com data ou lugar e transcorrem no domínio do *Era uma vez*. A narrativa não abriga longas descrições e o narrador se apresenta em terceira pessoa, inscrevendo a objetividade dos fatos.(1993, p. 100-103).

3.5. A função social e ideológica dos contos de fadas

Marina Warner em seu livro *Da fera à Loira* (1999) realiza uma viagem no tempo e no espaço em torno da memória cultural, a fim de evidenciar elementos dos contos de fadas nas suas fontes primevas, puxando os múltiplos fios dessa tessitura caracterizada pela magia, pelo onírico, pelo fantástico e que, para a autora, é a manifestação da metamorfose. 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.

A autora desvenda todo o percurso do tradicional *Final Feliz* dos contos de fadas. Mostra 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, tanto que fora considerada por Santo Agostinho (1999, p. 98) como cidadã da cidade de Deus e ele até mencionou as suas profecias com aprovação. Esta 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. Diz a autora:

Por volta do século XVI e da Era da grande caça às bruxas, o pavor de mulheres velhas e proféticas atingiu também as Sibilas; foram denunciadas como porta-vozes do Demônio, mesmo se o que haviam dito fosse verdadeiro.(WARNER, 1999, p. 102).

De acordo com o exposto pela autora, o fio discursivo que nos apresentou a Mamãe Gansa de Perrault, que fora puxado do fio discursivo das velhas contadoras de histórias, são fios da tessitura da figura lendária Sibilina.

Segundo Warner (p.95), a Sibila 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 influenciou o elenco dos contos de fadas, formado por rainhas-fadas, esposas demoníacas, feiticeiras malvadas e madrinhas amaldiçoadoras”. (p.95). E Warner cita a referência depreciativa que Platão faz no *Górgias* 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”. (p.39).

A autora mostra como a perseguição ao discurso feminino era evidente tanto na escrita como em xilogravuras da época. Warner 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. “Nas representações medievais, o Demônio tentador às vezes espelha o próprio rosto de Eva”. (1999, p. 74).

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, inclusive, o clichê referente ao sexo feminino “O silêncio vale ouro”, que fora pronunciado na *Política* de Aristóteles como o silêncio sendo a glória para a mulher, mas não da mesma maneira para o homem. E a autora prossegue as suas citações no domínio das Escrituras.

A primeira epístola a Timóteo, atribuída a São Paulo, contém a famosa injunção: ‘a mulher aprenda, em silêncio, com toda a sujeição’ (2,11). A carta prossegue: ‘Não permita à mulher que ensine, nem que tenha domínio sobre o homem, mas esteja em silêncio’ (2,12). O autor dá suas razões passando, de modo caracteristicamente paulino, a uma exegese alegórica do pecado original: afirma que Adão foi criado antes para simbolizar sua precedência em relação à Eva, e que esta, o modelo de todas as mulheres que a sucederam, pecou pela fala, com as palavras tentando Adão a comer do fruto. Portanto o discurso deve ser negado a suas filhas. O preconceito contra a fala feminina é legitimado pelas Escrituras.

A epístola relaciona mais adiante os vários tipos de discurso impróprio, aos quais as mulheres se abandonam com tanta frequência, e proscribe pelo menos cinco deles: acima de tudo Timóteo deve rejeitar ‘as fábulas ridículas e os contos de velhas senhoras’ (4,7). Até mesmo as viúvas mais jovens, alerta Paulo, são ‘não somente ociosas, mas também chocarreiras e curiosas, falando sobre o que não convém’ (5,13). Paulo também teme os mexericos, e observa que o comportamento de viúvas jovens desperta boatos, a menos que voltem a se casar. Em contraste, exorta seu discípulo a ser ‘modelo dos fiéis na palavra, no modo de falar com o próximo...’ (4,12) e, final, a evitar ‘as tagarelices vãs e profanas’ (6,20). (1999, p. 56).

De acordo com Warner (p. 22), o preconceito contra as mulheres, principalmente contra as velhas e seu discurso, inscrevem-se na mudança do caráter dos contos de fadas. A idéia negativa do mexerico foi sofrendo transformações à medida que também foi modificando a imagem da Sibila ao lado do culto de Santa Ana, de forma que a imagem da velha sentada ao pé da fogueira passasse a revelar sabedoria caseira. “No início da Idade

Média, houvera uma comparativa tolerância com relação à comunicação feminina [...]”. (p.57).

É importante salientar 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 [d] “a arte da conversação como uma das habilidades fundamentais da civilização”. (p. 76).

Para 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”. (1999, p. 312). O mesmo se observa em Coelho (1991), para a autora a transformação do maravilhoso feérico com essência primitiva dotado de *verdade humana* em contos *maravilhosos infantis*, evidenciou-se a partir de Charles Perrault, na França do século XVII. (p. 65).

É importante argumentar que, a princípio, Perrault se ocupa de relatos maravilhosos, da redescoberta e recriação do maravilhoso popular sem o intuito de escrever para crianças. De acordo com Coelho (1991, p.66), a 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. Também com a publicação de *Os Desejos Ridículos* em versos burlescos, Perrault procurou provar o que atestava um amigo seu, D’ Aubignac a respeito da *Ilíada*, que as antigas epopéias não passavam de vários contos populares tradicionais, de diferentes autores, mas que seguiam um determinado fio narrativo. Somente com a terceira adaptação de *A Pele de Asno* se configura o interesse por uma literatura para crianças. (p.67).

Outra preocupação de Perrault era com as causas femininas que tinha como uma das líderes a sua sobrinha, Mlle Hérítier. A exemplo desta preocupação na sua escrita, Warner (1999, p. 300) chama a atenção para “o desenlace prático e sanguinário de “Barba azul” ao lado de outros finais românticos dos contos de Mamãe Gansa”. De acordo com a autora, Perrault admitia que contos de fadas era literatura de mulheres e crianças, mas foi o primeiro homem a escrevê-los, e não deixou de tratar das causas femininas em seus contos manifestando-se contra casamentos arranjados da época, e debateu às claras contra a impossibilidade da mulher administrar sua riqueza. (p.313).

Warner citando Perrault em defesa do romantismo nos contos de fadas mostra a veemência do escritor em relação ao amor no casamento:

Não duvido nem um pouco de que várias pessoas das mais altas classes achem estranho que eu julgue uma felicidade tão grande gozar de amizade conjugal – assim pensam aqueles que ordinariamente consideram o casamento somente um caminho para se estabelecerem na sociedade, e que acreditam que, se é preciso tomar uma esposa com o fim de ter filhos, é preciso escolher uma amante com o fim de ter prazer. (PERRAULT apud WARNER, 1999, p.313).

Em relação às causas femininas da época de Perrault, faz-se necessário citar as escritoras e amigas de L’ Hérítier, como Henriette Julie de Murat e Marie-Catherine d’Aulnoy, contemporâneas como La Force e Bernard que, segundo Warner (p.312-13), lutaram contra a imagem negativa da mulher difundida por concepções cristãs e cobraram mudanças nas relações de casamentos, criticando o costume de casar meninas em idade precoce com homens desconhecidos.

Em meados do século XVIII, já se evidenciava a domesticação dos contos de fadas para o público infantil conforme observa Warner (p.268). E saltando para o século XIX, os Irmãos Grimm se voltam para as histórias populares com o objetivo de escrever para crianças. Segundo Warner,

[...] revisaram a coleção The Kinder-und Hausmarchen, redigindo sucessivos rascunhos após a primeira edição de 1812 –Wilhelm, em particular, impregnando a nova edição de seu fervor católico, carregando

nas tintas morais do enredo, distribuindo castigos aos maus e recompensas aos justos, com o fim de amoldar-se aos valores cristãos e sociais dominantes. (p. 243).

De acordo com a autora, “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. Para Warner 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. (1999, p.316).

E a intenção didática, nos contos de fadas, intensificou-se cada vez mais no século XIX, conforme afirma Warner. Os Grimm abriram o caminho a partir da reedição e reformulação de segundas edições dos seus *contos familiares* numa melhoria da mensagem. (p.330).

Segundo Coelho (1991, p.80-1), 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 *Alice no País das Maravilhas* e *Pinóquio*. Este último, segundo a autora, é “um excelente e alegre manual de conduta para os pequenos leitores da sociedade progressista em ascensão”. (p.82).

De acordo com o exposto, vê-se que há inúmeras especulações em torno da origem dos contos de fadas e, conforme argumenta Marina Warner,

A origem do conto de fadas em si constitui um conto de fadas, e a procura pela natureza da narradora, pela personagem da Mamãe gansa, assume o caráter de uma aventura de contos de fadas. A imagem da santa Ana, a boa e sábia avó, exerceu uma influência benéfica sobre as figuras relacionadas às mulheres com conhecimentos ocultos ou mesmo proibidos. Mas, no fundo do baú de histórias do passado europeu, esconde-se a rainha de Sabá, uma figura lendária composta de fantasia e escritura, seriedade e comédia; ela mistura a madrinha encantada com o bobo da corte, a feiticeira com a huri, a curandeira com a bruxa, a Sibila com a avozinha, e sobre põe-se de maneira significativa à proverbial narradora de histórias da tradição posterior dos contos infantis. (1999, p. 125).

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, conforme argumenta Mariza B.T. Mendes (2000, p. 143). E atentando para estas constatações, é importante refletir ao lado de M. Foucault ao afirmar que:

O exercício do poder consiste em ‘conduzir condutas’ e em ordenar a probabilidade. O poder, no fundo, é menos da ordem do afrontamento entre dois adversários, ou do vínculo de um com relação ao outro, do que da ordem do ‘governo’. Devemos deixar para este termo a significação bastante ampla que tinha no século XVI. Ele não se referia apenas às estruturas políticas e à gestão dos Estados; mas designava a maneira de dirigir a conduta dos indivíduos ou dos grupos: governo das crianças, das almas, das comunidades, das famílias, dos doentes. Ele não recobria apenas formas instituídas e legítimas de sujeição política ou econômica; mas modos de ação mais ou menos refletidos e calculados, porém todos destinados a agir sobre as possibilidades de ação dos outros indivíduos. Governar, neste sentido, é estruturar o eventual campo de ação dos outros. (1995, p.244)

A partir da leitura 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; a autora propõe a reflexão sobre as ideologias como forma de poder. E 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.

3.6. O conto breve

Embora seja difícil delimitar o momento e o lugar de origem dos contos de fadas tradicionais, os contos de Marina Colasanti identificam-se mesmo com os contos de fadas no seu nascedouro, preservando a verdade humana, o ser nas suas buscas e descobertas intermináveis, mas sem auxílio de objetos mágicos, e propondo a possibilidade de uma viagem para o além do mundo natural, da qual se possa regressar mais sábio para enfrentar as inúmeras provas que nos são impostas em todos os tempos e em todos os lugares.

As características dos contos de fadas de Marina Colasanti se assemelham às características 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.

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; e diferem das narrativas que viajaram na boca dos narradores de que fala W. Benjamim (1985, p.198).

Os contos de Marina Colasanti pertencem à forma secundária, derivada da forma simples, conforme concebe Jolles (1976), pois sua escrita possui autoria, originalidade e estilo. É o conto artístico, este que, na modernidade, vem se desenvolvendo como um ato ficcional objetivo, breve, condensado, conforme ilustra Cortazar (1974, p.150-51), “uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência”.

Essa atmosfera antitética de fugacidade e permanência do conto moderno, está na escrita de Marina Colasanti, visto que são narrativas breves, que priorizam uma única trama, a qual se evidencia já nas primeiras linhas. E conforme argumenta Cortazar (1974, p.152), “um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases”. Este tipo de conto,

devido à sua brevidade, é fugaz, mas a sua chama, bem como a sua trama duram na memória de quem o concebe.

O conto contemporâneo tem como característica condensar os seus elementos: espaço, tempo, enredo; e, muitas vezes, inicia-se já próximo ao clímax. De acordo com Cortázar (1974, p.228), o conto contemporâneo é “[...] como uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios [...]”. E quando se trata de Marina Colasanti, tais características somam-se à criatividade da arte de escrever na modernidade., como se observa, por exemplo, nos contos “A moça tecelã” e “Além do bastidor”. Nestes contos, o fazer das heroínas, o tecer e o bordar é a discursivização do ato de escritura das narrativas. À medida que a trama textual se desenvolve nos tecidos textuais, também se desenvolve no tapete e no bastidor. Tem-se a imersão, quase que uma fusão de narrador em personagens, no que tange aos fazeres de ambos na arte literária.

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.

Ao mesmo tempo em que a autora propõe um diálogo com os mitos ela os ressignifica e, a enunciação, muitas vezes, rompe com valores veiculados por alguns mitos, como no conto “A primeira só”, em que o mito de Narciso é tomado pela inversão do gostar

só de si pelo gostar do outro. E no conto “Além do bastidor”, em que o cenário é o Jardim do Éden, a enunciação propõe, ao invés da expulsão da protagonista, a sua prisão no referido Jardim.

A questão da ruptura lê-se, também, no diálogo com os contos de fadas tradicionais. Nos contos de Marina Colasanti, embora em alguns ocorra o encontro com o outro, não predomina o clássico *Final Feliz*: tem-se a Princesa do conto “Como um colar” (1992) que morre para salvar o seu amigo pombo, a tecelã do conto “A moça tecelã” (2000) que desinventa o marido para retornar ao seu mundo ideal, a menina do conto “Além do bastidor”(2006) que fica presa no bordado, o marido-rei do conto “Entre leão e unicórnio”(2000) que fica preso no sonho da esposa, o Príncipe do conto “Por um olhar” (1997) que é apunhalado pelas costas por uma imagem masculina, a menina princesa do conto “A primeira só”(2006) que se atira na água em busca das amigas. E poder-se-ia enumerar muitos outros como exemplo de ruptura com o clássico *final feliz*. Ainda é interessante pensar na ruptura que ocorre em relação aos “elementos de ajuda”, visto que os protagonistas dos contos da autora não se valem de objetos mágicos para vencer provas, como nos contos de fadas tradicionais; a solução dos seus problemas emerge do interior das personagens, o que não poderia ocorrer com os heróis das narrativas orais, pois as suas personagens não têm interior, são “tipos”, papéis: a princesa, o rei, a bruxa, etc.. Nos contos da autora o que predomina é a busca por respostas.

Na mesma estratégia de que se vale a autora para romper com a ideologia disseminada nos contos tradicionais, com o modelo de sujeição das personagens a meros papéis, lê-se a inscrição deste estilo próprio da oralidade no seu estilo artístico; por isso a sua narrativa é de natureza híbrida desde o discurso ao estilo.

O seu discurso converge e rompe ao mesmo tempo; inscreve as formas simples na forma artística; discursiviza o erudito fazendo alusão ao discurso oral; ironiza e celebra. E

mesmo o tratamento temático, em muitos contos, desvela-se por ambigüidade, assim como a linguagem que, além de prosaica e poética, se decifra nos símbolos que a sustenta revela sentidos outros. Nos contos selecionados para o *corpus* não se lê uma, mas várias narrativas, ou diferentes ramificações de interpretações, linhas isotópicas⁵ que o discurso da autora propõe.

Quanto à referência aos elementos típicos das formas simples (JOLLES, 1976), é relevante observar a inscrição de perguntas e respostas, estrategicamente, ao iniciar um conto, que tem o protocolo do “Era uma vez” com um verbo no tempo presente. A partir de uma pergunta seguida de uma resposta, tem-se uma remissão às adivinhas e aos mitos. O início do conto “Entre a espada e a rosa” é um bom exemplo para o que estamos tentando argumentar:

“Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz ‘quero’? A hora que o pai escolhe”.

Evidencia-se nessa estratégia clássica de pergunta e resposta uma referência às adivinhas e ao mito, mas com uma ressignificação a partir da resposta, visto que na contemporaneidade a mesma faz-se inaceitável. Com isso o discurso da autora convoca o seu receptor para a leitura pela provocação.

E o hibridismo vai se reiterando também pela adesão à oralidade marcada pela repetição, que, inscrita na forma artística, vela-se pela poesia:

[...] mas tinha certeza do **verde, verde** brilhante”.(p.14).

“**Capim**. Foi isso que apareceu depois dos primeiros pontos. Um **capim** alto[...].(p.14).

Obedecia às suas mãos, **obedecia** ao seu próprio jeito”.(p.14).

Foi no dia da **árvore**. A **árvore** estava pronta,[...].(p.14).

E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, **até a árvore ficar** rica,[...].(p.14).

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 cuidado **cortou** a linha.(p. 16-7).

⁵ **Isotopia:** Em análise do discurso, isotopia é a recorrência do mesmo traço semântico ao longo de um texto. (FIORIN,1992, p.81).

A sua linguagem estratégica, que aparenta brincadeira, encaminha para sentidos subjacentes:

“[...] chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado”. (1978, p.12).

Mais que rimas, no fragmento acima, tem-se o ritmo, a musicalidade e os elementos típicos da imagem masculina das cantigas medievais. Lê-se a imagem do poder na Idade Média.

E ainda se referindo às rimas observa-se, como esparsas por se tratar de prosa, elas são marcadas com maestria no conto “Por um olhar”:

“Se o **dia** parecia arrastar-se mais **lento** que de costume **trazendo** o **tédio** em seu **rastro**, dirigia-se o Príncipe às longas **galerias onde**, de **ponta a ponta**, de **chão a teto**, uma caçada acontecia. Nervosas **perseguições** ocupavam **então** seu **tempo**”. (1997, p.40).

A linguagem no fragmento acima cativa o leitor pela magia da poesia, como se pretendesse abrir caminhos para a chegada à fatalidade que finaliza o texto. Neste conto, o jovem príncipe tem aversão às pessoas, mas sofre com a solidão. Vê-se, de início, a ambigüidade da personalidade do Príncipe, que manda pintar cenas com pessoas nos salões do seu palácio. As pinturas de imagens e figurinos são inspiradas no próprio Príncipe. Ao visitar as salas, ele abomina aquelas em que há figuras femininas. Mas um dia, o pintor acrescenta uma nova pintura numa nova sala, e nessa pintura é priorizada uma ponte que separa e liga de pontos opostos, grupos de rapazes e grupos de moças. Neste dia, o Príncipe se encanta por uma jovem, e enfurece-se por ela não estar olhando para ele. Então, ele se põe à frente de uma imagem masculina, a fim de ser contemplado pela jovem. No justo instante em que sente os olhos da moça direcionar aos seus é atracado por um punhal pelas costas. Lê-se que o Príncipe sofre um colapso ao se reconhecer na jovem que o encantara.

Quanto às ramificações de interpretações, ou às linhas isotópicas de leituras, as suas narrativas desvelam e velam diferentes caminhos. No conto “Entre a espada e a rosa”, por exemplo, lê-se um resgate da memória cultural e ao mesmo tempo um ritual de iniciação para o casamento. Mas também se lê a trajetória do feminino na constituição da identidade, bem como o caráter ambíguo da sexualidade dos gêneros.

Os contos de Marina 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 conforme se pode observar em “Além do bastidor”, contos breves, mas não apenas contos de fadas. 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, propõem um mergulho para além do mundo natural sem escapismo, mas como necessidade da vida moderna.

3.7. Modernidade

Sou uma apaixonada pela forma. [...] gosto de economia, dizer o máximo com o mínimo, o texto bem enxuto. E me ajoelho diante de uma bela metáfora.

Marina Colasanti

A obra de Marina Colasanti propõe um constante diálogo entre passado e presente. E esta imersão do passado no presente é característica da arte literária na modernidade. Maria Esther Maciel, ao falar dos poetas críticos, aborda a questão do eterno diálogo do passado e presente e cita uma declaração de Haroldo de Campos: “[...] gosto de ler a tradição como uma

partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, ‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação”. (CAMPOS apud MACIEL, 1999, p.33).

É evidente que Marina Colasanti se ocupa da partitura de que fala Haroldo de Campos. A recepção da sua obra dá-se como a música do tempo que não cessa nunca aos ouvidos dos que a conhecem. E para os que ainda não ouviram tal música, ela se apresenta, invade e entranha, ora de forma saudosista ora de forma subversiva. Mas o seu discurso é sempre a música dialógica e analógica do passado com o presente. A autora através da interdiscursividade 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.

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. E como os fios da tessitura textual da autora são compostos de material mítico e poesia, a frase célebre de Otávio Paz “Diz que entre o passado esmaecido e o futuro desabitado, a poesia é o presente.” (2001, p.57) encontra lugar nestas reflexões.

Para o poeta crítico Otávio Paz (2001, p.34), “A modernidade começa como uma crítica da religião, da filosofia, da moral, do direito, da história, da economia e da política. A crítica é seu traço diferencial, seu sinal de nascimento”.

E a modernidade em Marina Colasanti está vinculada 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. E é preciso assinalar o conto “A moça tecelã” que na sua estrutura sintática e semântica, discursiviza o motivo do “eterno retorno”, o retorno a um mundo ideal, necessidade explícita nas narrativas contemporâneas. Observe os paralelismos:

Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado”.(1978; p.12).

[...]

“E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. (p.13).

Sergio Motta, em tese de doutorado, aponta esses paralelismos como reiteração do motivo do eterno retorno, traço da prosa moderna: “Trazendo o passado para o presente, a personagem alegoriza o movimento da narrativa de refazer-se pelo tecer das convenções, fundamentando a prosa moderna, cujo tecido é fabricado no mesmo tear da tradição”. (MOTTA, 1998, p.159).

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 desvelam que a linguagem, em sua escrita, é antes de tudo arte. E, conforme assinala a própria autora, que se “ajoelh [a] diante de uma bela metáfora” (COLASANTI, 1997, p. 129), pensamos a sua escrita como a narrativa poética, que também é um subgênero caro à modernidade. E a escrita da autora, ainda que não seja narrativa poética, é marcada pela solidariedade entre prosa e poesia que se faz presente em toda sua obra.

A prosa de Marina Colasanti é toda atravessada pelos elementos poéticos elencados por Jean-Yves Tadié, na obra *Lê Récit Poétique* (1978), na teorização da narrativa poética:

conflito constante entre a função referencial e a função poética; os ecos de retomadas a partir dos paralelismos, das assonâncias, das aliterações, das rimas, dos paralelismos semânticos; as figuras de retórica, a metáfora como progressão linear das similaridades; narrador forte apagando as personagens, meros seres de linguagem; a presença de imagens reiteradas; a tessitura de mitos, a submissão à ambigüidade; a proposta do experienciar uma revelação; linguagem repetida para se fazer ouvida; proposta de uma leitura de “livros em caracóis, cuja concha se enrola sobre si mesma ao mesmo tempo que eles avançam suavemente”. (1978, p.5).

Esses elementos serão detalhados e explicitados a partir da análise do conto “Além do bastidor” na página 90.

Coelho (1997, p.142) diz que a escrita de Marina Colasanti insere-se num Maravilhoso metafórico ou simbólico. E pensando neste aspecto metafórico de sua linguagem, lê-se um grau elevadíssimo de poeticidade em suas narrativas.

A autora tece suas personagens trilhando um percurso de amadurecimento psíquico, narrativizando emoções e percepções a partir de sonhos, imagens e ritmos; e ao mesmo tempo evidenciando como os gêneros humanos vêm se constituindo e inscrevendo-se na História. O seu contar atinge a plenitude devido aos elementos da narrativa: narrador, personagem, tempo e espaço se solidarizarem com os elementos da poesia: ritmo, imagem, símbolo, metáfora, imagem sensorial e sinestesia. A sua forma de narrar parece estratégica, pois desvela o poético discursivizando o político.

Marina Colasanti ao criar os seus contos, tece-os nas malhas do mundo mítico, arquetípico; mundo que é sombra, símbolo e imagem.

De acordo com Marina Colasanti, a narrativa de que tratamos nos conta:

[...] não exatamente aquilo que conta mas outra coisa encoberta, mais profunda, vital [...], esse conto originou-se na parte do ser que a todos é comum e que nos iguala, quer se chame inconsciente coletivo, quer se chame essência, alma, ou centelha de humanidade. (COLASSANTI, 2004a, p.231)

A autora fala da matéria que compõe os seus contos: o sonho, o mítico, a interioridade que se mostra, as intimidades segredadas que não se sabe como e/ou não se ousa desvelar, por isso a sua linguagem fala por imagens simbólicas que ora desenhavam poemas ora desenhavam prosa.

Otávio Paz diz que ao contrário da prosa, o poema “[...] apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria”. (PAZ, 1996, p.12).

Cortázar fala que a forma do conto breve é circular, ele é “[...] voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”. (CORTÁZAR, 1974, p.149).

Ambos os autores argumentam sobre gêneros distintos, mas que de acordo com pesquisas já mencionadas neste trabalho, têm origem na mesma ramificação: o rito, o mito, o conto, o sonho. E em se tratando da escrita de Marina Colasanti, mesmo sem a pretensão de fundir os dois gêneros: o lírico e o épico (narrativa), é inevitável não reconhecer a imersão de um gênero no outro.

3.8. O mito

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 conforme aponta Mendes:

Embora a origem dos contos de fada date da era pré-cristã, a ideologia por eles transmitida serviu perfeitamente aos ideais pedagógicos da sociedade cristã-burguesa, que, no século XVII, já se preparava para fazer prevalecer o seu ideário político, econômico e social. Tanto o mito de *Psique* como a história de *Cinderela* mostram que a mulher terrena, semelhante à do mundo

real, deveria ser linda, ingênua e obediente. Esses predicados torná-la-iam merecedora dos bons serviços dos deuses e das fadas. E o prêmio final é o casamento, pelo qual ela se realiza como mulher e serve de exemplo às gerações vindouras, preservando os valores morais determinados pela sociedade. O poder só pode ser divino ou masculino (MENDES, 2000, p. 143).

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 contos selecionados para este trabalho evidenciam tais aspectos conforme se observará na análise do conto “A primeira só” (2006), por exemplo. Neste conto, o mito de Narciso é a base para a subversão do gostar só de si numa afirmação da luta pelo direito de gostar de outrem. Também no conto “Além do Bastidor” (2006), a resignificação do mito da queda convoca o leitor a refletir sobre a ideologia cristã, bem como sobre o utilitarismo e a falta de espaço para a imaginação na vida adulta e/ou moderna. No conto “A mulher ramada” (2000), o mito de Pigmalião é resignificado a partir da disforia do ideal de beleza numa euforização da beleza natural. No conto “A moça tecelã” (2000), o mito de Adão e Eva é subvertido em detrimento da reverência explícita ao mito da Grande Mãe, esta que representa o poder da criação, da vida. A enunciação propõe que antes da figura adâmica, o que prefigurou no mundo foi a figura do poder de criação. E no conto “Entre a espada e a rosa” (1992), numa inscrição da figura lendária da Eva barbada, novamente ocorre a convocação a refletir sobre ideologias medievais que, de certa forma, ainda influenciam condutas humanas. E o arquétipo do guerreiro simboliza a luta que se faz necessária ao combate de relações de domínio e de rótulos.

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.

De acordo com Marilena Chauí apud (RAMOS, 2005, p. 13), a palavra mito tem sido usada com vários significados na modernidade, o que tem dificultado a concepção do seu sentido primeiro.

A palavra mito vem do grego, *mythos*, e deriva de dois verbos: *mytheyo* (contar, narrar, falar alguma coisa para outros), e *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar).

Para Maria P. E. Almeida:

Em primeira análise, o mito pode ser entendido como o relato de algo fabuloso, que se supõe acontecido geralmente num passado bem remoto e quase sempre de vasta imprecisão; não se conhecem, por exemplo, mitos datados cronologicamente e suas histórias têm sempre algo de ‘mágico no ar’. Os mitos referem-se em geral a grandes feitos heróicos, que com frequência são considerados como o fundamento e o começo da história de uma comunidade ou do gênero humano em geral.(ALMEIDA, 1988, p.60).

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. Portanto para Mircea Eliade:

[...] O mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmos, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma ‘criação’ : ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. (ELIADE apud RAMOS, 2005, p. 13).

E para Randazzo:

[...] mitos da antiga Grécia não são apenas historinhas interessantes; eles representam padrões arquetípicos de experiências humanas que existem desde o começo dos tempos e atravessam todas as culturas. A aparente simplicidade disfarça sua profundidade”. (RANDAZZO apud RAMOS, 2005, p.13).

Maria P. E. Almeida diz que:

Para os antigos gregos, existiam apenas dois modos de realidade: o mito e o logos, a fantasia e o discurso da razão; o primeiro, traduzido na narrativa fabulosa, e o segundo, expresso no discurso racional ou tentativa de explicação lógica da origem das coisas. Assim, para os Pré-Socráticos o mito tinha uma conotação limpidamente ambivalente; do mesmo modo que descartavam o mito em função do logos, faziam crescer o logos sobre o solo prévio do mito. Já para os Sofistas o mito separava-se do logos, mas nem sempre para sacrificar inteiramente o primeiro, pois, com frequência, admitiam a narrativa mitológica como o invólucro de uma certa verdade filosófica. (ALMEIDA.1988, p.60).

Mesmo atentando para tais definições, é necessário procurar argumentos que detalhem a gênese do mito. Ernest Cassirer expõe considerações significativas de Max Müller a esse respeito:

Tudo o que chamamos de mito, é, segundo seu parecer, algo condicionado e mediado pela atividade da linguagem: é, na verdade, o resultado de uma deficiência lingüística originária, de uma debilidade inerente à linguagem. Toda designação lingüística é essencialmente ambígua e, nesta ambigüidade, nesta ‘paronímia’ das palavras, está a fonte primeva de todos os mitos. (CASSIRER, 2003, p.18).

A partir de tais considerações faz-se pertinente a concepção de Max Müller de que o homem fora forçado a comunicar-se metaforicamente, devido à necessidade de denominação; pois a metáfora constrói-se por analogia, por aproximações, por semelhanças; a metáfora permite compactar vários sentidos. O que para nós resultou em poesia, em beleza estética, em amplitude de visões, de sentidos – para o homem no início da aquisição da linguagem representou uma válvula de escape como exteriorização dos sentidos internos, forçando a exteriorização do pensamento, forçando a “denominação”. E é Ernest Cassirer, expondo constatações de Usener Gotternamen, que pode confirmar isso:

Não é por um ato arbitrário – ressalta Usener – que se determina o nome de uma coisa; não se inventa um complexo fonético qualquer para introduzi-lo como signo de um certo objeto, como se faria com uma moeda. A excitação espiritual provocada por um objeto que se nos apresenta no mundo exterior, é, ao mesmo tempo, o empuxo e o meio do denominar. As impressões sensíveis são as que o eu recebe ao encontrar-se com o não-eu e, dentre elas, as mais vivazes tendem por si mesmas à explicação vocal; constituem a base das denominações isoladas às quais procura chegar a fala do povo. (CASSIRER, 2003, p. 106).

Portanto, o mito é a expressão da linguagem interior, da estrutura mental individual que se torna coletiva. E tais direcionamentos instigam a uma conclusão inconclusa: a ciência explica o mito ou o mito explica a ciência?

De acordo com Cristina Pascutti:

[...] Sem dúvida, existe uma parte em nós que é escura e que ignoramos, tanto que os neurocientistas chamam essa parte de nosso cérebro de caixa preta. O que desconhecemos está no escuro, e nós só caminhamos em nossa parte iluminada: o consciente; pois o escuro é associado ao medo. A passagem do mundo inconsciente para o consciente é metaforizada na descoberta do fogo pelo homem, que marca a revelação de sua racionalidade: dominar o fogo é controlar a escuridão. O progresso da cultura e da tecnologia é resultado das explosões dessa escuridão interna. Nossa cultura é da iluminação, ela não nos oferece imagens que nos ajudem a querer ir para escuridão. O claro oferece-nos o que tem de explicações lógicas, já estudado e explicado pela ciência”. [...] “A depressão é semelhante ao escuro que provoca medo. No entanto, a psicanálise, depois de cem anos, diz que, na depressão, a cura possível está em entrar nesse escuro desconhecido, pois, lá dentro, existe uma vida que não foi vivida. A melhor terapia para a depressão é aquela em que o paciente desenha ou relata imagens que vêm à sua mente e que, provavelmente, sem a ajuda de uma terapeuta, não vai entender porque são simbólicas, pois vêm de seu lado desconhecido e escuro: o inconsciente. (PASCUTTI, 2005, p. 69).

Seria possível admitir, então, que se a ciência explica o mito, é porque ele a originou – ou seja, a despeito de a ciência existir em detrimento do mito, portanto, seriam mito e ciência necessários e complementares para a compreensão das existências: humana, animal, vegetal?

Não há dúvidas de que, para estudar o mito, as reflexões elencadas sobre ele são importantes. E tratando da produção literária de Marina Colasanti, tais reflexões serão sempre necessárias para viajar com segurança e mágica nos múltiplos fios da sua tessitura concreta e virtual, visto que a sua escrita é toda permeada pelos mitos.

Demonstrar como Marina Colasanti manipula o material mítico é tarefa difícil, embora seja esse o seu ingrediente principal de trabalho.

Se, de fato, nós criamos os deuses momentâneos, ou seja, os nossos sentidos, as nossas sensações e os nossos sentimentos – como se pode ler em Cassirer (2003), e os

transformamos em deuses pessoais, específicos, os quais se tornarão concepções míticas culturais e coletivas – então, Marina Colasanti pode ser considerada por seus leitores a deusa da mitologia contemporânea. A autora respeita o mito como algo sagrado e, a partir disso, com o poder artístico da sua escritura, ela traduz o mítico no idioma do interior de cada indivíduo que se permitir à recepção de sua criação literária.

Nos contos selecionados, para justificar as considerações acerca do mito e do trabalho de Marina Colasanti, todas as considerações sobre mito presentes neste trabalho serão pertinentes, mas as colocações que ficarão em evidência são as de Randazzo, a de que os “mitos da antiga Grécia não são apenas historinhas interessantes”[...], e de que “A sua aparente simplicidade disfarça sua profundidade” (RANDAZZO, 1996, p. 63).

4. Os múltiplos fios que constituem identidades

De posse de grande parte da obra de Marina Colasanti, priorizamos um *corpus* que nos permitisse 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. Nos contos selecionados, observou-se a questão do interdiscurso marcando um traço comum entre eles, o como as heroínas das narrativas da autora vêm constituindo as suas identidades de um conto para outro, de um livro para outro livro e, ao mesmo tempo, o como os sujeitos vêm se emancipando.

4.1. “A Primeira Só” - do gostar narcísico ao gostar solidário

O conto a ser analisado é o oitavo do livro *Uma Idéia Toda Azul*, publicado no ano de 1979, que ganhou os seguintes prêmios: *Grande Prêmio da Crítica/Autor em Literatura Infantil* – Associação Paulista de Críticos de arte (APCA), 1979 e *O Melhor Para O Jovem* 1979 da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ).

O conto “A primeira só” dialoga interdiscursivamente com os mitos de Eco e de Narciso. O conto está estruturado nos moldes do conto de fada e com as rupturas que caracterizam a originalidade da escrita da autora como ausência de Final Feliz e de objetos mágicos. Dialoga também, paralelamente, com o texto de Ovídio (1985, p.58-61): “Narciso, Eco” do livro *As Metamorfoses*, tradução de David Gomes Jardim Junior.

A filha do rei sente-se solitária a ponto de chorar. A menina quer alguém para brincar e para gostar. Então, o rei manda colocar um espelho aos pés da cama da Princesa. Quando a menina acorda, concebe a sua imagem refletida no espelho como a amiga que desejava ter para brincar. As duas 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.

O conto inicia-se com uma anáfora, marcando a poeticidade e a circularidade mítica: “Era linda, era filha, era única. Filha de rei” (2006, p.46). Esta anáfora “era”, além de protocolar a característica típica do conto de fada, (Era uma Vez), também funciona como o primeiro motivo⁶ associado responsável pela temática do texto, o narcisismo: “Era linda”; “era filha”, então, não era deusa, era mortal; e “era única” – única linda e única filha. A figura “única”, ainda pode remeter ao título – pois, se era única há de ser pertinente também ser “só”. Cortázar (1974, p. 227), fala de Horácio Quiroga que “[...] tentou um ‘decálogo do perfeito contista’, que desde o título vale já como uma piscada de olho para o leitor”. E como vemos, Marina Colasanti inebria o leitor com o seu flerte de saudação já no título. A expressão “A Primeira só” sugere que a separação de classes, ocorreu primeiramente na época dos reinados imperiosos e/ou ainda, que mesmo havendo luta pelo direito de convivência com o outro, ainda haverá a separação de classes.

No trecho: “Mas de que adiantava ser Princesa se não tinha com quem brincar?” (2006, p.46), a conjunção adversativa “mas”, inicia a seqüência que, de acordo com Propp (1984 [1928], p.85) apresenta uma carência e ao mesmo tempo tira a narrativa da estaticidade, encaminhando-a para a movimentação. A menina era Princesa, mas não tinha com quem brincar. Esse enunciado do narrador, aparentemente observador, é reiterado pelo paralelismo

⁶ Motivo associado: aquele que se for excluído da narrativa, prejudica as seqüências de causa e efeito. (TOMACHEVSKI. 1971).

enunciado pelo ator rei: “De que adianta a coroa se a filha da gente chora à noite?” (p.46). Ou seja, metonimicamente, de que adianta a riqueza? Evidencia-se que a reflexão é do rei-pai, pois o verbo “adiantar” no tempo presente, marca o momento da enunciação: o agora do rei.

A pergunta do rei, lembra a proposta do mito; pois, os primevos faziam perguntas em relação à natureza no seu sentido geral e a resposta era dada a partir dos mitos que eles criavam. Também no conto em análise, que se inicia com a pergunta do rei, a impressão que se tem é a de que a narrativa da autora é a resposta, ou seja, a narrativa da autora se assemelha às narrativas míticas. Em tal estratégia, pode-se ler a reverência aos mitos de Eco e de Narciso que se espraia por todo o conto, num diálogo interdiscurso, pois as vozes de tais narrativas míticas, ao cruzarem com a enunciação em “A primeira só”, não se mostram no fio do discurso. Mas mesmo ausentes se opõem, tanto através do enunciado enunciado, da enunciação, como do estilo da autora.

Retomando a pergunta do rei em relação à coroa e ao choro da Princesa, lê-se que apesar da reflexão, o rei não considerava a razão da tristeza da filha; pois, ela “Não queria saber de bonecas, não queria saber de brinquedos” (2006, p.46), ela não queria saber de “coisas” materiais, ela “Queria uma amiga para gostar” (p.46).

É bom atentar para um motivo tradicional do conto de fadas, o de que a Princesa deveria casar-se com aquele que o pai escolhesse – no conto em análise, embora não trate de casamento e sim de amizade, evidencia-se também a ideologia dominante, o poder patriarcal em determinar até mesmo a quem direcionar os sentimentos. E é inevitável identificar a negação de tal ideologia implícita nos fios que aqui se cruzam.

A segunda seqüência do conto inicia-se no terceiro parágrafo com outro registro do conto de fadas: (Um dia), “Decidiu acabar com tanta tristeza” (p.46). O verbo “decidir” no pretérito perfeito retira a história do quadro e lhe confere movimento, ou seja, marca o início

da história. E é no terceiro parágrafo, a partir dos verbos “chamou” e “mandou”, que a marca do autoritarismo, do peso do poder, ou seja, da força do rei se explicita.

Os substantivos abstratos: “segredo” e “silêncio” presentes no paralelismo “E em segredo mandou fazer o maior espelho do reino. E em silêncio mandou colocar o espelho ao pé da cama da filha que dormia” (p.46), são valiosos anúncios de que o rei decidira por uma mentira, por uma enganação, por um “jogo” como meio de acabar com a tristeza da filha. Os abstratos “segredo” e “silêncio”, enquanto anúncios de que o jogo será desmascarado, são reiterados pelo substantivo concreto “espelho” – pois o concreto é palpável, visualizável, enquanto o abstrato é apenas sentido. Além disso, o substantivo concreto é “espelho”, o que pode estar aludindo também, ao reflexo da imagem do jogo proposto pelo rei-pai.

A impressão que se tem é a de que o texto se constrói em círculo, em que um elemento enreda o outro; um círculo de reflexo em que os sentidos se voltam para dentro, para o interior – assim como o sentido do termo narcisismo. É a história e a meta utilizada para contar essa história, somando forças na expressão do tema. Essa circularidade evidente parece embriagar o leitor.

O quarto parágrafo compõe-se de elementos interdiscursivos explícitos em relação aos mitos de *Eco* e *Narciso*, que são narrativizados por Ovídio no livro *As Metamorfoses*. (1985).

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 eufemisticamente 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.

O diálogo entre os temas se fortalece no detalhe de que o rei propõe à filha uma companheira de mentira para brincar, mas a Princesa “Queria uma amiga para gostar” (p.46), portanto não podia ser de faz-de-conta, haveria de ser verdadeiro.

A necessidade de uma amiga para gostar pode estar aludindo também ao processo de iniciação, próprio dos contos de fadas, que aqui pode estar reportando-se ao amadurecimento da Princesa em exercitar os sentimentos humanos e à evidência de que bens materiais não superam a falta de convivência com outrem. Só que tais valores opunham-se à ideologia dos contos de fadas tradicionais que se alastraram a partir do século XVII.

Como já se mencionou acerca da sensação de embriaguez proposta por Marina Colasanti, o seu diálogo com o texto de Ovídio parece que se explicita não apenas no aspecto temático, mas também no da linguagem.

O discurso, a pontuação e o aspecto estético do quarto, quinto, sexto e sétimo parágrafos do conto “A primeira só”, além de sugerirem o interdiscurso com o conteúdo temático de “Eco e Narciso”, também funcionam como uma espécie de reflexo do discurso do narrador e do estilo de Ovídio. Marina Colasanti trabalha o reflexo sonoro que se evidencia no discurso referente à Eco, através do seu estilo de linguagem, de pontuação, ou seja, explicita através do processo do seu fazer, do seu construir o texto, o implícito na sua história, que é o discurso intertextual referente a Eco.

“Uma sorriu e deu bom-dia. A outra deu bom dia sorrindo”.

“__Engraçado __ pensou uma __, a outra é canhota”.

“A brincadeira de uma era a graça da outra” (p.46).

O texto matriz, o de Ovídio, tem como sub-tema o reflexo sonoro, evidente no diálogo de Narciso e Eco e o reflexo visual, o qual desencadeia a paixão de Narciso por sua própria imagem. Essa combinação sinestésica de reflexos evidencia-se já no título: “Eco,

Narciso”, que ambos são reflexos – portanto essa é a meta de Ovídio para remeter-se ao tema narcisismo, que lhe é muito posterior. O mesmo faz Marina Colasanti – só que a autora vale-se do reflexo visual discursivamente figurativizado, e discursivamente estilizado do reflexo sonoro. E esse recurso não seria metalinguístico em se tratando da interdiscursividade com os mitos de Eco e Narciso? Em “A primeira só” é evidente a tensão entre as funções poética e a metalingüística, uma vez que o texto se faz de reflexos visuais e sonoros, de meios e de processos para explicitação de sentido. Tal estratégia revela o trabalho com a linguagem, característica da escrita moderna.

Devido à alegria da Princesa, o rei manda fazer novos brinquedos, dentre todos, “A bola no fundo da cesta. Porém tão brilhante, que foi o primeiro brinquedo que escolheram” (p.48). A figura “bola” significando instrumento de jogo é um motivo associado, pois desencadeará a perda da “aparente” alegria da Princesa. E é como instrumento de jogo em duplo sentido que o rei presenteia a filha: para que ela jogue consigo própria de brincadeira, e também jogue o jogo dele que é de verdade. Se aludirmos ao formato esférico de bola, formato do universo, e ao material de que a bola é feita (ouro), pode-se admitir que o rei propõe que a filha jogue o jogo do mundo dele. Mas como jogar implica perdas e ganhos, e que haja pelo menos duas pessoas e um instrumento de jogo, no caso, a bola, “...quando a Princesa resolveu jogá-la nas mãos da amiga, a bola estilhaçou jogo e amizade” (p.48).

A “bola de ouro”, além de motivo associado, é também motivo migratório, oriundo de narrativas orais, pois ela está presente no conto “O príncipe sapo” dos Grimm. (1994). E assim como no conto dos Grimm, em “A primeira só”, a bola desencadeia um desequilíbrio nas duas narrativas e consequentemente na vida das duas Princesas. Em Grimm, a perda da bola simboliza a perda da inocência, rumo à maturidade. E em Marina Colasanti, ao invés da perda, é o compartilhar a bola com a aparente amiga que rompe com a estabilidade na narrativa. Enquanto a “bola” no conto dos Grimm é instrumento que ajuda a heroína a

amadurecer, mas ainda de forma mágica, em Marina Colasanti, a “bola” amplia o campo de buscas da Princesa. Há ainda outras referências semelhantes nos dois contos. Em Grimm, a Princesa chora pela perda da bola e em Marina Colasanti, a Princesa chora por não ter com quem brincar. Em Grimm, o sapo devolve a bola à Princesa, mas ela deverá gostar dele e deixá-lo conviver com ela e, em Marina Colasanti, a Princesa possui a bola, ou seja, possui o que lhe fará amadurecer e, talvez seja justamente por isso, que a Princesa descobre a partir da bola que há um mundo de pessoas para brincar e gostar. E isso ocorre quando, atraída pelo brilho da bola, resolve compartilhar tal encanto com a “aparente” amiga e atira-a em suas mãos. A bola quebra o espelho, e, nos cacos no chão, “(...) a Princesa viu o rosto que tanto amava. Não um só rosto de amiga, mas tantos rostos de tantas amigas” (p.48). É que agora que a Princesa experimentara as delícias de brincar com alguém, de ter uma amiga e também de gostar – principalmente para a filha do rei que sempre vivia só, sem contatos - essas delícias afloraram sem limites, tanto que a Princesa, em posse de tantas amigas refletidas nos cacos de espelhos, no chão, passa a escolher com quem brincar. Passa a cansar-se das amigas, e a esquecê-las para brincar com outra. E a fugacidade do seu querer pelas amigas, somada à descoberta de poder ter muitas amigas, leva a Princesa a multiplicar ainda mais as amigas, quebrando os cacos de espelhos em tamanhos menores até reduzi-los a pó. Sem amiga, a filha do rei volta a ser só, mas com certeza mudada. O narrador onisciente, em várias passagens do texto, fundiu o seu discurso com o da personagem. Tanto que se visualiza o corpo e o tom da voz narradora confundindo-se com o *ethos* da Princesa, logo no início do texto: “Sozinha no palácio chorava e chorava. Não queria saber de bonecas, não queria saber de brinquedos”. (2006, p.46). Neste trecho, a estratégia rítmica do enunciado que sugere “nem isso, nem aquilo”, típico de manha de criança, o que é reiterado pelas repetições “chorava e chorava” propõe a imersão do enunciado da Princesa na voz narradora por meio da forma. E essa

estratégia pode ser observada em outras passagens do texto, em que o tom da voz narradora incorpora o estado de ânimo da Princesa, como por exemplo no trecho:

“Uma sorriu e deu bom-dia. A outra deu bom dia sorrindo”.
 “__Engraçado __ pensou uma __, a outra é canhota”.
 “A brincadeira de uma era a graça da outra” (p.46).

Neste fragmento, o tom referente ao pensamento da Princesa se revela alegre, ansioso, descreve a impaciência infantil durante atos de brincadeira; e a voz narradora se desvela tomando partido do encantamento da menina. Mas muda visivelmente, no trecho em que a Princesa quebra o espelho e passa a multiplicar as amigas: “Mas duas eram menores do que uma, quatro menores do que duas, oito menores do que quatro, dez menores do que oito”. (49). A sensação de desespero, de busca, de descontrole se revelam na seqüência das orações separadas por vírgulas sugerindo um fazer ofegante, rápido e seguido. Essas sensações da Princesa são reveladas pelo tom da voz narradora. E quando a Princesa volta a ficar sozinha o narrador diz não saber tanto sobre o íntimo da personagem. Seria porque ele só conhecia bem a Princesa de outrora?

“Sozinha outra vez a filha do rei.

Chorava? Nem sei” (p.49).

A Princesa de agora experimentara o sentimento. E reiterando o seu querer, a frase emblemática que pode funcionar como refrão, anunciando a carência da filha do rei no início do conto, no segundo parágrafo, reaparece: “Não queria saber de bonecas, não queria saber de brinquedos” (p.49). A Princesa queria saber de verdade? De seriedade? E por isso não fica mais apenas chorando à espera de resoluções do rei; ela sai da redoma, da proteção doméstica; pois, de acordo com Durand, a moradia, no caso o quarto, simboliza semanticamente o ventre materno (1997; p.242).

Então a Princesa, tendo sido iniciada na sua maturidade, sai dessa proteção e lança-se ao mundo.

“Saiu do palácio e foi correr no jardim para cansar a tristeza. Correu, correu, e a tristeza continuava com ela. Correu pelo bosque, correu pelo prado. Parou à beira do lago” (p.49).

A Princesa sai em busca da sua realização, que é ter amigas. E semelhante a Narciso, é no lago que ela encontra a “amiga”. Narciso fala com a sua imagem, persuadindo-a, tentando convencê-la a não se esvair – a Princesa procura multiplicá-la. “[...] a Princesa não queria mais uma única amiga, queria tantas, queria todas, aquelas que tinha tido e as novas que encontraria” (p.49). E exercitando o seu aprendizado do quarto, na tentativa de multiplicar as amigas, ela sopra na água, atira pedra – e não havendo êxito, atira-se na água do lago de braços abertos.

De acordo com Durand (1997; p.225), 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.

A presença do mito cristão se faz 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. (SANTOS. 1985, p.11).

O texto “Eco, Narciso”, de Ovídio, se alastra verticalmente no conto “A primeira só” de maneira tão explícita e sobrepondo-se ao texto de Marina Colasanti, que o mérito da

análise será evidenciar os elementos distintos, ou seja, opostos, e não os semelhantes – pois parece mesmo ser este o intuito da enunciação, enfatizar um outro sentido a partir daquilo que já faz parte do conhecimento da humanidade.

Atentemos, então, às diferenças presentes nos dois textos:

Narciso apaixona-se por sua própria imagem, toma consciência de que está apaixonado por ele mesmo – o que se evidencia na enunciação do narrador quando se dirige a Narciso, no final do segundo parágrafo da página 59, e no parágrafo seguinte, na página 61: o narrador dá voz a Narciso e ele confessa que tem consciência de que ama a si próprio. Narciso rejeita o contato com outros e o amor de outros, pois igual a ele, somente ele. Narciso morre por não conseguir nem mesmo se alimentar, fissurado, narcotizado por sua própria imagem. Narciso não toma iniciativa, a não ser consumir-se pelo amor de si mesmo. Narciso transforma-se numa flor.

Em “A primeira só”, a Princesa quer gostar de “alguém”, não de si mesma. A Princesa quer uma amiga, quer se sociabilizar, ter contato com outrem, gostar de outra pessoa. A Princesa não tem consciência de que brinca e gosta dela mesma, embora ache

“__Engraçado, __pensou uma __, a outra é canhota”.

“Riram muito depois. Felizes juntas, felizes iguais” (p.46).

A Princesa não rejeitou as amigas que se multiplicaram nos cacos de espelhos, pelo contrário, ela quis a todas. Mas se cansava logo de uma e escolhia outra e assim sucessivamente. E na necessidade de mais e mais amigas ela divide as amigas em imagens menores na ânsia de multiplicá-las, até transformá-las em pó.

O detalhe de que a Princesa se cansava logo de uma amiga e escolhia outra, pode estar aludindo à rejeição da mesmice, do igual – o que era caro para Narciso. A Princesa não conseguia prender-se ao igual, a uma única amiga: “No dia seguinte preferiu outra, e esqueceu dela em seguida. Depois outra e mais outra, até achar que todas eram poucas” (p.48).

A Princesa não fica estática frente à impossibilidade de ter tantas amigas, ela sai em busca. Também não fica contemplando a imagem de uma amiga, ela se lança no lago na ânsia de reencontrar as amigas.

A intensidade de narcisismo do texto de Ovídio pode ser medida no mesmo grau em relação ao texto de Marina Colasanti, pois, em ambos os textos, tal sentimento leva à morte. Mas em “Eco, Narciso”, o narcisismo é disfórico, enquanto em “A Primeira Só” é eufórico. Tanto que a Princesa não se transforma em flor. A metamorfose proposta pela enunciação em Marina Colasanti pode ser a transformação do imobilismo das pessoas o que se pode deduzir da audácia, coragem e paixão para promover a socialização, o querer bem entre as pessoas, o querer conviver. E, se a autora propõe através do feminino e da criança que, ainda no século XXI, têm os seus direitos maculados, não têm a mesma voz do masculino e do adulto – é porque quer reiterar que a metamorfose que propõe só será possível se a atitude de mudança partir de toda a esfera da humanidade, e que a parcela inferiorizada, na sociedade, não deve conformar-se com a dominação, exclusão, separação – deve impor-se. E, sem dúvida, o fato de a heroína ser Princesa, filha de rei, o que alude ao poder, à riqueza – pode ser mais uma proposta da instância pressuposta, a enunciação, a de que a tarefa de transformação depende de todos, mas a camada que mais tem condições de operar tais transformações é a camada oriunda da riqueza, do poder.

A obra literária só pode ser compreendida em relação com outras obras, e com outros discursos... “Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão” (JENNY, 1979, p.5).

A enunciação faz uma sutil e respeitosa transgressão ao retomar o texto de Ovídio e, conseqüentemente, os mitos de Eco e Narciso. Ela nega o amor egoísta, o amor por si mesmo com intensidade narcísica para afirmar, na mesma intensidade, o amor dual. Tal negação e afirmação não desencadeiam uma paródia sem ironia?

No conto “A primeira só”, a enunciação se mostra embriagada com o texto de Ovídio, devido à beleza do discurso, da história, da intensidade do amor, e acaba por descrever o perfil do autor real, Marina Colasanti, que concebe o material mítico como sabedoria, de forma saudosista, mas também de forma crítica, pois, como salienta Constança M. César:

O uso negativo implica, pois, numa incorreta decifração dos valores que o mito veicula (engano); ou na deliberada manipulação de tais valores, com a finalidade de obter poder sobre a massa, sobre a maioria (mistificação). Em ambos os casos (engano ou mistificação), o erro é de quem decifra, não do mito. (1998, p. 38).

Michel Serres aponta eloqüentemente como os mitos estão embrenhados na História, no dia-a-dia, em nós e como é importante identificá-los com legitimidade:

A interpretação das velhas lendas é a leitura direta do que se passa”. “[...] a lenda está em condições de me fazer ler a história. Como é preciso lê-la? Como um inferno. Cujos deuses são nossos senhores.

E o inferno somos nós mesmos”(p.259).

“Sísifo existe na vida corrente, Titios, nós o temos sob os olhos, cada um de nós pode ser Tântalo, e, entre nós estão as danaides”(p.258).

“Sísifo é um rei da história. Em outras palavras, o inferno é o combate pelo poder. O inferno é a denominação. O inferno é a história”(p.259).

“O Tártaro não é tão longe, a interpretação aproxima-o, ele é a tortura que cada um inflige a si mesmo. A sombra está dentro, as trevas acompanham-nos. A lenda permite-nos ler essa escuridão. É muito pouco ver nisso *uma interpretação psicológica* das lendas. É muito pouco, ainda que verdadeiro”(p.260).

“O Tártaro vomita chamas pavorosas: é a fogueira. Aquele que geme por se ver despedaçado pelos pássaros é o próprio Titios. A pedra do sepulcro que rola sobre si e o cobre pela eternidade é bem o rochedo de Sísifo. Denomina-se Tântalo aquele que teme ser esmagado sob uma massa enorme”(p.261).

“Todas as velhas narrativas falam deste mundo mesmo. Onde se estiver, em qualquer parte, na terra, no mar ou nas cidades, encontrar-se-á Tântalo, Ixion e as moças junto aos poços. O ódio e a guerra, o poder demencial e a autopunição, os ritos culturais, os mercadores que circulam e a mesa pejada de frutos. Mas isto é ainda pouco, as viagens de antropólogo e as anamneses são sempre de iniciação. (SERRES, 2003, p.267).

Como diz o mito, quando Narciso nasceu, o adivinho Tirésias declarou: “Viverá enquanto não se conhecer”. Considerando que a fala mítica é alegórica, pode-se considerar tal declaração num sentido bem amplo, o de não voltar os seus interesses somente a si próprio. Salis diz que os mitos podem ensinar a humanidade a viver melhor. E em se tratando de Narciso e Eco:

O certo é que aquele que se guarda demais ironicamente acaba destruindo-se no egoísmo de conservar tudo para si próprio. E aquele que tudo entrega também se destrói, pois esquece de guardar para si a chama da vida, que não pode ser dada a ninguém. (SERRES, 2003, p.134).

Essa é uma das mensagens que se depreende de “Eco, Narciso”. Se os mitos em questão forem concebidos como verdade para a emancipação dos sujeitos ele evidenciará que a sabedoria da vida está em saber dosar os sentimentos e as emoções, bem como não ficar estático, apenas na contemplação, mas lançar-se sobre os obstáculos em busca de soluções. E “A primeira só”, já no título chama a atenção do leitor, se se atentar para o numeral “primeira”, pois é ordinal, o que subentende que, após a Princesa que, de forma eufemizada, morreu de narcisismo provocado pelo pai, haverá a segunda, a terceira..., uma vez que tal amor egoísta tem origem no tempo mítico. Mas a enunciação propõe um narcisismo eufórico; pois, consciente da separação de classes sociais, a partir da Idade Média, do poder patriarcal, é inevitável que após a primeira, haja muitas outras meninas a sofrer dos males da Princesa em questão. Mas, ao mesmo tempo, essa seqüência de meninas só fortalecerá a corrente dos que querem amar não só a si mesmos, mas, também, aos outros, e com intensidade tamanha a ponto, inclusive, de morrer.

Refletindo sobre os conflitos eternos e universais, é de alto grau a pertinência de uma literatura que proponha um diálogo dos primórdios com o sujeito da pós-modernidade, esse sujeito desacreditado das propostas do racionalismo científico no que tange o “[...] conhecimento das vivências humanas mais profundas, que o racional não consegue apreender e expressar...” (COELHO, 1991, 82). Uma literatura que possa ser considerada como a literatura da ciência que trata dos conflitos humanos universais, a mitologia.

Embora a Princesa procure emancipar-se quanto ao direito de conviver (gostar de outros), a personagem não consegue, pois é uma criança, é manipulada pelo pai que, conseqüentemente, é manipulado pela ideologia do seu meio e do seu tempo. A menina não tem um final feliz. Embora tenha uma morte eufemizada, não deixa de ser trágica.

No nosso percurso de pesquisa, percebemos um sujeito que vem se sacrificando de forma crucial na busca da sua emancipação. E, em “A primeira só, pode-se ler um esboço da tentativa de emancipação dos sujeitos.

4.2. “Além do bastidor” como imagem do processo iniciático da sexualidade feminina

O real é pequeno. O real pouco nos explica. O real nos angustia com suas lacunas. É no mais que real que encontramos o equilíbrio, o bem-estar. E o mais que real se situa no imaginário.

Marina Colasanti

“Além do bastidor”, é o segundo conto do livro *Uma Idéia toda Azul*, publicado em 1979 e pode ser classificado como conto de situação, pois, de acordo com Camarani e Marchezan (2006, p.191), o conto “[...] pode relatar um acontecimento tanto com ênfase no desenlace, no caso do conto de enredo, como ressaltar a ambientação ou atmosfera desse acontecimento, como no caso de um conto de situação”. Para esses autores, o conto transforma um acontecimento em linguagem. E como veremos, o conto em análise evidencia a tematização de um rito e a tessitura de mitos e arquétipos. Em “Além do bastidor” tem-se a atmosfera 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, espaço em que ocorrem os fatos e as suas transformações, adquire vida, funciona como um ser de linguagem tal qual a heroína, visto que a partir de ambos, lê-se o itinerário de ideologias em torno do saber, do pecado, da sexualidade, e lê-se o questionamento sobre tais ideologias.

Considerando o percurso gerativo de sentido da teoria semiótica, no nível fundamental, a oposição semântica mínima é tematizada pelo mundo natural (real) vs. mundo idealizado (imaginário, ideal). E, 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.

O narrador conta desde o objetivo ao subjetivo, ou seja, o que a menina pensa e faz, e como se sente à medida que a sua criação vai se concretizando. Mas o seu contar só se revela à medida que a heroína vai construindo os seus mundos paralelos: o da imaginação que se dá a partir do “além” e o do real que é o próprio bordado no bastidor. O fazer de um depende do outro, mas dando a impressão de que o fazer do ator menina se sobrepõe ao do narrador, visto que a narrativa resulta do ato de bordar da menina, o qual começa e termina, simultaneamente, quando inicia e finda a narrativa. E a enunciação pressuposta, que se apreende a partir de tal estratégia, já se manifesta através de um anúncio, o de que a criação é peculiaridade do feminino.

Neste conto, não se observa longos mergulhos interiores, afinal, trata-se de um conto breve. Evidenciam-se apenas momentos de reflexão da protagonista enunciados pela voz narradora. Mas atentando-se para o todo da ambientação do conto, ver-se-á que ele é a discursivização de todo um mergulho interior, pois se preocupa em revelar percepções e emoções numa viagem imaginária. O estado de ânimo da protagonista é narrativizado de forma a dar a impressão da fusão do narrador com a personagem protagonizada. Esse narrador revela a sua onisciência dos fatos de acordo como eles vão acontecendo e, tal qual a personagem, parece desconhecer o desfecho final.

“Além do bastidor” (2006, p.13) conta a história de uma menina que começa um bordado sem saber o que bordar, apenas tem certeza da cor. Ela escolhe o verde brilhante, símbolo de vida, pois remete à cor da natureza, da água, do vegetal e da esperança. E sem que

a menina planeje, um jardim vai se formando em seu bordado. E 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.

Num certo dia, a irmã mais velha debruça-se sobre o bastidor, vê a menina como parte do desenho e resolve terminar o bordado, atitude que culmina na finalização do texto, do jardim, do bordado e, fatalmente, a menina fica presa no seu mundo imaginário.

A poesia nas narrativas de Marina Colasanti, é marcada explicitamente, mas dentre os contos selecionados para esta pesquisa, o conto em análise, parece exacerbar-se de elementos poéticos, bem como a sua estrutura que remete a do poema. Mas o conto “Além do bastidor” é uma narrativa, pois conta uma história. E de acordo com o que diz o teórico francês Tadié sobre a narrativa poética, não seria possível ler este conto como esse gênero híbrido?

“Por ser narrativa, escapa à contemplação imóvel, que tem preferentemente seu lugar no poema ou no quadro. Toda narrativa poética para durar no seio da natureza, deve fazer-se itinerário”. (TADIÉ, 1978, p.10).

Conforme assinala Tadié, “Além do bastidor” não se limita ao relato moroso de uma vida, preocupa-se em traçar o itinerário de uma menina que não tem nome, nem endereço, nem é descrita fisicamente; é um mero ser de linguagem, numa viagem ao imaginário, ao desconhecido, realizando uma busca de momentos privilegiados, a da descoberta de sensações e percepções que afloram ao seu tempo.

De acordo com Tadié, esse tipo de narrativa desenvolve-se em torno da ambigüidade. E tal característica que se evidencia desde o título, sugere ler “Além do

bastidor” a partir da figurativização do mundo natural⁷ e do mundo imaginário. A figura “além” propõe ler não só o que se fizer no bastidor, mas também algo mais; sugere também ler fora do bastidor e/ou ainda ler no além mundo, mundo do além, outro mundo.

A figura “bastidor”, espaço em que transcorrerão os fatos, também pode ser lida como substantivo e como advérbio de lugar. De acordo com o dicionário de Ferreira:

sm. 1. Espécie de caixilho de madeira que segura o tecido para se bordar. 2. Teat. Armação de cenário, feita de madeira e pano, por vezes representando um detalhe do ambiente, e que se coloca nas partes laterais do palco para estabelecer, em conjugação com as bambolinas, o âmbito que se quer dar ao espaço cênico (1989, p.88).

Vê-se que bastidor é uma figura do mundo natural, e tal figura sugere que o mundo natural apresenta-se em espaço delimitado, tanto que, como núcleo adverbial de lugar “bastidor” é figura do espaço onde se realiza o bordado, é espaço marcado. E pode ser lido também com o significado de espaço em que se decide, se organiza uma determinada representação. E concebendo a vida como um palco de representações, a enunciação propõe uma leitura do além das representações do mundo natural, do além do espaço marcado, tanto no bastidor de bordar como no bastidor das representações cênicas. E esse “além” se configura num outro mundo.

De acordo com os argumentos de Tadié em torno da narrativa poética, o espaço ou o cenário determina a forma da narrativa, torna-se personagem, adquire linguagem, ação, função, “[...] e talvez a principal; sua casca abriga a revelação. [...] o espaço está sempre alhures ou além, porque é o de uma viagem orientada e simbólica”. (p.10). No conto em análise, tanto o espaço do bastidor quanto o espaço do imaginário convertem-se em personagens, pois o bastidor é um ser de palavras e o imaginário da protagonista é um mundo que se converte em linguagem.

⁷ Mundo natural: o parecer segundo o qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis, [...]. Com relação à estrutura ‘profunda’ do universo, que é de ordem física, química, biológica, etc., é, por outro lado, uma estrutura ‘discursiva’, pois se apresenta no quadro da relação sujeito/objeto: é o ‘enunciado’ construído pelo sujeito humano e decifrável por ele. (GREIMAS/COURTÉS. 1979, p.291).

Em “Além do bastidor”, o espaço do mundo natural, o bastidor, propõe uma certa circularidade, embora limitada e finita. Mas o espaço da imaginação, mundo de herança cósmica é completamente circular e infinito.

A proposta é de uma leitura do mundo imaginário. E como já dito acima, neste conto, não se assinalam momentos de mergulho interior, visto que, praticamente, todo o texto desvela-se em torno de um mergulho interior. Desde o plano geral até as suas partes, como por exemplo, na estratégia de seleção de figuras do mundo natural: “bordar”, “bastidor”. Para o ato de bordar, num bastidor, exige-se um olhar na verticalidade, o que sugere um olhar para a interioridade. O mesmo se observa no trecho a seguir:

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

Olha para as flores, pensou ela, e escolheu uma meada vermelha”. (2006, p.14).

Observa-se que a narrativa se desenvolve num movimento de verticalidade. Júlio Cortázar (1974, p.152) chama a atenção para a importância desse tipo de espacialização no conto breve. A partir da espacialização, posição do capim alto com as pontas dobradas que olha para as flores, ou seja, olha para baixo, lê-se um olhar para a interioridade. O capim olha para as flores vermelhas. Flores simbolizam a beleza feminina que é reiterada pela cor vermelha na simbologia do sangue (BECKER,1999, p. 132); tem-se, então, a leitura de um olhar para a sexualidade, uma sexualidade em flor, uma sexualidade que se desponta intuitivamente na protagonista, esta, que a enunciação propõe como responsável pelo traçado da sua vida, responsável por suas buscas interiores. E essa leitura converge a um rito de passagem do inconsciente para a consciência, da imaturidade para a maturidade.

A ambigüidade ramifica-se no texto a partir de uma figura tema já no início do primeiro parágrafo.

“Começou com linha verde”. (2006, p.14). Vê-se que não apresenta o sujeito da ação de “começou”, nem o objeto que foi iniciado. A ênfase recai no “como” começou, no instrumento com que começou. “Começou com linha verde”. “Linha” instrumento de bordar, figura do mundo natural, mas que também significa “linha”, estrada, caminho, linha da vida, pois é “verde” cor da natureza, símbolo de vida. Então, a figura em questão desencadeia duas linhas isotópicas de leitura. Linha que dará forma ao bordado, figura do mundo natural, e linha como trajetória de vida que tematiza o mundo imaginário da menina. A “linha” é ponte entre os dois mundos: natural e imaginário, é pela linha que a menina viaja na imaginação e regressa ao mundo natural.

A ambigüidade se fará presente por todo o texto devido a semanticidade das figuras escolhidas, as quais ao simbolizar um elemento ou uma idéia, pluralizam-se devido à riqueza de sentidos. E por isso é importante destacar que o jardim que a menina borda no bastidor, é o desenho das imagens que dão forma ao jardim imaginário da menina. O jardim do bordado pode ser também o Jardim do Éden, pois nele a menina realiza todos os seus desejos; a árvore do bordado apresenta-se como a árvore da sabedoria, pois é nela que está o fruto que permitirá à menina a apreensão do saber; e a fruta roxa do bordado, embora não seja a maçã vermelha, sugere a fruta do pecado, a qual a menina degusta até fartar-se.

No trecho “Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor”. (2006, p.14), a figura “risco” reitera a proposta das duas linhas isotópicas de leitura que abre o texto. A protagonista borda sem risco, sem traçado, sem planejamento. Mas “risco” sugere, também, que a menina borda sem perigo de erro, pois ela borda o que a sua imaginação revela, revisita e/ou cria. No final do penúltimo parágrafo, a irmã mais velha borda a partir de um traçado, de um risco: “E o risco era tão bonito, que a irmã pegou a agulha, a cesta de linhas, e começou a bordar”. (2006, p.16)., ou seja, a partir de algo planejado, mas com perigo, pois ela prende a menina protagonista no bordado. E pode tê-la prendido para sempre.

De maneira bastante sutil, a enunciação sugere que no mundo imaginário não há riscos, perigos, punições, pois essas são características do mundo natural.

Retomando a figura “linha” é importante lembrar um atributo caro a essa narrativa que é poética: a tessitura de mitos, como aponta Tadié. Para o teórico a narrativa poética aproxima-se dos mitos, é um gênero adepto à ambigüidade, mas se delineia explicitamente como uma história que conta como se dá uma experiência, uma revelação. (p.11).

No conto “Além do bastidor” tem-se 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.

O conto se inicia como se se contasse sozinho. Proposta que a enunciação encaminha ao mito cosmogônico atentando ao mundo imaginário que começa a ser descrito. A enunciação propõe estrategicamente que a vida existe a partir das percepções, das sensações, dos sentidos que se atribui aos elementos de que se utiliza, e que tudo está na imaginação; no como o poder de imaginação concebe e transfere tais elementos ao mundo natural. E talvez por isso o conto se inicie destacando a voz da enunciação, essa voz oculta que parece sobrepor-se à voz narradora, com essa ausência de personagem, a qual é apresentada somente no terceiro parágrafo; e ainda como “ela”, um pronome antecedendo um nome, um pronome que remete, apenas, ao gênero feminino, astúcia da enunciação para sugerir que a Criação é atributo do feminino desde o tempo em que não havia rótulos, nomes. Só no quinto parágrafo sabe-se tratar de uma menina, a qual simboliza o arquétipo da infância, da adolescência feminina para marcar a passagem à fase adulta.

A tessitura de mitos aflora de um ritual de passagem da imaturidade para a maturidade; da inocência para a aquisição do saber. A princípio o texto surge como a eclosão do mundo, sugerindo o mito cosmogônico, reiterando o atributo da criação, inclusive a criação do mundo, ao feminino; depois o discurso actorializa as Irmãs Parcas, ou as Moiras. Diz o mito que as Parcas servem exclusivamente aos deuses com função auxiliar na ordem cósmica. De acordo com o Dicionário de Mitologia Greco-Romana,

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

Na narrativa em análise não aparece explicitamente as três irmãs, apenas duas. Mas parece que a protagonista desempenha a função da Parca Láquesis ao emaranhar os fios da sua vida no bordado da sua imaginação. E ao mesmo tempo ela desenvolve a função da Parca Cloto que é responsável pela extensão da vida, a qual é infinita no mundo da imaginação. A irmã mais velha parece desempenhar a função da Parca Átropos, responsável por cortar o fio da vida, aludindo ao futuro incerto da protagonista.

A enunciação sugere a partir da menina-parca que toda menina desdobra-se nas parcas de si mesmas; que o significado, a qualidade de vida e a extensão desta, dependem de como se concebe a vida, de como se vive, de como se é.

Ainda pensando os mitos que solidarizam com a poesia que invade esse texto, é importante argumentar em torno do “jardim”, outra figura tema em “Além do bastidor”. Essa figura remete ao Jardim do Éden, mito cristão do paraíso, do qual o homem será expulso por provar o fruto do pecado da árvore da sabedoria, desobedecendo às leis de Deus. Tal mito se configura como o mito da queda.

[...] 5 Não existia ainda sobre a terra nenhum arbusto nos campos, e nem uma erva havia ainda brotado[...].

[...] 9 O senhor Deus fez brotar da terra toda sorte de árvore, de aspecto agradável, e de frutos bons para comer; e a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore da ciência do bem e do mal.

[...] 15 o Senhor Deus tomou o homem e colocou-o no jardim do Éden para cultivá-lo e guardá-lo. 16 Deu-lhe este preceito: ‘Podes comer do fruto de todas as árvores do jardim; 17 mas não comas do fruto da árvore da ciência do bem e do mal; porque no dia em que dele comeres, morrerás indubitavelmente. (GÊNESe, 1997, p.50-1).

E diz o mito que o homem come do fruto da árvore da sabedoria.

[...] 22 E o Senhor Deus disse: ‘Eis que o homem se tornou como um de nós, conhecedor do bem e do mal. Agora, pois, cuidemos que ele não estenda a sua mão e tome também do fruto da árvore da vida, e o coma, e viva eternamente’. 23 O Senhor Deus expulsou-o do jardim do Éden, para que ele cultivasse a terra donde tinha sido tirado. (p.51).

A enunciação enuncia-se ambígua e paradoxal ao sugerir uma transgressão a esse mito. A menina constrói o jardim, que é o seu mundo imaginário, e acaba por habitá-lo. A menina planta a árvore com os frutos, na sua imaginação, e prova desses frutos até se lambuzar.

Esse momento propõe uma leitura das percepções e das sensações novas dos sentidos que a menina experimenta pela primeira vez. De acordo com os elementos do jardim bordados pela menina, todos eram do seu conhecimento, mas a fruta roxa não. “Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunca tinha visto”. (p.14).

A narrativa apresenta a complementaridade mítica cristã do jardim do Éden, com a árvore da sabedoria e o fruto proibido. A interdiscursividade nesta narrativa com o mito cristão é transgressora. Vê-se que o fruto que representa o desejo e o pecado, ou seja, a vontade e a proibição, não nasce de um Deus, mas sim da criação imaginária da menina. E é a menina a responsável pelo percurso da vida, é ela que cria o seu desejo e, somente a ela cabe a maneira de concepção desse desejo. A ruptura com a enunciação e com o enunciado no discurso bíblico se faz presente, também, no número de frutas. Em Marina Colasanti não é a fruta, mas muitas. “Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela mesma nunca tinha visto. E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, [...]” (p.14).

A referência à cor da fruta “nunca provada”. (p.14)., a fruta roxa, remete-nos à fruta do pecado, mas essa fruta não é a tradicional maçã vermelha, sempre propondo a fruta do

pecado, um símbolo mítico da sexualidade; ela é roxa e pode nos remeter a uma fruta bem madura, apetitosa; mas também permite a leitura de um estado fúnebre, de morte. A menina que bordara capim verde brilhante olhando para flores vermelhas, um sol brilhante, borda agora uma fruta roxa. Essa cor opõe-se à simbologia do verde: viço, vida; do vermelho: vida, sangue, paixão; do amarelo: brilho, luz, alegria. Mas se a menina tem a boca cheia de desejo não pode ser de desejo da morte de si mesma. A fruta roxa, como estratégia da enunciação alude a manifestações dos desejos sexuais que afloram numa determinada idade e, por isso é simbolizada numa fruta desconhecida para a menina, mas é roxa porque, embora a menina desconheça o sabor da fruta, ela o intui em meio a sensações sinestésicas numa analogia com o seu mundo cultural como aquela sendo a fruta do pecado, pois a “fruta roxa” também nos remete à simbologia da figueira:

Abundância, nutrição materna, procriação – a árvore sagrada da vida em muitas regiões (notavelmente no Egito, Índia, Sudeste Asiático e partes da Oceania). No Gênesis, Adão e Eva foram os primeiros a usar folhas de figueira para proteger seu pudor quando comeram a fruta proibida e ‘perceberam que estavam nus’ (3;7). Os gregos deram à figueira simbolismo fálico, tornando-a um atributo de Príapo e de Dionísio. Na tradição romana, os meninos Rômulo e Remo, lendários fundadores de Roma, foram amamentados sob a sombra protetora de uma figueira [...] na arte cristã uma figueira seca às vezes representa heresia. Fecundidade é o significado mais amplo da figueira. A figueira, como a oliveira, aparece na tradição islâmica como a árvore frutífera proibida do paraíso. O figo, ou sinal da *figa* (um polegar intercalado entre os dedos indicador e médio), era um sinal medieval contra o mau-olhado, bem como um gesto obsceno. (TRSIDDER, 2003, p.144-5).

A enunciação propõe a morte da concepção das manifestações de sexualidade como pecado e, simultaneamente, a morte da inocência da menina, visto que a menina farta-se da fruta. E a subversão ao mito da queda é reiterada no desfecho final de “Além do bastidor”; pois, diz o mito que o homem foi expulso do jardim do Éden, enquanto que no conto em análise, a protagonista fica presa no seu jardim imaginário. A menina é expulsa do mundo natural.

“Além do bastidor” estrutura-se na temporalidade verbal do *Era uma vez*. Nos sete primeiros parágrafos predominam os tempos verbais dos pretéritos perfeito e imperfeito, sinalizando uma busca, que por ser natural a toda menina, sugere estabilidade; e no oitavo parágrafo, o qual marca o meio do texto, ocorre o rompimento com essa estabilidade natural. Lê-se a conseqüência da busca empreendida pela menina na ênfase dada ao verbo no pretérito perfeito que inicia o parágrafo, marcando ação, acontecimento, rompimento de uma maneira estratégica, pois surge abruptamente, parece deslocado dos parágrafos anteriores.

“Foi no dia da árvore”.(2006, p.14).

O tempo, no conto em análise, até mesmo o diegético é cíclico: dia (manhã) e noite, como se observa no seguinte trecho:

Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor. Obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da **noite** 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. (p.14).

Além da marca de temporalidade, as figuras “noite” e “manhã” sugerem a continuidade de ações na construção do saber, a qual é reiterada pelos verbos “corria”, “olhava”, “sorria”, no tempo pretérito imperfeito, tempo que expressa ações inacabadas. Nesse parágrafo há o destaque do cuidado que a menina tinha para com a sua criação. Todo dia ela “olhava”, ou seja, examinava, refletia; depois ela “sorria”, então ela gostava do que via e/ou do que vinha à sua mente, tanto que ela acrescentava um pássaro, uma abelha, um grilo.

Tadié (1978, p.8), citando Jakobson, diz que a poesia nasce nos paralelismos, então observemos os trechos que dão início e fim ao penúltimo parágrafo do conto em questão:

“Começou com linha verde”.

“E o risco era tão bonito, que a irmã pegou a agulha, a cesta de linhas, e começou a bordar”.

A irmã mais nova, a protagonista, começa o bordado com linha, figura que pode ser lida como instrumento de bordar, mas também como estrada, percurso, linha da vida, tanto

que a cor verde reitera a idéia de linha da vida, pois verde é cor da natureza, da água, do vegetal; simboliza esperança. É a cor da primeira erva a servir de alimento a todas as espécies de vida na terra de acordo com o Gênese (1997, p.50). Já a irmã mais velha, para terminar o bordado, começa a bordar com objetos concretos que figurativizam o mundo natural: agulha, cesta de linhas.

Lê-se nos trechos e observações acima os paralelismos sintáticos e semânticos: a irmã mais nova começa o bordado, ação que simultaneamente dá início ao texto, e a irmã mais velha continua o bordado, ação que culminará na finalização do bordado e consequentemente no encerramento do texto. E considerando a faixa etária das irmãs referenciadas como menina e irmã mais velha, tem-se a ciclicidade temporal, em que o mais velho é a continuação do mais novo, ou seja, a irmã mais velha finaliza uma fase da vida, a da infância ou adolescência, e dá início a outra fase, a da responsabilidade, da seriedade, das exigências do mundo adulto e utilitarista.

Lê-se, também, um paralelismo estrutural e semântico se pensar o texto que é construído em quinze parágrafos: nos sete primeiros parágrafos, a menina cria o mundo dela, e nos sete últimos parágrafos a menina passa a habitar o mundo que criara. O oitavo parágrafo marca o meio do texto, funciona como uma espécie de revelação e, também pode estar marcando o meio da trajetória da menina.

Ainda é importante observar outro paralelismo semântico, a partir da figura “risco”.

“Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor”. (2006, p.14), a figura “risco”, além de reiterar a proposta das duas linhas isotópicas de leitura que abre o texto, realiza um paralelismo semântico, embora atribuindo sentidos opostos no desenvolvimento de estratégias da enunciação. A protagonista borda sem risco, sem traçado, sem planejamento. Mas “risco” sugere, também, que a menina borda sem perigo de erro, pois

ela borda o que a sua imaginação revela, revisita e/ou cria. No final do penúltimo parágrafo, a irmã mais velha borda a partir de um traçado, de um risco:

“E o risco era tão bonito, que a irmã pegou a agulha, a cesta de linhas, e começou a bordar”.(2006, p.16), ou seja, a partir de algo planejado, mas com perigo, pois ela prende a menina protagonista no bordado.

Para falar de prosa e verso, Otávio Paz (1996, p.12) diz que a prosa pode ser representada pela figura geométrica da linha e a poesia pela figura do círculo. E para falar da narrativa poética, Tadié diz que tal narrativa propõe “[...] uma leitura de livro em caracol, cuja concha se enrola sobre si mesma e ao mesmo tempo eles [livros] avançam suavemente”. (1978, p.11). Tanto o que diz Paz sobre a forma circular da poesia, como o que diz Tadié sobre a circularidade do discurso da narrativa poética culminam nos argumentos de Cortázar (p.149) na teorização do conto breve quando diz que este é um caracol de linguagem.

E como estamos tratando do conto breve de Marina Colasanti, esse parece exacerbar-se de poeticidade se se atentar para essa sensação de esfera, pois “Além do bastidor” se desenvolve como uma dança ritualística, como um caracol de linguagem que avança aos poucos até concluir fechando-se em si mesmo. E essa atmosfera de circularidade lê-se nas palavras-chaves, estratégicas para a ambigüidade, nos paralelismos vários já apontados, nos ecos de linguagem como assonâncias, aliteração, repetições, tanto no campo fônico, sintático e semântico, como no território da imagem e do ritmo.

Essa narrativa que tem uma linguagem secreta, que se constrói por repetição, por retomadas, por ecos para se fazer sentida e ouvida de que fala Tadié (1978, p.11), é a narrativa que nos conta o rito de passagem da menina-parca, que se torna menina-borboleta para resultar na menina-garça.

Observe os ecos de linguagem no trecho a seguir, a partir da escolha da paragrafação e das imagens rítmicas e sonoras:

“Capim. Foi isso que apareceu depois dos primeiros pontos. Um capim alto, com as pontas dobradas como se olhasse para alguma coisa”.(2006, p.14).

Logo após enunciar que a menina não sabia o que bordar, no primeiro parágrafo, o segundo inicia-se com uma figura tão sugestiva de sons, os quais remetem à irrupção súbita de um pensamento; e a estrutura do parágrafo corrobora para isso, pois inicia-se com o objeto que apareceu: “Capim”, único elemento do período e que propõe uma sonorização popularesca, brincante de magia. O /k/, consoante oclusiva velar surda, seguida da vogal /a/ aberta soa abafado, como se a sonorização fosse arrancada das entranhas, o que é reiterado pelo /p/, labial surda que eclode clara devido à vogal /i/ brilhante; esta que, nasalizada pelo /m/, sugere uma luz com infinitude. A sonorização dessa figura somada à pontuação que sinaliza um período curto, abrupto, são elementos que descrevem uma revelação brusca, que traduzem o próprio ato da mágica, do imaginar, do fantasiar que se darão a partir do bordado. A enunciação através da figura “capim”, propõe que a imaginação se dá como mágica, de repente. “Capim” é figura do mundo natural; no mundo imaginário essa figura desenha sonoramente o processo da imaginação e da revelação, a qual é reiterada com o verbo “apareceu”. Há uma fortíssima solidariedade entre os planos de conteúdo e de expressão.

Retomando o segundo parágrafo, é inevitável não ouvir o som aliterante da consoante bilabial /p/ que se repete sete vezes nas figuras “caPim”, aPareceu”, “dePois”, “Primeiros”, “Pontos”, “caPim”, “Pontas” aludindo ao som e ao movimento da agulha no tecido.

Ainda pensando as aliterações, é importante observar a repetição da consoante /k/ no último parágrafo. “e Com muito Cuidado Cortou a linha”. (2006, p.17).

A consoante /k/ surda na preposição “com”, seguida da vogal /o/ fechada que soa aberta devido à nasalização do /m/, parece sugerir a imagem sonora e rítmica do início do ato de cortar a linha, propõe uma abertura da boca. A mesma consoante /k/ na palavra “cuidado”

seguida do ditongo decrescente /ui/ revelam a imagem acústica do ápice do ato de cortar a linha; o que é reiterado pela função típica da vogal /u/, em alguns contextos, de conotar negatividade. E a semivogal /i/, mesmo como semivogal atribui um som agudo, cortante. E na figura “cortou”, a consoante /k/, seguida da vibrante /r/ remete à sonorização final do ato de cortar, o que é reiterado pela consoante /t/ seguida do ditongo decrescente /ou/ que além de soarem fechados e abafados, propõem o refluxo da ação. É como se a aliteração em destaque somada às vogais, apresentassem a imagem rítmica e sonora do ato de cortar a linha.

Atentemos aos ecos de linguagem nas rimas presentes, também, no último parágrafo:

“Então **bordou** a fita dos cabelos, **arrematou** o ponto, e com muito cuidado **cortou** a linha”.(p.17).

As rimas toante e consoante nos verbos “bordou”, “arrematou” e “cortou”, além da proposição da reiteração sonora que alude ao ato de cortar a linha, à finalização de algo, a flexão no pretérito perfeito propõem, também, a finalização de ações, pois os verbos em questão são constituídos de vogais fechadas que aludem à conclusão, ao fechamento de um círculo, ou seja, do próprio texto que se desenvolve numa ambientação esférica, seja no sentido do imaginário, no sentido do bastidor, no sentido da proposta do próprio texto. E tal observação não deixa de assinalar o principal paralelismo sintático e semântico, que é o eco do início que é finalizado numa esfera, a fim de propor a ciclicidade das ações, o eterno recomeço.

Observemos outros trechos em que os ecos de linguagem se fazem presentes por via da rima.

“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”. (p.14).

As rimas consoantes em “assim”/ “jardim”; “mãos” / ”brotação”; “obedecia” / “surgia” narrativizam como surgiu o jardim: as mãos obedeciam e assim como brotação surgia o jardim.

A vogal /i/ como som brilhante, presente nas palavras “assim”, “risco” e “jardim” aludem à luz. Nas repetições do verbo “obedecia”, além de brilhante, o /i/ também como vogal aguda sugere insistência, pois é no /i/ a marca da sílaba tônica, a qual é reiterada ao rimar-se com o /i/ônico do verbo “surgia”. Os verbos que rimam, flexionados no tempo pretérito imperfeito propõem continuidade das ações de obedecer e de surgir, bem como a nasalização através da consoante /m/ em “assim” e “jardim”, reforçada pela vogal brilhante /i/ que propõem a infinitude da imaginação e da construção do conhecimento que é sabedoria simbolizada pelo jardim.

Vê-se que o ritmo do ato de bordar e de criar propicia a imaginação, a qual emerge em detrimento do desenho do jardim no bordado.

A partir do plano fônico, a enunciação propõe o surgimento do jardim como símbolo metafórico de luz, a qual simboliza o saber. Depreende-se, então, que a menina está construindo o seu saber.

As repetições são estratégicas. Além de criarem a ressonância de ecos, estratégia própria de uma narrativa que também é poética como argumenta Tadié (1978, p.11); além de anunciar e marcar um fato primordial na narrativa; também, se fazem ritos, movimentos dançantes na linguagem de que fala Paz (1996, p.13). São movimentos em caracóis que inebriam, que avançam aos poucos, propondo lentidão, ritmo de um tempo que flui, pois não conhece a finitude e, por isso, tudo se repete. Parece que tudo vai girando discursivamente como o cosmo.

[...] mas tinha certeza do **verde, verde** brilhante.(p.14).

Capim. Foi isso que apareceu depois dos primeiros pontos. Um **capim** alto[...].(p.14).

Obedecia às suas mãos, **obedecia** ao seu próprio jeito.(p.14).

Foi no dia da **árvore**. A **árvore** estava pronta,[...].(p.14).

E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, **até a árvore ficar** rica,[...].(p.14).

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 cuidado cortou a linha.(p.16-7).

E os ecos de repetição não estão presentes apenas nas figuras que se repetem graficamente. Presentificam-se, também, nos sons semelhantes, nas rimas; no ritmo; na imagem e nos paralelismos semânticos, que propõem repetições de idéias, como por exemplo nos seguintes trechos:

e o vento não mexeu mais neles”, e as pregas se fixaram.
Quis bordar os pés mas estavam escondidos pela grama.
Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra.

No primeiro trecho tem-se o eco da idéia de algo estático, e nos dois últimos trechos o eco é de idéia de não visibilidade.

Há de se observar, ainda, a presença da aliteração da consoante /p/ já referida como som que alude ao movimento sonoro da agulha no início do bordado.

Para semPre Paradas no Pescoço.

No trecho acima, referente ao último parágrafo, novamente a consoante /p/ se faz presente propondo a imagem do mesmo movimento do ato de bordar, só que agora o movimento encaminha não para o iniciar, mas sim para o finalizar do bordado.

As repetições também são evidenciadas no ritmo e nas imagens que têm por finalidade reiterar o significado do plano de conteúdo. Observe que o jardim e o bordado vão se formando aos poucos e, simultaneamente, tal qual a formação física e emocional da menina. Para Paz (1996, p.13), ritmo, imagem e significado são simultâneos, inseparáveis e indivisíveis.

Embora seja lugar comum dizer que a versificação não é sinônimo de poesia, achamos interessante dispor o quarto parágrafo em versos, para que além de evidenciar o

ritmo da prosa, também se visualize o desenho rítmico do surgimento do jardim, a sua brotação no plano da linguagem.

Assim,	___ /	(2)
Aos poucos,	___ /	(2)
Sem risco,	___ /	(2)
Um jardim	___ ___ /	(3)
Foi aparecendo	___ ___ ___ /	(4)
No bastidor.	___ ___ ___ /	(4)
Obedecia às suas mãos,	___ ___ ___ / ___ / ___ /	(4-6-8)
Obedecia ao seu próprio jeito,	___ ___ ___ / ___ ___ / ___ /	(4-7-9)
E surgia	___ ___ /	(3)
Como se no orvalho da noite	/ ___ ___ ___ / ___ ___ /	(1-6-9)
Se fizesse a brotação.	___ ___ / ___ ___ ___ /	(3-7)

É explícita a harmonia entre os planos de conteúdo e de expressão. Observa-se como a posição das sílabas tônicas e átonas propõe a imagem em movimento do ato da criação do jardim.

A predominância do som sibilante da consoante /s/ parece-nos assoviar uma melodia, sugerindo o surgimento de algo, o surgimento do jardim que representa o mundo maravilhoso da menina. Nas poucas figuras em que o fonema /s/ não se faz presente, tem-se em seu lugar as consoantes /f/, /j/ e /g/ que também sibilam, sopram, como se o jardim emergisse de um tempo distante, um tempo que vem a todos, parece a voz do tempo no vento.

Em relação ao ritmo, ainda é importante observar o nono parágrafo, segunda parte do conto, em que a menina entra no bordado, ou seja, mergulha na sua imaginação, na sua fantasia, mergulha no mundo criado por ela. Agora, embora ainda sem saber como tudo lhe

fora possível, a menina dota-se do saber, pois ela experimenta, prova e farta-se da sua descoberta.

A sugestão de leitura de que a menina experimenta imaginariamente as primeiras sensações de prazeres, as quais afloram, inevitavelmente ao seu tempo, se confirma no seguinte trecho:

“Já estava a cavalo do galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria pela boca”. (p.14-6).

Tanto a posição da menina na árvore, quanto à espacialidade explícita na busca pela fruta no galho mais alto da árvore propõem o ápice da degustação do prazer. E tal proposição se realiza tanto no plano de conteúdo quanto no plano de expressão. O /l/, consoante líquida, aqui, sugerindo umidade, a qual é reiterada pelas figuras “fruta” e “caldo” e os gerúndios “catando” e “limpando” propõem imagens da continuidade seqüencial das ações metaforizantes do instante culminante de prazer.

A rima toante, típica da poesia medieval, que se verifica em “cavalo” e “galho”, “alto” e “caldo”, somada aos demais elementos do parágrafo parecem sugerir, no plano rítmico, um galopar:

Já estava	/ _ /
a cavalo	_ _ /
do galho	_ /
mais alto	_ /
da árvore,	_ /
catando	_ /
as frutas	_ /
e limpando	_ /
o caldo[...].	_ /

Visualiza-se um impulso abrupto, que se alonga em seguida e, sequencialmente, marca o disparo de um galopar. Tal ritmo sugere a rapidez com que se dá a percepção das passagens da inocência para a consciência, da imaturidade para a maturidade, do desconhecido para a apreensão do saber e, principalmente, desenhando o ritmo desse momento de detecção de prazer que é rápido, veloz, abrupto, galopante como um chacoalhar de órgãos e sentidos.

A sugestão de tal leitura no trecho em destaque é reiterada pelas figuras “caldo” e “boca”. O caldo de uma fruta roxa que escorre pela boca, pode estar remetendo ao fluxo menstrual que escorre da boca, a qual simboliza a genitália feminina, propondo o início do ciclo menstrual da menina, afinal a fruta com a qual se lambuza é roxa, cor do fluxo menstrual.

“Além do bastidor” se apresenta por símbolos e imagens. Atentemos a mais uma imagem explícita no trecho a seguir. Explícita se concebê-la como propõe Otávio Paz (1996, p.44), que a imagem dispõe de atributos de revelação, de comunicação que a linguagem, por mais que tente, parece não conseguir o mesmo efeito. E é Paz mesmo que fala da indivisibilidade da imagem, do ritmo e do sentido.

É interessante observar as imagens que as consoantes /r/ e /k/ pintam sonoramente no trecho; “[...] até a árvore fiCAR carregada, até a Árvore fiCAR RICA...” (2003, p.14).

A vogal /a/ grave na figura “árvore” sugere uma abertura no /a/ com ampliação no /r/. Além disso, a vogal /a/ aberta propõe à vibrante /r/ que se articule sugerindo movimentos de um mastigar. Esse /r/ majestoso, apoiado no fonema /k/ e na vogal /a/ aberta, presentes nas figuras “Árvore”, “fiCAR”, “CARRegada, e “RiCA”, pintam movimentos que desenhando uma boca sempre aberta e salivante no desejo da “fruta roxa”. No período seguinte, a figura “boca” parece reiterar tais sugestões anteriores, pois em “boca”, a bilabial /b/, apoiada na vogal /o/

fechada desenham movimentos exteriores de algo fechado que se abrirá, também, exteriormente na oclusiva velar surda /k/ seguida da vogal /a/ aberta.

Como já dito, o ritmo, a imagem e o sentido são indissociáveis. E são esses os elementos principais que dão forma a essa narrativa.

Após se fartar da fruta, ou seja, de prazer, no mundo imaginário, a menina já é senhora do querer, do poder e do saber, tanto que ela sabe muito bem como voltar ao mundo natural.

“Na certa tinha sido pela linha, pensou na hora de voltar para casa”. (p.16).

A “linha” que, desde o início da narrativa é o elo entre fantasia e mundo natural, revela-se, agora, para a menina como ponte de transcendência.

“Agora que já tinha aprendido o caminho, todo dia a menina descia para o bordado”. (p.16).

E neste momento da sua criação, a menina não quer mais a solidão, por isso escolhe as suas companhias: a borboleta que tem como principal significado simbólico, a transformação interior, prova de que a menina não será eternamente casulo de si mesma. Agora, dotada de saber, degustará as suas transformações interiores. De acordo com o dicionário de símbolos (1999, p.47), além do significado fundamental de metamorfose, borboleta,

[...] na Antiguidade clássica era símbolo da alma (seu nome grego é “psyche”) que não pode ser destruída pela morte. Todavia, posteriormente foi mais acentuado o aspecto gracioso, esvoaçante da borboleta e sua associação com o deus do amor Eros. _Na simbologia cristã a borboleta é, por um lado, símbolo da ressurreição e da imortalidade, mas, por outro, por causa da brevidade da sua vida e da sua beleza passageira, também simboliza a vaidade vazia e a futilidade. _ Na interpretação psicanalítica dos sonhos a borboleta é considerada símbolo da libertação e do recomeço. Falena.

A borboleta, símbolo de leveza, de colorido, metaforiza a menina que borboleteante procura um par, pois na seqüência a menina borda um louva-deus, substantivo masculino elegendo o sexo oposto. Desde o início de sua criação a menina intui essa questão do

masculino e do feminino. Ela borda o capim, substantivo masculino, que olha para as flores, substantivo feminino. Nesse momento da narrativa, ela elege primeiro uma borboleta e depois um louva-deus. E é nas costas do louva-deus que a menina viaja na sua imaginação; pois a menina “[...] voava com ele [e experimentava as sensações, tanto que] pousava nas flores [e a menina se deliciava, pois ela] ria e brincava e deitava na grama”. (p.16).

Além dos sentidos denotativos do verbo “bordava” no contexto de “Além do bastidor” é possível lê-lo conotativamente como inventar, fantasiar. (HOUAISS, 2001, p.491). E o verbo “brincar”, além de denotar entretenimento, diversão, também se refere à relação libidínica (relativo ao prazer sexual ou ao que sugere tal prazer). (p. 514). São sentidos que convergem a uma sensualidade brincante e eufórica de detecção de prazeres reiterados aos verbos “ria” e “deitava” no sentido denotativo. Tal sensualidade eufórica e prazerosa reitera-se por imagem rítmica realizada através dos polissíndetos que marcam um ritmo ofegante, desenhando o estado de alma da protagonista, mergulhada num saborear das suas percepções e sensações. Lê-se um sujeito ávido de prazer e deslumbrado pelo prazer, pois o predomínio dos verbos no tempo pretérito imperfeito sugere ações inacabadas, as quais adicionadas à função do polissíndeto, propõem ações sequenciais e com continuidade, sem finitude.

Esse conto que se desvelou na linguagem da narrativa poética, conclui-se por via de elementos simbólicos e sinestésicos, pois não há como ser diferente quando se trata de revelação de imagens em movimento.

No décimo segundo parágrafo, o advérbio “breve” anuncia a proximidade da finalização do bordado e, simultaneamente, a quebra de previsibilidade de um final esperado, um final feliz?

A menina observa o bordado que quase se concluía e deseja complementá-lo com uma garça. E de acordo com o *Dicionário de Símbolos* (1999, p.138.), a garça é ave sagrada

no Egito e por causa do seu bico comprido é considerada símbolo da penetração da sabedoria oculta, Íbis, e, por outro lado, também da curiosidade (que mete seu bico em tudo).

E a garça emerge do interior da menina, invadindo a imaginação e o bordado. Ocupando os sentidos numa harmonia sinestésica:

“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”. (2006, p.16).

A garça com meadas brancas matizadas de rosa, simbolizando feminilidade, pureza e jovialidade, remete à pureza da menina rosa, que é símbolo do botão que desabrocha, ou seja, da menina que está pronta para uma relação amorosa a dois. A menina-moça, a menina pura, mas que sabe que está pronta, afinal, ela própria delineou o seu tempo, não nos esqueçamos que ela é a menina-parca.

As penas macias fazem analogia à pele da menina-garça; o bico doce sugere que a menina desentranhará toda a sabedoria oculta com doçura, pois a imaginação lhe possibilita isso.

Após bordar a garça, a menina entra no bordado para encontrar a amiga. A irmã mais velha visualiza a protagonista “de pé ao lado da garça, acariciando-lhe o pescoço”. (p.16).

Pensando no formato do pescoço da garça é possível concebê-lo como símbolo fálico, nesta narrativa que se desvela por símbolo, pois conforme dito acima, por causa do bico comprido a garça é considerada símbolo de penetração da sabedoria oculta.

No trecho: “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”. (p.16)., o verbo “debruçar” sugere a remissão ao mito de Narciso se se conceber que a irmã mais velha e a protagonista são a mesma pessoa. A menina-parca que vem traçando a linha (trajetória) da sua vida, após passar

pelo período menstrual, torna-se sedenta de prazeres e precisa de um par mesmo que inconscientemente. Mas agora na fase adulta, madura já não é mais possível viver de fantasia, é preciso separar os dois planos: mundo natural e mundo imaginário.

A tessitura do mito das Irmãs Parcas se apresenta de forma paralela e ambígua, pois a menina protagonista pode estar desempenhando o papel das três parcas. A partir de tal consideração, pode-se pensar que a menina quando tomada pela responsabilidade, pela fase adulta, não tem mais a percepção dela mesma no mundo imaginário, ela visualiza esse mundo tal qual a referência ao mito da caverna, ela visualiza como um mundo de sombras. “Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra”.(p.16).

A irmã mais velha, que toma o lugar da protagonista no mundo natural, acha o traçado do desenho tão bonito que resolve arrematar o bordado. E ao concluí-lo corta a linha, separando assim os dois mundos e prendendo a sua fase anterior no bordado.

A enunciação propõe que no mundo natural tudo é finito, tanto que a irmã mais velha finaliza algo que não termina nunca, a imaginação.

A enunciação instiga à reflexão sobre o significado do mundo natural, a conceber o mundo imaginário como verdadeiro, pois não é fixo, finito. A enunciação deixa em aberto tal concepção. Tanto que no discurso de “Além do bastidor”, a menina pode ter ficado presa no bordado, como pode estar livre, indefinidamente, habitando o seu mundo imaginário. Tudo depende de como o enunciatário lê o mundo que ele vive e constrói dia-a-dia. Mas para Marina Colasanti, o seu posicionamento é claro, visto que para a autora “O real é pequeno. O real pouco nos explica. O real nos angustia com suas lacunas. É no mais que real que encontramos o equilíbrio, o bem-estar. E o mais que real se situa no imaginário”. (2004a, p.17).

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 cuidado cortou a linha. (p.16-7).

Vê-se que os elementos que foram bordados, são elementos que foram visualizados pela irmã mais velha, elementos que representam valores arquetípicos do mundo natural: vestimenta e adereço de cabelo próprios da menina-moça. Tais elementos se apresentam estáticos, propondo a imobilidade no plano do mundo natural. Já em “Bordou as mãos, para sempre paradas no pescoço da garça”, a enunciação pode estar propondo que toda menina pode ser garça de si mesma, pode ser menina “para sempre”. E os elementos que não foram visualizados pela irmã mais velha, não puderam ser bordados, finalizados, imobilizados. O rosto que, ao lado do nome, constituem a identidade, sugere que a menina-parca, que se metamorfoseia na borboleta para tornar-se garça, pode ser qualquer menina. Pois a protagonista, neste conto, é um ser de linguagem, ela não tem nome nem rosto, tanto que o rosto estava escondido pela sombra. E a sugestão de que no mundo imaginário, a menina continua constituindo a sua identidade, uma vez que esta se faz ao longo da existência, lê-se nos pés que não puderam ser bordados porque estavam escondidos pela grama. Os pés, elemento que propõe mobilidade ficaram livres propondo que, independentemente, das exigências do mundo natural, do mundo que inventamos para existir, os sentidos continuam à solta, não se pode prendê-los, são invisíveis, são apenas perceptíveis para o mundo das sensações, o qual não pode ser alterado.

A enunciação enuncia estrategicamente que são as próprias pessoas, levadas pelas ideologias vigentes de determinadas fases, pelas coerções sociais e culturais que admitem a autopunição interior, a fim de viver de acordo com as regras e os preceitos de dada sociedade e tempo. A proposta é a de reflexão para a conquista da autonomia do ser e do querer.

No conto “Além do bastidor”, a protagonista não é mais uma criança, é uma adolescente. Embora ainda sozinha, nesse conto a protagonista busca algo mais que alguém para brincar. Ela não está mais voltada para o outro, é um sujeito que quer se conhecer; e como é um sujeito que nos é apresentado sozinho, a protagonista mergulha-se na sua

imaginação a fim de conhecer-se. E é num processo longo, no dia-a-dia que a menina constrói o seu saber apenas imaginando.

Mais uma vez o sujeito não consegue se emancipar por completo. Agora parece ser as exigências da vida adulta, da maturidade que não lhe conferem o direito ao sonho, ao imaginário e a menina acaba sendo expulsa da realidade e fica presa na sua imaginação.

Nesse conto a protagonista constrói a sua identidade sexual e quando se sente pronta para a emancipação enquanto sujeito é punida pela ideologia da vida adulta, na qual parece não haver lugar para o sonho e a imaginação.

4.3. “A mulher ramada” como figuratividade da obra do artista vs. a obra da natureza

“A mulher ramada”, terceiro conto do livro *Doze Reis E A Moça No Labirinto Do Vento*, publicado em 1982, foi premiado como *Altamente recomendável para jovens* – Associação Paulista de Críticos de arte (FNLIJ).

Como nos demais contos, neste, Marina Colasanti recupera alguns elementos típicos dos contos de fadas tradicionais, preservando a magia, mas provocando rupturas através da estruturação do texto e da interdiscursividade. Como em outros contos, a polemização de vozes não se dará no fio do discurso, mas sim nas marcas deixadas pela enunciação, nos enunciados do narrador, referentes ao fazer do Jardineiro e à manifestação da força da primavera, bem como no confronto de vozes com o mito de Pigmalião.

Neste conto, o percurso gerativo de sentido da teoria semiótica nos dará suporte para uma análise a partir dos três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo.

A partir do nível fundamental, o mais abstrato e simples, instância inicial do percurso, o conto “A mulher ramada”, desvela-se pela oposição semântica mínima da obra do artista vs. a obra da natureza. Propomos explicar essa oposição semântica, primeiramente, por

meio do nível narrativo, a fim de entender como os sujeitos se apropriam desses papéis temáticos. Vejamos:

Primeira seqüência narrativa: o Jardineiro como sujeito de um PN de amor.

Como é típico dos contos de fadas, iniciar-se com uma situação de paz ou de uma falta, “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.

O ator Jardineiro é sujeito do querer e do fazer de um PN de amor, procurando passar de um estado de disjunção a um estado de conjunção com o objeto de seu desejo, uma companheira metaforizada em dois pés de roseiras. Temos a tentativa do fazer de um sujeito (jardineiro) que, para entrar em conjunção com seu objeto-valor (amor, para suprir sua solidão), molda-o de acordo com o seu ideal; o seu fazer se transforma, visto que ele é sujeito do querer, mas seu poder e saber se rivalizam com o poder e saber da natureza. E 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.

Esse ato de contemplação, bem como o de falar de amor fazendo menção à solidão são típicos do amor cortês evidenciado na literatura medieval, amor que se caracteriza pela impossibilidade de concretização no mundo natural.

Mas como já dito, 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.

Segunda seqüência narrativa: A Rosamulher (roseiras) como sujeito de um PN da força da primavera

Com a ausência do Jardineiro, a primavera toma todo o corpo da Rosamulher e floresce os pés de rosas. Vêm-se rosas por todo o corpo: pés, pernas, ventre, seio, braços, rosto, cabelos, pétalas de rosas entre os olhos; toda a perfeição do desenho do feminino para o Jardineiro estava desfeita, a perfeição do rosto, a expressão do olhar.

A presença de um outro ator temático, a Rosamulher, simbolizando a força da primavera, propõe um embate entre a força humana e a força da natureza. Mas é evidente que a Rosamulher, bem como a sua força imbatível, resulta de dois fazeres antitéticos: a poda pelas mãos humana e o florescer que emana da primavera. A natureza vence e o homem se rende 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 fora tão rosa.

Terceira seqüência narrativa: O Jardineiro como objeto de um PN da sua criação de amor

Na última seqüência narrativa, o objeto de amor do Jardineiro, que já passara a sujeito subvertendo o poder do humano sobre o vegetal e, metaforicamente, o domínio do masculino sobre o feminino, bem como o ideal de amor a partir da ideologia medieval, sanciona a si e ao seu objeto com a concretização do amor numa fusão do /humano/ e /não-humano/, visto que de acordo com a narrativa a rosa-mulher passa à mulher-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 consume 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.

O nível discursivo, o último do percurso gerativo de sentido, configura-se na superfície do texto, e como diz Fiorin (1992, p. 29), “No nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são *revestidas* de termos que lhe dão concretude”. Os esquemas narrativos abstratos são revestidos por temas e figuras. “Todos os textos tematizam o nível narrativo e depois esse nível temático poderá ou não ser figurativizado”. (p.64).

Considerando que o conto em análise é um texto figurativo, é interessante lê-lo como uma história de vegetal e ao mesmo tempo como uma história de homens, visto que o texto mescla traços /humanos/ e traços /não-humanos/, possibilitando a consideração de duas linhas isotópicas de leitura.

De acordo com Fiorin (1992),

“A recorrência de traços semânticos estabelece a leitura que deve ser feita do texto. Essa leitura não provém da fantasia do leitor, mas está inscrita no texto”. (p.82).

O que dá coerência semântica a um texto, o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. (p.81).

O lexema “companheira” que contém traço /humano/ é retomado por “duas belas mudas” que contém traços /não-humanos/, bem como “pés de rosas”. E a recorrência desse traço sêmico desdobra-se em “galho”, “podou”, “brotação”, “ramos”, “espigões teimosos”, “arbusto” – até que, se valendo da polissemia do lexema “pés”, que contém traços /humano/ e /não-humano/, bem como se valendo dos lexemas “plantados no gramado” tanto no sentido denotativo (próprio) como no sentido conotativo (figurado), a enunciação realiza a fusão do vegetal no humano, num acordo com o enunciado que se concretiza nas figuras “duas lindas pernas”, “ventre”, “seios”, “gentis braços da mulher”, “cabeça”. No parágrafo seguinte tem-se, novamente, a recorrência de traços /não-humanos/ como: “retoques com a ponta da tesoura”, para logo em seguida retomar traços/humanos/ como, “ajeitou os cabelos”, “arredondou a curva do joelho”.

E a fusão do humano no vegetal se comprova também nas figuras “braços verdes”, “movendo a cintura”. Essa fusão não se dá só do feminino no vegetal, o discurso também apresenta um ensaio da fusão do masculino no vegetal desde o início do texto nos trechos “Plantando, podando, cuidando do chão, confundia-se quase com suas plantas, mimetizava-se com as estações”. (2000, p.23). E o mesmo se observa nas figuras do trecho “ele todo se sentia “vergar de amor...” (p.24). A fusão do feminino no vegetal lê-se nas figuras “dedos engalhados”, “corpo da roseira”. Na expressão “gota de vermelho”, a referência é à fusão do vegetal no ser humano, visto que a figura “vermelho” refere à rosa e ao mesmo tempo à cor do sangue, pois esta figura reitera o sentido da figura “gota”. Há de se pensar, também, na sugestão da ausência de vida, a partir das figuras no trecho “Mas enquanto todos os ‘arbustos’

se enfeitavam de ‘flores’, nem uma só ‘gota’ ‘de vermelho’ brilhava no ‘corpo’ ‘da roseira’” (2000, p.26).

No penúltimo parágrafo observa-se a transformação da narrativa empreendida desde o início pelo Jardineiro, mas não da forma como ele intuiu, mas sim da maneira natural, respeitando a natureza do ser, seja este vegetal (primavera) ou humano (feminino). É importante observar que de Rosamulher, a amada do Jardineiro passa a mulher-rosa, e essa transformação redesenha a fusão da rosa em mulher e ao mesmo tempo dos três elementos: rosa, mulher e jardineiro, num discurso poético simbolizando o ápice do encontro dos amantes.

Então docemente a abraçou descansando a cabeça no seu ombro. E esperou. E sentindo sua espera a mulher-rosa começou a brotar, lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes. (p.28).

No trecho acima há a sugestão de um ato sexual. O traço /humano/ “mulher”, no ato sexual tem o poder de abarcar, envolver e abrigar a genitália masculina; e numa analogia com os traços /não-humanos/ referentes à “rosa” que “lançando galhos” remete a braços e abraços, “abrindo folhas” propõe a entrega feminina no ato sexual, e “envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes” dá completude à imagem proposta, concebe-se a imagem da concretude do amor do jardineiro num ato sexual. Tal imagem é reiterada pela sugestão de formato dos lexemas “botões” e “casulo de flores”, formato fechado com possibilidade de abertura, mas que exige força, principalmente, considerando o lexema “casulo” que sugere um comprimir-se em maciez e perfume. O lexema “perfume” que guarda a sua referência a cheiros também reitera a sugestão do ato sexual. E, considerando que os amantes, humano e vegetal, na entrega amorosa fundem-se de forma que o feminino (rosa) envolve o masculino, a predominância é da metamorfose do humano em vegetal, daí ser pertinente a figura “perfumes” que se espraia por todo o texto.

A proposta de leitura, neste conto, a partir de duas linhas isotópicas, desvela outras oposições temáticas subjacentes à primeira oposição semântica mínima: a força humana vs. a força da primavera, o desejo do masculino vs. a natureza do feminino, a criação ideológica vs. a criação natural, a manipulação vs. a subversão...

A linguagem, neste conto, como já observada em outros, neste trabalho, é fascinante do ponto de vista da poesia. Não se sabe se a prosa invade a poesia ou o inverso. Observe:

Verde claro,
Verde escuro,
canteiro de flores,
arbusto **entalhado**,
e de novo verde claro,
verde escuro,
imenso lençol do **gramado**;
lá longe o **palácio**.

No trecho transcrito, o ritmo desenha a visibilidade do mundo do Jardineiro no dia-a-dia e faz sem a utilização de verbos. Há que se observar também as repetições, o paralelismo, as rimas toantes medievais, as aliterações. Observe que o /l/ só não se faz presente no verso “verde escuro”, mas no último verso ele é repetido três vezes. Esta consoante líquida e anterior, no último verso, sugere no plano fônico, o mesmo sentido que no plano gráfico, o sentido da distância entre o jardineiro e o palácio.

E a sensação de ouvir uma narrativa cantada se espraia por todo o texto. Observe os destaques em negrito no parágrafo.

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

E **via** carruagens **chegando**, silhuetas de damas **arrastando** os mantos nas aléias, cavaleiros partindo para a caça.

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

Já se **fazia** grande e frondosa a primeira árvore que **havia** plantado naquele jardim, quando uma dor de solidão começou a enraizar-se no seu peito. E passados **dias**, e passados meses, só não passando a dor, disse o jardineiro a si mesmo [...] (2000, p.23).

Como se pode observar o texto é todo recortado por reiterações sonoras, é um contar que se aproxima das cantigas, é um contar por caminhos da poesia.

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, apaixona-se por ela – então atendendo a seu pedido, a deusa Vênus concede vida à estátua para a concretização do seu ideal.

Considerando que os contos da autora são ambientados no cenário da Idade Média e considerando o contexto histórico sócio-político medieval, em que a união de um homem a uma mulher obedecia às regras impostas pelo clero, faz-se necessário uma diferenciação das razões que levaram o escultor da ilha de Chipre e o Jardineiro medieval a esculpir na pedra e na matéria viva os seus ideais de beleza e de mulher.

O escultor de Chipre estava desencantado com as mulheres, enquanto que o Jardineiro, de acordo com o texto, não tinha acesso às mulheres e à convivência com as pessoas do seu local de trabalho. Ele vivia só e esquecido pelas pessoas do palácio.

“Mas a ele, no canto mais afastado do jardim, que a seus cuidados cabia, ninguém via [...] E se às vezes, distraído murmurava sozinho alguma coisa, a sua voz não se entrelaçava à música distante que vinha dos salões, mas se deixava ficar por entre as folhas, sem que ninguém a viesse colher. (2000, p.23).

De acordo com Ilário Franco Júnior (1996, p. 79), com a Reforma Gregoriana, que passou a impedir o casamento dos clérigos e consequentemente de terem descendência legal, bem como de transmitir parcelas do patrimônio da Igreja, começava a desorganizar aquela sociedade. É importante considerar que para os laicos o casamento tornara-se um sacramento e era obrigatório para a constituição de uma nova família,. O matrimônio só podia ocorrer entre pessoas com certo grau de parentesco.

A Igreja detinha o controle da procriação e da inserção em sociedade. Tal façanha ocorria em todas as esferas sociais. Não havia lutas de classes porque só havia uma que comandava; havia, conforme observa Franco Júnior,

“forte complementaridade entre aristocracias eclesiástica e laica, esta fornecendo os quadros humanos para aquela, a primeira legitimando os poderes da segunda. Contudo, os laços de solidariedade não eram apenas internos às aristocracias, eles existiam no campesinato e mesmo entre este e as elites [...] (p.80).

Devido ao acentuado crescimento da população, a aristocracia laica passava por sérios problemas, o do crescimento veloz da população masculina, enquanto que a posse de novos territórios pela Igreja se dava de forma mais lenta. E o trabalho camponês passava a ser disputado entre as elites eclesiástica e laica.

Franco Júnior (1996, p.81) observa que, nesta época, a tradição jurídica conferia direitos aos bens paternos apenas ao irmão mais velho, e aos demais filhos restava viver com parcelas do dote materno ou trabalhar para alguns senhores, às vezes, para o próprio irmão mais velho. O ingresso na vida clerical já não era interessante como outrora, visto que a Igreja se ocupava mais da qualidade espiritual de seus membros. E os seus benefícios eram menores em relação ao crescimento elevado do clero. Era evidente o descontentamento da camada cavaleiresca.

Considerando esse panorama histórico é importante observar que o Jardineiro do conto “A mulher ramada” é um camponês e não um cavaleiro medieval. Devido a isso, devia manter-se mais distanciado da convivência com as damas que ele observava, que os

cavaleiros mencionados até então. Tanto que, de acordo com o conto, o Jardineiro via apenas “silhuetas de damas arrastando os mantos nas aléias”. (p.23).

Se o acesso às mulheres era tão restrito à determinada camada social, é pertinente pensar que o Jardineiro idealiza o feminino no seu produto de trabalho, devido a sua condição sócio-econômica e não ao seu desencanto com as mulheres.

Outra diferenciação entre o Jardineiro e o escultor de Chipre lê-se no fato de que o Jardineiro não esculpe o seu ideal de mulher e de beleza na pedra, esculpe numa matéria viva do reino vegetal.

[...] e quando os primeiros, tênues galhos despontaram, carinhosamente os podou, dispondo-se a esperar novamente, até que outra brotação se fizesse forte.

“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 feitiço, fazendo surgir dos pés plantados no gramado duas lindas pernas, depois o ventre, os seios, os gentis braços da mulher que seria sua. Por último, cuidado maior, a cabeça, levemente inclinada para o lado (2000, p.24).

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:

Mas enquanto todos os arbustos se enfeitavam de flores, nem uma só gota de vermelho brilhava no corpo da roseira. Nua, obedecia ao esforço do seu jardineiro que, temendo viesse a floração romper tanta beleza, cortava rente todos os botões (2000, p.26).

Sendo a força da natureza, a metáfora da Grande-Mãe, pobre do Jardineiro para vencê-la.

“De tanto contrariar a primavera, adoeceu, porém o jardineiro” (p.26). Portanto a Rosamulher se faz forte no seu tempo (primavera), e segue a sua natureza de mulher, evidenciando encantos sinestésicos (florindo) e manifestando as suas vontades, suas convicções (desgalhando-se), desvencilhando-se da submissão, e do modelo convencional de mulher para ser amada (desfazendo o desenho do ideal) para auto-afirmar-se como sujeito autônomo do exercício do ser.

[...] Embaralhando-se aos cabelos, desfazendo a curva da testa, uma rosa embabadava suas pétalas entre os olhos da mulher. E já outra no seio despontava [...].

Perdida estava a perfeição do rosto, perdida a expressão do olhar. Mas do seu amor nada se perdia. Florida, pareceu-lhe ainda mais linda (2000, p.26).

As rosas que despontam na testa e no peito sugerem que a simbologia da rosa para o feminino, não seria apagada em detrimento do exercício do ser.

Em Marina Colasanti tudo é representação, mas não se pretende o realismo ingênuo, tanto que a sua matéria é o maravilhoso, o mítico, a linguagem verbal e visual.

Ao criar um diálogo com o mito grego, bem como com os valores ideológicos medievais, a enunciação pressuposta propõe reflexões na modernidade.

É evidente que a mulher vem se emancipando enquanto sujeito, mas será que a mulher contemporânea ao submeter-se às inúmeras e desrespeitosas cirurgias plásticas, o que ocorre até mesmo na adolescência, não está voltando a servir a um ideal de beleza tal qual no mito de Pigmalião? E pior, servindo não a um admirador, mas a valores midiáticos que elegem o que é belo de acordo com o materialismo e o consumismo?

Ao criar uma Rosamulher que se torna mulher-rosa, Marina Colasanti não estaria propondo a leitura e a concepção de uma mulher natural, bela, capaz de despertar sentimentos de amor, uma mulher invencível porque se sabe natural, não se deixa manipular, não permite que se esculpa nela o ideal de outrem porque o que vale é o ideal dela, e o seu ideal é saber ser?

Para Adorno (2003, p.57), a busca essencial do romance moderno passa a ser a essência humana, assim como evidenciar as distorções. Parece-nos ser a mesma busca evidenciada na escrita de Marina Colasanti. Mesmo sem os segundos planos, sem o monólogo interior explícito, a autora propõe o exterior como transporte para o interior. Se pensar o mundo com objetividade é dar-lhe sentido, o que é inviável na modernidade – Marina Colasanti comunga dessa mesma concepção, pois a autora reporta-se à subjetividade através do jogo com o mítico e o racional, com o externo e com o interno, com o real e com o ideal representando a incansável busca do sentido, do conhecer-se, do encontrar-se para o indivíduo da sociedade moderna.

A perda do sentido existencial implica, para ser superada, na reconquista da dimensão mítica, no abandono do falso logos do mito, na recusa do mito como verdade imediata a fim de retomá-lo, mediante o reconhecimento do poder de revelação dos símbolos (CÉSAR, 1988, p.42).

A intertextualidade interdiscursiva em Marina Colasanti se dá em todos os aspectos: temporal, espacial, estrutural, pois ao revisitar os primórdios a autora, em seu longo percurso, dialoga com diferentes momentos históricos, lugares; dialoga com a forma, com a ambientação, com as ideologias – dialoga estilizando de forma crítica, por isso reformista para a modernidade e, quando pertinente à busca da essência humana, o diálogo torna-se, sutilmente, paródico.

Marina 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 lingüística, 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.

O uso negativo implica, pois, numa incorreta decifração dos valores que o mito veicula (engano); ou na deliberada manipulação de tais valores, com a finalidade de obter poder sobre a massa, sobre a maioria (mistificação). Em

ambos os casos (engano ou mistificação), o erro é de quem decifra, não do mito (CÉSAR, 1998, p. 38)

Neste conto a heroína não é mais uma criança, ou uma adolescente. Também não é, ainda, descrita a partir da procura do outro, do par amoroso. Aqui, a heroína é metáfora do objeto de busca do masculino. Embora o embate entre o Jardineiro e a Natureza se dê fora do domínio dos gêneros, se conceber a força da primavera como metáfora da força do feminino que vence a manipulação do homem, pode-se ler a sugestão de que a força do feminino, tal qual a da natureza é incontrolável. E, embora ainda condicionado às coerções ideológicas, o feminino não se deixará dominar. E a narrativa percorre a trajetória da força feminina em detrimento de suas vontades.

4.4. A tecelã no ir e vir dos fios da sua criação

O conto “A moça tecelã” abre o volume de contos *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*, primeira edição em 1982.

Neste conto, inscreve-se uma heroína dotada do querer, do fazer e do poder. Aqui, se discursiviza um sujeito que tentando constituir a sua identidade enquanto ser feminino, exercita as suas escolhas. Embora não se felicite pela sua emancipação enquanto sujeito e, ainda se refugie no mundo ideal, já é um sujeito emancipado com capacidade de construir e de desconstruir.

Uma moça sozinha vive em harmonia com o seu trabalho e com a natureza que lhe davam tudo de que necessitava. Mas com o tempo a moça se sente solitária e deseja ter um marido. Então, assim como ela tece, em seu tapete mágico, as suas necessidades e os seus desejos, tece também um marido. Este, entra na sua vida e descobrindo o poder de tecer, pede-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.

O conto é construído de acordo com a estrutura morfológica de contos de fadas apresentada por Propp. Inicia-se com o protocolo dos contos de fadas: verbo no pretérito imperfeito (Acordava), aludindo ao (Era uma vez). A sensação que se tem ao ler essa primeira parte do conto é a de visualização de uma tela. A mudança da história ocorre no nono parágrafo, onde o discurso enunciado se dá no pretérito perfeito (trouxe), aludindo à outra referência dos contos de fada, (Um dia...). O verbo “trazer” propõe o movimento da narrativa.

O conto pode ser visualizado em três seqüências: 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.

A heroína vive tranqüila, em paz, até que sente uma falta:

Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer. Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado. (2000, p.12).

A história não termina com o casamento e sim com o desenlace:

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 apertado, e emplumado chapéu. (p.14).

E a função final neste conto é a obtenção do objeto procurado. A heroína procurava um complemento, “Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha [...]” (2000, p.13) e achou que esse complemento fosse um marido, mas em companhia dele se descobre infeliz e a sua felicidade depende da harmonia da natureza humana com o meio ambiente.

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia [...] (p.13).

A heroína, ao mesmo tempo que demanda também é vítima. E é em meio à desarmonia que a heroína livra-se dos caprichos do marido e dele próprio, e recupera a felicidade.

Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.”

“A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito apertado, e emplumado chapéu. (p.13).

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:

Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava à moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza. [...] Na hora da fome tecia um lindo peixe [...] 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. (p.10).

No trecho acima, lê-se que enquanto a heroína é livre, o seu trabalho tem o poder de equilibrar os fenômenos da natureza, bem como de suprir as suas necessidades físicas. E a Moça tece as suas vontades. Já no trecho a seguir, a dominação evidencia-se como disfórica:

—Para que ter casa, se podemos ter palácio? – perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata. Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira. (p.12).

Vê-se, no fragmento acima, que no convívio com o companheiro a Tecelã não é mais dona das suas vontades, agora ela tece os caprichos do marido. E tece bens materiais e não mais o suprimento de suas necessidades físicas; e com isso perde o controle do meio em que vive, pelo qual desde o início da narrativa a Tecelã parece ser a responsável.

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. A princípio o manipulador utiliza a sedução: “Uma casa melhor é necessária”. (2000, p.12). Depois ele utiliza a intimidação: “Exigiu” [...]

—Para que ter casa, se podemos ter palácio? – perguntou. Sem querer resposta [...] “ordenou” [...] “advertiu”, “antes de trancar a porta à chave”. (p.12).

A manipulada tem competência porque quer e sabe tecer: “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer”. A moça realiza a performance tecendo as riquezas que o companheiro determina: casa, palácio, criados, tesouros... Ela utiliza um objeto modal “o tear” = o seu trabalho, e tem como Sanção o poder de destecer tudo que criara com a chegada do marido, inclusive o marido, e recupera a sua paz inicial.

No nível das estruturas discursivas, as oposições de valores são verificadas a partir de temas confirmados pelas figuras.

Liberdade

- escolhia os fios de acordo com o momento do dia
- tecia o peixe, o leite, a harmonia
- tecia durante o dia

Dominação

- exigiu que escolhesse lãs cor de tijolo
- ordenou que tecesse palácios com estrebarias, cavalos, luxos, cofres de moedas, criados
- tecia de dia e de noite

O tema da liberdade é revestido pelas figuras que representam a escolha da cor dos fios com que tecer, dos elementos a serem tecidos e do momento de exercitar a sua arte. Já o tema da dominação é figurativizado por expressões que manifestam ordens em relação às suas escolhas, tanto no que dizem respeito à cor da linha a ser utilizada como quanto aos elementos

a serem tecidos; bem como o momento de tecer, que deixa de conotar arte para representar trabalho árduo, visto que é ininterrupto: de dia e de noite.

No conto em análise, a representação se dá nos níveis da história, do discurso, do tempo e do espaço.

Como já foi dito, o conto pode ser dividido em três partes. A primeira parte inicia-se com uma sinestesia: “Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear” (2000, p.10). A figura “escuro” pode estar se remetendo não apenas ao período anterior ao amanhecer, mas também aos primórdios, pois o vocábulo “beiradas” significando “vizinhança” pode remeter-se tanto à condensação da noite, do escuro com o sol, como também à referência do curso do Caos à criação do mundo. Assim como as figuras “claridade”, “luz”, “dia”, “o próprio tecido, o tapete”, “o bordado” também podem estar remetendo à representação do início da criação do mundo. O subjuntivo “ouvisse” reforça a idéia dos primórdios se considerarmos com Octávio Paz que o ritmo é pré-verbal; então a Moça Tecelã ao sentar-se ao tear pode estar iniciando o tecer do seu mundo e ao mesmo tempo representando a criação do mundo. Tem-se aqui a possibilidade do primeiro diálogo com o passado, uma estilização do mito da Grande-Mãe, a deusa da criação. Os elementos da natureza dependem da criação da Tecelã. Ela cria e controla o vento, a chuva, o sol, o frio, os pássaros, as plantas, o tempo, os alimentos de que necessita, cria até um companheiro.

O mundo tecido na primeira parte do texto é a representação do mundo ideal, o mundo do início da criação, um mundo tranquilo e harmônico. Essa primeira parte termina com a obstinação da Grande Mãe por criar: “Tecer era tudo que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (2000, p.12).

O enunciador nos apresenta um ator que não se manifesta por palavras, a sua expressão se detecta num fazer, visto que a sua proposta é criar. Mas ainda assim, a

corporalidade tanto do enunciador como do ator Tecelã que se enuncia por um fazer e não por um dizer, se desvela de forma leve, harmoniosa e equilibrada descrevendo um mundo ideal.

A segunda parte do texto inicia-se com um conectivo adversativo “mas”, marcando a tensão que se instaura. “Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado” (p.12).

A relação com Gaia que gerou e eliminou o próprio marido é evidente; pois é na busca de um complemento para a sua felicidade que ela acaba por tecer o seu desequilíbrio, o desequilíbrio da natureza, enfim, tece a evidência de que a saída de um mundo ideal para um mundo real implica conflitos.

As falas em discurso direto, no conto, são ditas pela personagem que representa a ficção do mundo real:

— Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher.

[...]

— Por que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta,...(p.12).

[...]

— É para que ninguém saiba do tapete — disse. [...] — Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos” (p.13).

Vê-se nessas falas uma pontuação marcada, criando um discurso seco, direto, dominante, um discurso com função referencial, um encaminhamento para o mundo burguês, pois nessa segunda parte a Tecelã tece os caprichos do marido que representa a ganância, a produção quantitativa, a ideologia dominante.

A descrição do marido remete ao estilo masculino da Idade Média, ou seja, aos heróis das novelas de cavalaria:

“E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado” (p.12).

O espaço ambientado por príncipes e castelos substitui o espaço idílico da primeira parte da narrativa.

São evidentes os opostos, como o tecer prazeroso comungando com a tranquilidade e a harmonia da natureza do mundo ideal tecido na primeira parte vs. o tecer opressivo conjugado no corre-corre do mundo burguês, ritmo de produção em série e não mais artesanal, tempo cronológico e não mais cíclico – imitação da vida realista burguesa:

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira.(p. 13).

A figura “entristecia”, formada por derivação parassintética propõe uma ambigüidade sintática e semântica. Sintática por conter na palavra os radicais de triste e de tecer, o que permite a leitura da semanticidade da palavra, a de que à medida que tecia, a Tecelã entristecia. Ainda desmembrando os dois supostos radicais, entris e tecia, há a proposição de um outro sentido, o de que o ato de tecer da Tecelã, neste ponto da narrativa, estava por um triz. Esse sentido pode ser lido como um anúncio de mudança e de solução do conflito. Enfim, a tecelã tecia e entristecia, mas tal situação estava por um triz.

A segunda parte, representação do mundo real, termina com o paralelismo que finaliza a primeira parte. “Tecer era tudo que fazia. Tecer era tudo que queria fazer”. Mas a terceira parte inicia-se com a conjunção aditiva “e”, adicionando um outro desejo de tecer. Tecer o momento de pôr fim ao seu conflito. “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” (2000, p. 13). Tem-se então a marca do eterno retorno. E para voltar ao mundo ideal a heroína precisa romper com o mundo real, cortar o fio que deu vida aos elementos do mundo real. Nesse ponto da narrativa, instaura-se o diálogo com o mito das Irmãs Parcas que tinham como função tecer o fio da vida dos homens, determinar a extensão dessa vida e cortar o fio da vida quando chegava ao fim.

A retomada desse mito parece ser feita de forma paródica, uma vez que a Tecelã não corta o fio para interromper a vida como fazia a Parca Átropos, ela desmancha o bordado que deu vida ao seu companheiro. Ao desmanchar deixa de existir e não de viver. Embora sutilmente, não é possível haver uma ironia? “Só esperou anoitecer”. “[...] Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para outro, começou a desfazer seu tecido” (p.13).

Há também a retomada da figura mítica de Penélope, esposa de Odisseo, símbolo de fidelidade, que para poder esperar pelo marido que fica ausente durante 20 anos, engana os seus pretendentes com o argumento de que desposaria um deles quando terminasse de tecer uma mortalha. Astuciosa, Penélope tecia de dia e destecia à noite. Durante o dia ela se afligia com o desenvolvimento do tecido e à noite se rejubilava por desfazê-lo. A Tecelã, ao contrário, enquanto habitava o mundo ideal, tecia durante o dia e harmonizava-se com a sua criação, depois dormia à noite; ao habitar o mundo real, passa a tecer de dia e de noite, passa a tecer a sua aflição. E à semelhança de Penélope, é à noite que ela desmancha o tecido do mundo real. Apesar da aparente semelhança do fazer de Penélope e da Tecelã, as intenções se opõem, visto que o tecer e destecer de Penélope é pelo encontro com o outro (o marido), enquanto que o tecer da Tecelã, embora também seja pelo encontro com o outro, o seu destecer é pelo desencontro com o outro.

Em “A moça tecelã” há, também, o questionamento do mito cristão de Adão e Eva que propaga a criação da mulher a partir de uma costela de Adão, reforçando o poder do homem na sociedade patriarcal. No conto em análise, a mulher é que cria o homem e é a mulher que desmancha o seu invento. A enunciação parte dos primórdios, da Era matriarcal, Era pagã vs. Era cristã; Grande Mãe vs. Grande pai. Esse mesmo itinerário reporta-se a Penélope que, ideologicamente, afirmava o poder do homem, marcando a fidelidade da

mulher para com o seu marido. Vê-se que em Penélope, arquétipo da mulher grega, a proposta é a da inteligência e da astúcia da mulher mortal, mas não lhe confere o poder de escolha.

Achamos que ao retomar Penélope, como referência ao destecer, a autora faz paródia, pois a sutileza da ironia evidencia-se, também, no desfazer o desenho no tecido como argumentou Sergio Motta: “Do fim para o começo, e do baixo para o alto...” (MOTTA, 1998, p.162).

“Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha”. (1978, p.14)

E ao desmanchar o desenho do marido, sendo ele o primeiro elemento da sua criação do mundo real, a Tecelã o desconstrói do baixo para o alto, “[...] marcando na oposição baixo/alto a distância espacial em que se localizam os paradigmas do real e do ideal” (MOTTA, p.162).

“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” (1978, p.14).

A terceira parte termina com a mesma frase que deu início ao conto, só que com um pequeno detalhe como alteração, o gerúndio “chegando” do início do conto, que anunciava o desconhecido, no final é transformado em particípio passado “chegada” como reiteração do conhecido. “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” (p.14).

A circularidade é marcada pelas expressões “no amanhecer” “ao anoitecer”, no elo de ligação das três partes do texto, na saída do mundo ideal para o real e o retorno ao mundo ideal e no tecer e destecer do tapete.

A tessitura de Marina Colasanti é artesanalmente poética e engenhosamente provocante – é totalmente original. Cortázar diz:

[...] em todo grande estilo a linguagem deixa de ser um veículo para ‘a expressão de idéias e sentimentos’ e atinge esse estado limite em que já não conta como mera linguagem porque toda ela é presença do expressado (1974, p.193).

E em “A moça tecelã”, a linguagem, a trama e a história se fundem. É evidente a representação do mundo real nas poucas falas em discurso direto, em que o imperativo cumpre o papel do período curto, num ritmo seco e acentuando a ausência de diálogo num mundo em que impera o domínio. Mas no geral, a linguagem é poética – tem-se a impressão de que a autora colhe as palavras e as escolhe como se fossem pérolas ainda em conchas, mas que no discurso transcendem de musicalidade, pois ganham vida nos fios de sua narrativa poética.

“Acordava Ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear” (2000, p.10). Tem-se a impressão de que o som predominante do /s/ remete-se ao ruído do amanhecer, do sol entranhando a aurora. Além das aliterações, deve-se atentar também para as assonâncias como se vê em “acordava” em que a vogal /o/ aludindo aos olhos fechados é vencida pelos três /a/s abertos que aludem ao abrir dos olhos; e em “escuro”, em que todas as vogais são fechadas desenhando sentido e imagem na referência aos olhos fechados, ao adormecer.

“Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor de luz que ela [...]” (p.10). O som predominante do /l/ parece reiterar a delicadeza, a fragilidade da linha e da luz que são claras e delicadas. E mais uma vez o som sibilante do /s/ sugere o som dessa luz entranhando o dia.

“Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela” (p.10). A sonoridade do /l/ somada à sonoridade do /v/ parece trazer o barulho da chuva que chega devagar e tranqüila. Toda essa harmonia poética é a linguagem do mundo ideal. Observe a mudança poética para representar

o mundo do real, o que imita a vida dos homens: “[...] trabalhou a moça **tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços**”. Neste trecho é possível ouvir o ruído das lançadeiras representado pelo /t/ e pelo /p/, e entrecortado pelos polissíndetos. E este /e/ continua nos períodos seguintes ligando as orações sindéticas, reforçando a idéia do cansaço somado à falta de tempo.

“**Rápido**, o nada subiu-lhe **pelo corpo**, tomou o **peito apumado**, o **emplumado chapéu**” (p.14).

No trecho acima, a consoante /p/ continua desenhando o plano sonoro e rítmico, mas agora não há a consoante /t/ para reiterar a sonorização da linha e dos pentes no tear, há apenas o /p/ como a imagem do som da linha no desfazer do desenho. É curioso como a rima aparentemente ingênua, a ordem anteposta do adjetivo “emplumado” e a sábia pontuação remetem-nos ao ritmo e ao movimento da linha em um bordado que é desmanchado. É possível visualizar a imagem do movimento dessa linha sendo puxada para desfazer algo.

Ainda evidenciando elementos poéticos na escrita da autora, é interessante exemplificar o compasso rítmico do discurso poético em “A moça tecelã”:

“Se era **forte** demais o **sol** __ __ / __ __ __ __ / (3-8)

e no jardim **pendiam** as **pétalas**, __ __ __ __ / __ __ / (5-8)

a moça **colocava** na **lançadeira** __ __ __ __ / __ __ __ / (5-9)

grossos fios **cinzentos** / __ __ __ / (1-5)

do **algodão** mais **felpudo**” (p.10). __ __ / __ __ / (3-6)

Essa disposição cadencial de sílabas fracas e fortes permite perceber a marcação rítmica simples como facilitação de memorização. O seu contar, embora se aproxime do contar tradicional, também lhe é muito peculiar por se ocupar de conflitos humanos universais a partir da forma, da linguagem e do conteúdo sempre poeticamente.

A linguagem de Marina Colasanti é uma representação do fazer literário. Ao atentar para uma linguagem culta e estética, pois é literatura; simples e cadenciada, pois se reporta, também, à oralidade, sua escrita, a partir da sua linguagem, não poderia ser concebida como meta-literatura, meta-prosa-poética?

O conto em análise, no nível fundamental, sustenta várias leituras temáticas:

a) a subversão da submissão da mulher ao marido.

A mulher deseja uma companhia, um marido, mas este não lhe faz companhia, nem lhe dá os filhos que ela desejara; ela só tem tempo para tecer e aceita tecer os caprichos do marido e adormecer os desejos dela. (Submissão) Na história, somente a mulher pode realizar os caprichos do marido, mas para ele, a ela cabe unicamente cumprir as suas ordens, então a mulher o desconstrói;

b) das relações de produção artesanal vs. fabricação em série.

Enquanto a heroína tecia as suas necessidades e desejos havia harmonia entre a natureza ambiental e as necessidades humanas. A harmonia com a produção artesanal é bem marcada pela satisfação que a heroína tinha ao tecer tudo de que necessitava (fome, sede) e de controlar o clima natural. Evidencia-se que quando se produz sem explorar o outro, não há necessidade de destruir o meio. Quando a heroína passa pela relação de dominação e tem que cumprir as exigências do marido que se resumem em ganância, luxo, marcas de poder – então ela tece os ingredientes da classe dominante; produz em grandes quantidades e desarmoniza-se com o meio ambiente. Observa-se o desrespeito à natureza quando se produz para a subsistência opondo-se à produção gananciosa, visando acúmulo de capital (materialista) destruindo a natureza; evidencia o homem como metáfora do poder: (ele “exigiu”, “ordenou”, “escolheu para ela”, “advertiu”), bem como a sua marca de ganância: (casa melhor, palácio, cavalos, luxos, cofres de moedas, criados). É evidente que a ganância do homem é o que

destrói o meio, desarmoniza a natureza. Neste conto, a natureza é personificada e isso enfatiza a idéia de vida na natureza, a qual precisa ser respeitada;

c) do questionamento cultural partindo do mito de Adão e Eva, à emancipação da mulher metaforizada no “destecer” o marido.

O mito de Adão e Eva é apresentado a partir da existência de Adão, e isso reforçou ao longo da história da humanidade que Deus fez o homem, e que, este, assemelha-se ao divino – só depois fez a mulher (Eva) para fazer companhia ao homem (Adão). Esse mito, de acordo com o Cristianismo tornou-se praticamente um fator histórico. Considerando alguns aspectos da literatura pós-moderna que retoma o histórico para propor uma reflexão sobre “esses dados históricos”, como se perguntasse: E se tivesse sido assim? A enunciação propõe e argumenta poeticamente através da heroína Tecelã que, nos primórdios, a sociedade era matriarcal e que o feminino é que foi criado primeiro. Considerando que primeiro Deus criou a natureza, aquela que produz – Marina Colasanti re-elabora o arquétipo da Grande Mãe colocando a mulher como a metáfora da natureza que é feminina; pois é a mulher que multiplica (tece, faz, constrói, harmoniza), tal qual a natureza.

A natureza sozinha (moça tecelã) quis a companhia de um marido (homem) que de imediato propõe riscos à heroína (natureza). No conto, tudo transcorre harmoniosamente, para que a heroína tenha o que deseja e necessita, há um diálogo ativo e positivo com a natureza, ou seja, respeito mútuo. Com a chegada do marido (homem, metáfora do poder) são desconsiderados os desejos da heroína e as relações com o meio ambiente. As relações passam do plano da troca para o plano da exploração. A heroína metaforiza as classes inferiores perante o poder que é macho, forte e rico; representa a mulher, o operário, o subalterno, aqueles que são as ferramentas necessárias ao acúmulo de bens materiais e, conseqüentemente, de reforço de dominação por parte da classe dominante.

Considerando que a protagonista não é nomeada, nem descrita, percebe-se que ela é uma personagem modelo que representa a mulher. E se a Moça Tecelã, “Estava justamente entremeando o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida”. (p.12), admite-se a leitura de que desde a Era artesanal a mulher tem consciência da sua submissão ao homem. Mas a enunciação pressuposta não deixa a heroína apenas com o fluxo de consciência, ela lhe dá, também, a iniciativa consciente para livrar-se de tal submissão:

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela. (2000, p. 13).

O “além da janela” pode significar a liberdade e, em uma leitura não imanente, lê-se a emancipação da mulher que vem ocorrendo aos poucos, mas que o universo masculino tende a ignorar a sua legitimidade e, talvez, seja devido a isso que esse universo masculino, ainda, é tomado de surpresa.

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, e emplumado chapéu (p.14).

O conto “A moça tecelã” interdiscursiviza com motivos do conto de fadas “Rapunzel” 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.

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. De acordo com o *Dicionário de mitos literários*,

A história humana começou com os mitos; e, dentre todos, aquele que nos prende ainda à dinâmica imaginária mais fecunda é o mito das Fiandeiras. [...] Deusas de origem ou personificações recentes, elas se tornam antes que tudo uma encarnação da mulher. (LIBOREL, 2005, p.371).

A partir do mito das Fiandeiras, “A moça tecelã” traz elementos em comum com uma história do ciclo de Rei Artur e a busca do Santo Graal. Essa história é retomada no poema “A dama de Shalott”. A partir da versão de 1842 de Alfred Lord Tennyson, com tradução de Karin Volobuef, podemos elaborar um diálogo entre os dois textos desde a estrutura, pois tal como o conto de Marina Colasanti, que pode ser dividido em três partes numa visualização das fases da vida da fada tecelã, o poema em questão também se divide em quatro partes que descreve as fases vida da dama fada de Shalott.

Na primeira parte do poema tem-se a descrição do lugar onde vive a suposta fada. A descrição desvela-se numa harmonia com a natureza semelhante ao início do conto de Marina Colasanti. Mas na primeira parte a dama de Shalott já está enclausurada entre quatro muros e quatro torres, enquanto que a tecelã só é posta em clausura na segunda parte do texto quando tece os caprichos do marido. Na segunda parte do poema, lê-se a descrição do seu dia-a-dia. E, semelhante à tecelã, a dama do poema só se ocupa do tecer. “Ela continua tecendo com perseverança,/e outra preocupação não tem,/ a dama de Shalott”. Estes três versos parecem ser recuperados na íntegra, no paralelismo que marca as três partes do conto de Marina Colasanti, diferindo apenas a forma discursiva, mas mantendo a mesma semanticidade: “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer”. (2000, p.12). De acordo com o poema, a dama tece imagens concebidas como sombras referentes ao mundo natural, imagens que se prefiguram num espelho que tem a sugestão da metáfora da imaginação da dama. E tal qual a tecelã que, imersa à sua solidão, cria imagens da sua imaginação num tapete mágico, também

a dama tece num tapete colorido a sua imaginação que se projeta como sombras do mundo natural. Como em “A moça tecelã”, é ainda na segunda parte do poema que há a manifestação de que a dama não tem “um cavaleiro leal e fiel”, e esta parte do poema finaliza com a exclamação da dama de que já está cansada de conviver só com as sombras. A terceira parte inicia-se com a descrição da imagem que eclode no tecido da dama, a imagem do cavaleiro que a dama não tinha. Este, tal qual para a tecelã, rompe majestoso, com pluma no elmo e adereços como pedras preciosas sugerindo riqueza, a mesma que o companheiro da tecelã lhe faz tecer para a construção do palácio: “ordenou que fosse de pedra com arremates em prata”.(2000, p,13). O companheiro da tecelã “meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida” (p.12). O cavaleiro da dama surge nos seus aposentos. Em ambos os textos, fica a sugestão da carência amorosa, da necessidade de um relacionamento amoroso e sexual, sensações típicas dos atos de fiar e de tecer conforme verifica-se no dicionário de mitos literários:

Atos e gestos próprios do trabalho de fiar são também provas de força, impostas como parte da formação de uma mulher, correspondendo a um período de auto formação afetiva e sexual. Trabalho que, não obstante à aparente imobilidade e a solidão em que se executa, afeta por inteiro o corpo da mulher-fiandeira, nele implantando o desejo. Em meio ao tédio e à tristeza de ser só, uma velha fiava de noite junto à lareira. Pela chaminé despençam diante dela primeiro dois grandes pés, depois as pernas seguidas pelo resto de um corpo que vai se tornar o seu tão desejado companheiro. Essa versão que aparece numa velha lenda inglesa ilustra, como outras, um simbolismo sexual.

A fertilidade e a fecundidade encarnadas pelo corpo da fiandeira não podem ser evocadas sem que lembremos o que se generaliza na expressão tão popular da ‘mulher em trabalhos [de parto]’. As produções ligadas à arte de fiar são as primeiras a assegurar o traço de união entre trabalho e sexualidade. Essa sexualidade, de início sentida confusamente, depois formulada em termos tanto individuais como universais, leva-nos a estabelecer o mito propriamente das fiandeiras. (LIBOREL, 2005, p.375).

O cavaleiro imaginado pela dama faz referência à figura lendária de Lancelot, cavaleiro das novelas arthurianas medievais que esbanjava bravura. Ele surge no espelho (imaginação) da dama, que abriga um outro espelho com referência no mundo natural, o rio (espelho cristalino), o qual põe fim à imagem do seu cavaleiro, visto que este se atira na água

límpida do rio. Nesta parte lê-se o tecer do cavaleiro e a perda dele na mesma fantasia que o criara. A quarta parte descreve o desfecho do poema, do resultado do ato de tecer a partir da fantasia, e da morte da fada dama na tentativa de reaver o seu cavaleiro (a sua fantasia). A natureza é descrita, nesta parte, tal qual em “A moça tecelã”, quando a heroína tece os caprichos do marido e conseqüentemente a desarmonia da natureza. Essas estratégias revelam o estado de ânimo de ambas as personagens.

Na última estrofe do poema, a fala de Lancelot “ela tem um rosto adorável; / Deus em sua misericórdia deu-lhe encantos,/ A dama de Shalott.”, mesmo sendo a fala de uma figura lendária, sugere a fusão do mundo imaginário com o mundo natural.

As narrativas que tematizam o mito das Fiandeiras guardam o mistério do processo da transcendência. “Fiando incessantemente, a fiandeira construiria para si a possibilidade de introduzir-se num outro mundo. Seria aquele do sagrado, que se mantém sempre para além do mundo profano?”. (LIBOREL, 2005, p.374).

“A moça tecelã”, a partir da temática do tecer, também dialoga com o conto maravilhoso “O fuso, a lançadeira e a agulha” (GRIMM, 1961). Neste conto, lê-se a história de uma criança que perde os pais e passa a ser cuidada por uma velha. Prestes a morrer, quando a menina completa 15 anos, a velha a chama e diz que lhe deixará a casinha para morar e o fuso, a lançadeira e a agulha para lhe garantir o sustento.

A menina passa a viver sozinha e para tudo que a menina tecia aparecia comprador. Ela ganhava o suficiente para si e para ajudar aos pobres.

Neste tempo, o filho do rei procurava alguém para casar; este alguém deveria ser rica e ao mesmo tempo pobre. Moradores do lugar indicam primeiramente a casa da moça mais rica e depois a casa da menina do fuso, da lançadeira e da agulha como sendo a mais pobre.

Ao passar pela rua principal, o príncipe vê a moça rica à porta da casa, bem vestida e que vem ao seu encontro com graça e reverência. Ele a cumprimenta e continua o seu caminho. Chegando à casa da moça pobre a vê pela janela trabalhando. Esta, quando percebe que está sendo olhada enrubesce, baixa a cabeça e volta para o trabalho. O príncipe vai embora. A moça sai à porta para olhá-lo. Depois volta e retoma o seu trabalho. Começa a cantar o estribilho de uma canção que a velha cantava quando estava trabalhando:

“Fuso, meu fuso, anda apressado,
Traz para casa o bem-amado”.

Neste momento, o fuso salta de sua mão e vai atrás do príncipe deixando um fio de ouro. O príncipe resolve seguir o fuso e volta o seu cavalo.

Sem o fuso a moça passa a tecer com a lançadeira. Novamente canta o estribilho de uma canção:

“Tece, minha lançadeira, a roupa fininha,
e traze meu bem-amado a esta casinha”.

O mesmo sucede com a lançadeira. Sai pela porta e começa a tecer um tapete com rosas e lírios nas barras. No centro, num fundo de ouro, tece o verde e diferentes animais.

Sem a lançadeira, a moça passa a coser. Com a agulha na mão, novamente começa a cantar:

“Agulha, linda agulhinha,
Para o bem-amado, arruma a casinha...”.

Imediatamente a agulha salta de entre os dedos da moça e começa a arrumar a casa.

O príncipe conduzido pelo fio de ouro entra na casa arrumada, passa sobre o tapete e vê, na sala, sentada a moça em trajes pobres, mas fulgurante como uma rosa. Ele descobre que ela é a mais rica e a mais pobre, e a toma para esposa. Esses elementos de ajuda foram preservados no tesouro real com todas as honras.

Este conto traduz três momentos desta arte feminina, a arte da criação através dos fios: o fiar, o tecer e o coser. Como já demonstrado, este tipo de trabalho que se desenvolve em silêncio e, muitas vezes na solidão, sugere a simbologia da sexualidade, bem como da magia.

“Segundo Mme d’ Aulnoy, as fadas que prestaram serviços à Princesa Printanière receberam rocas de cedro e rodas de fiar da Alemanha”. (LIBOREL, 2005, p.373).

Apesar da beleza da magia, neste conto, também faz-se necessário ler a ideologia subjacente a esta ingênua história de fadas e mágicas. Ao traçar os três momentos da ocupação feminina, já há uma referência clara à necessidade de que a mulher trabalhe, seja útil, pois como disse a velha à menina, o fuso, a lançadeira e a agulha lhe garantiriam o sustento.

Outra manifestação ideológica de manipulação ao feminino concebe-se a partir do comportamento das moças. A mulher eleita como boa moça não é a desocupada e dada aos relacionamentos, mas sim aquela que trabalha e se mantém no seu lugar esperando que o homem venha até ela. E a questão do trabalhar fiando, tecendo ou cosendo sugere que a moça que trabalha, que se ocupa, que se guarda tem o poder da magia, esta que poderá lhe garantir um príncipe como marido. Esta questão além de ideológica é também alienante.

Nas Landes, a roca era levada no dia de núpcias por uma velha, que muitas vezes se colocava durante a cerimônia entre o noivo e a noiva. Entre os presentes que se ofereciam às moças, durante muito tempo as rodas de fiar e as rocas foram os preferidos. (LIBOREL, 2005, p.373).

Marina Colasanti, conforme já argumentado ao longo deste trabalho, deste tipo de conto a autora preserva apenas a magia, mas a magia discursiva, não a magia que se lê no conteúdo de contos como este em questão. A mágica nas narrativas de Marina Colasanti eclode das atitudes autônomas que suas personagens tomam, jamais se tem magia a partir de objetos de ajuda.

A escrita da autora, coloca em discussão questões de domínio, de opressão e de massificação humana. Desconstrói ideologias propagadas pelos contos de fadas tradicionais, conforme observa Mariza Mendes:

[...] nos contos populares que deram origem à literatura infantil, predominam três tipos de oposição semântica: humano versus divino, mulher versus homem e criança versus adulto. No primeiro caso, vence o poder divino no segundo, o poder masculino e no terceiro, o poder adulto. A mulher e a criança, objetos principais da ideologia familista burguesa, representam sempre os submissos, os fracos e oprimidos, recompensados no fim da história com uma “felicidade bem comportada”. A mulher divina pode ter poder, mas a mulher humana deve estar no mesmo nível da criança, ambas valorizadas como protagonistas das histórias, para serem plenamente cativadas. (MENDES, 2000, p. 146).

De acordo com o exposto pela pesquisadora, é interessante desvincular a escrita de Perrault, visto que o autor foi um defensor das causas femininas, e incluiu esse posicionamento na sua escrita. E se tais elementos não foram explicitados com maior ênfase, deve-se a questões dos limites do discurso, pois cada sociedade define o que se pode e o que não se pode dizer.

Partindo da estrutura, da ambientação, do encantamento dos contos de fadas que deram origem à literatura infantil, parece-nos que Marina Colasanti conserva os mesmos elementos dessas narrativas, a fim de cativar o leitor para uma proposta de reflexão sobre as escalas do poder. Mas propõe como arte e não como doutrinação.

[...] quanto maior o encantamento provocado pela obra de arte, mais fácil é a transmissão da ideologia que lhe deu origem. Por isso não podem ser ignorados os valores sociais dos contos de fadas. Esses valores têm sempre servido aos interesses dominantes das sociedades que os têm reproduzido. Em *Cinderela* permanecem vivos os ideais da sociedade patriarcal: a criança e a mulher devem ser submissas, o poder deve ser divino e masculino. (MENDES., 2000, p. 45).

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, *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*, 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.

Em tal atitude pode-se ler o simulacro da vida moderna. E a Tecelã que é tecido das personagens dos contos apresentados anteriormente, certamente continua tecendo uma identidade.

Retomando a temática dos contos do nosso *corpus*, de um modo geral, vê-se que é tecendo e destecendo, afirmando e negando, subvertendo e auto-dominando-se, que o feminino vem se constituindo. Uma metáfora dessa auto-dominação se leu no conto “A mulher ramada”, em que um jardineiro cria a sua amada na imaginação e a molda de acordo com os seus desejos. Mas quando tal criação ganha vida se torna incontrolável para a conquista da sua condição de “ser”. E é justamente nessa subversão da criatura ao criador que se evidencia que o masculino não sabia nada do feminino e, por isso mesmo, vinha pautando pelo domínio, pela censura. Mas uma vez que o masculino é acometido pelos sentimentos de amor a ponto de adoecer, o feminino aflora, alastra-se, fortalece, inebria de perfumes o seu entorno, de forma que já não se permite mais ser dominado. E o masculino gosta, aprova e concede espaço.

4.5. A ambigüidade dos gêneros em “Entre a espada e a rosa”

No terceiro conto do livro *Entre A Espada E A Rosa*, do ano de 1992 e que ganhou o prêmio *Orígenes Lessa O melhor para o jovem* – Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), 1993, assim como nos contos “A moça tecelã” e “A mulher ramada”, lê-se uma heroína adulta, vivendo a fase do encontro com um par amoroso. Mas este conto é

protagonizado por um sujeito que vai além do rebelar-se e do refugiar-se num mundo ideal. Mesmo sendo ambientado pelo maravilhoso dos contos de fadas, neste conto, a heroína não se desvela na mulher-fada que tem o poder da magia de criar um marido e desinventá-lo, nem protagoniza-se como metáfora da força da primavera, pelo contrário, a heroína de “Entre a espada e a rosa” inscreve-se como *mimési* da mulher de carne e o osso, embora reporte-se a figuras lendárias.

Para analisar este conto, os elementos teóricos que nos darão apoio, predominantemente, são o dialogismo e a polifinia bakhtiniana, bem como o *ethos* e o corpo dos enunciadores.

O conto trata de uma jovem princesa, a qual o pai queria impor um casamento por conveniência com um rei velho e feio. A jovem, então, implorando ao seu corpo que 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 jóias e 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 coração. Ambos se tornaram grandes amigos, mas sem que a princesa revelasse sua identidade. O rei, que começava a sentir por seu “amigo” um sentimento maior que 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.

Esse conto propõe duas concepções: aquela que ele defende e aquela que se opõe àquela que ele defende – além dessa riqueza, ainda realiza o resgate da memória cultural.

Ao trabalhar com duas concepções a autora reitera o traço da ambigüidade em seu estilo, tanto que o texto já se inicia com uma pergunta e uma resposta, marca explícita da adivinha de que fala Jolles (1976).

“Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz ‘quero’? A hora que o pai escolhe” (1992, p.23).

A estratégia, no fragmento acima, é a inscrição da oralidade na forma erudita. Lê-se tanto o modelo das adivinhas quanto o das narrativas míticas. Quanto à primeira, no fragmento acima, que dá início ao texto, observa-se a pergunta e a resposta; quanto à segunda, que remete às narrativas míticas, a pergunta é lançada, e a resposta é a narrativa de Marina Colasanti. A enunciação enquanto instância pressuposta se manifesta propondo que o erudito, o artístico, o literário se alimentam desse caldo cultural que é oriundo das formas simples. Tal estratégia evidencia a adesão do discurso de Marina Colasanti à oralidade.

E o hibridismo no conto em análise se multiplica se se atentar à linguagem poética, ao diálogo com os intertextos e à ambigüidade temática.

A partir da intertextualidade, a linguagem passa a ser dupla. Os enunciados do texto citante e do texto citado se cruzam, relacionam-se e polemizam-se; assim como os sujeitos da enunciação responsáveis por tais enunciados.

Na literatura de Marina Colasanti, especificamente no conto em análise, é fundamental considerar os conceitos de dialogismo e de polifonia de Bakhtin. Uma definição rápida sobre esses dois conceitos vê-se em Diana L. P. de Barros:

Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes sociais; podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando essas vozes ou algumas delas deixam-se escutar, ou de monofonia, quando o diálogo é mascarado e uma voz, apenas, faz-se ouvir. (BARROS, 1994, p. 06).

Como já mencionado, aparentemente, o discurso neste conto é monológico. Mas atentando para as múltiplas estratégias da enunciação, ver-se-á o embate de vozes numa polemização. Atentemos para a façanha dos tempos verbais. De acordo com Fiorin:

O futuro do pretérito exprime uma relação de posterioridade do momento do acontecimento em relação a um momento de referência pretérito (p. 159). O futuro do pretérito tem, na maior parte das vezes, o caráter de uma antecipação imaginária. [...] o futuro do pretérito tem um valor hipotético (FIORIN, 2002, p.160).

No conto em análise, evidencia-se, desde o primeiro parágrafo, a não concretização dos anseios do Rei através da conjunção condicional “se” e dos verbos no futuro do pretérito do modo subjuntivo. Tal recurso é uma estratégia do enunciador para instaurar o embate de vozes já na primeira frase e, assim, envolver o seu leitor implícito. Se é uma estratégia, não seria pertinente deixar que as vozes se polemizassem em discurso direto.

Esse mecanismo de narrar em terceira pessoa em Marina Colasanti, deve-se ao fato de estruturar as suas narrativas no tempo do “Era uma vez”. E tendo as personagens como seres de linguagem, atentando, sempre, para as especificidades do conto – raramente utiliza o discurso direto, optando-se por um discurso, aparentemente, monologizado.

É importante ressaltar, que como nos demais, neste conto, também, o que ocorre é a 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.

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

Iniciar um conto estruturado no tempo do “Era uma vez” com verbos no presente é uma estratégia do enunciador para informar que o conto se construirá por intertextualidade,

termo criado por Júlia Kristeva. E, de acordo com Leonor Lopes Fávero (1994, p.58), verbos “...no presente do indicativo (tempo zero do mundo comentado) marca a fronteira entre o relato e o comentário. Comentar é falar com comprometimento”. Essa estratégia pressupõe que haverá um embate de vozes através do relato (passado) com o comentário (presente) proposto pelo sujeito da enunciação. Além do tempo verbal, há, ainda, outros elementos que reiteram a proposta de embate: a interrogação somada ao condicional.

Os artigos definidos são marcas polifônicas, apontando que o discurso citante se faz a partir de um discurso citado. No trecho transcrito acima, não se fala de “um” rei e de “uma” princesa, mas sim de dois seres conhecidos da memória cultural: o Rei e a Princesa, os quais serão tomados como personagens típicas, seres de linguagem, que falarão pelos reis e pelas princesas, pelo sistema e pelos valores de seu tempo, mas falarão, também, por todos aqueles que estiveram e estão no topo da pirâmide do poder contrapondo-se aos que estiveram e/ou estão na base desta mesma pirâmide, os oprimidos, numa relação polêmica, dolorosa, transformadora e/ou revolucionária.

Para Fávero (1994, p.59), “O **mas**, operador de contrajunção, argumentativo, permite sempre uma descrição polifônica e opera não só sobre o enunciado anterior, mas sobre todos os elementos anteriores”.

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

Na primeira parte, especificamente no terceiro, quarto e quinto parágrafos, as conjunções “mas” e “porém” marcam oposição de elementos valorativos do discurso citante em relação aos dos discursos citados. “Não podia acreditar, **mas** era”. [...] “**Mas** quando a visse, não mais a quereria” [...] “Salva a filha, perdia-se **porém** a aliança do pai”. (p.24). (grifos nossos).

Uma filha barbada para subverter a ordem do pai, que perde a oportunidade de negociar o casamento da filha, não são fatos comuns aos contos de fadas tradicionais. São fatos opositivos.

Ainda de acordo com Fávero (1994, p.59), “Agora: marca a progressão de um discurso que contém uma seqüência ordenada de partes subordinadas”. Atentando para as demais partes em que foi dividido o conto, o “mas” ou o “porém”, apenas marcam a subordinação de uma parte à outra: “**Porém** ninguém quis aceitá-la porque, com aquela barba...” [...] “Cansada **mas** ainda esperançosa...” [...] “**Porém**, antes mesmo de chegar, a barba havia crescido...” (p. 24). Esses elementos que se contrapõem no interior do discurso do texto citante contribuem para marcar, estrategicamente, o tempo da enunciação que se capta nele, o “agora”: “**Agora**, debaixo da couraça, ninguém veria seu corpo, debaixo do elmo, ninguém veria sua barba”. (p. 25). (grifos nossos).

São várias as opções operadas pelo sujeito da enunciação para projetar o discurso. De acordo com Barros (1990, p. 54), essas várias opções produzem o efeito de sentidos para persuadir o enunciatário em relação ao grau de verdadeiro ou falso desse discurso.

Para criar a ilusão de verdade, o enunciador pode utilizar os mecanismos de proximidade ou de distanciamento e o de realidade ou de referente. E isso contribui para que o sujeito da enunciação deixe suas marcas por todo o texto subjetivando valores.

Para esse trabalho, a ênfase será dada ao nível do enunciador e do enunciatário; a imagem do enunciador, o ator da enunciação. Segundo Fiorin (2004, p.120), essa imagem, “[...] o *éthos* não se explicita no enunciado, mas na enunciação”. Ou seja, não se explicita no fato dito, mas sim no como os fatos ditos são organizados: as escolhas temáticas e figurativas, o tom dessa enunciação, as estratégias de manifestação do enunciado. “Trata-se de apreender um sujeito construído pelo discurso [...]”. (2004, p.120).

No conto “Entre a espada e a rosa”, não está escrito que o narrador, voz delegada pelo sujeito da enunciação, é contra a opressão do pai, o Rei, e favorável a que a filha, a Princesa, diga não ao pai. E muito menos está escrito que esse narrador seja cúmplice da Princesa na sua trajetória de busca de sua autonomia enquanto ser humano inserido numa dada sociedade. Mas através da voz narradora, é possível ouvir a voz de um sujeito inerente ao discurso devido às escolhas evidentes num misto de experiências espaciais e temporais, políticas e socioeconômicas, o sujeito da enunciação. Atentemos às marcas que denunciam a adesão desse sujeito da enunciação contrapondo-se ao pai opressor – seja esse pai metaforizado na figura do poder, do sistema patriarcal e/ou do pai progenitor.

O conto se inicia com uma enunciação pressuposta, a de que o sujeito da enunciação se apresenta favorável ao direito de escolha da Princesa do conto quanto às condições e ao momento do casamento.

“Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz ‘quero’? A hora que o pai escolhe”.

Uma marca de enunciação do autor implícito está no emprego do tempo verbal no presente, logo ao iniciar o conto, pois todo o conto é narrado no tempo pretérito. O verbo no tempo presente é uma estratégia enunciativa para criar a ilusão de verdade e, ao mesmo tempo, aproximar o enunciador do enunciatário, apontando para o tempo da enunciação, o agora. Há também a estratégia da interrogação que se faz incorporada ao verbo no tempo presente, o tempo do enunciador que inicia a narrativa de forma instigante. A voz narradora toma partido a favor da Princesa, logo na primeira frase. E essa adesão tanto do sujeito da enunciação, quanto do narrador se alastrarão por todo o conto através de vários mecanismos.

O narrador em extensão ao sujeito da enunciação, também, deixa entrever a sua sutileza irônica em relação aos fatos e no desenrolar da narrativa: “**Salva** a filha, perdia-se

porém a aliança do pai” (p.24). E, estrategicamente, mais uma vez o verbo aparece no tempo presente, marcando o efeito de verdade dos fatos e de proximidade dos enunciadores.

O “tom” também é outra estratégia de enunciação, o qual pode estar representado a partir da figuratividade. De acordo com Fiorin, no artigo “O Corpo nos estudos da semiótica francesa”,

Os tons podem ser moderados ou agressivos, alegres ou tristes, monótonos ou vibrantes etc. Cada um deles está associado a um feixe de traços psicológicos que se atribui ao enunciador por sua maneira de dizer. Por sua vez, esse tom estará associado a uma imagem do corpo do enunciador, que não estará representada para o olhar no enunciado enunciado, mas que se percebe no modo de dizer. (1996, p.89-90).

No conto em análise, lê-se a proposta de que a Princesa precisa rebelar-se a partir de um tom autoritário figurativizado por expressões opressivas no discurso referente ao Rei:

A hora que o pai escolhe. [...] o Rei mandou chamá-la e, **sem rodeios. [...] tendo decidido [...] prometera dá-la em casamento ao seu chefe. [...] Se era velho e feio, que importância tinha...** (1992, p.23). (grifos nossos).

Além da carga semântica dos verbos “mandou”, “decidiu”, “dá” – há, ainda, o condicional “se” reiterando que o Rei não se importava com o que a Princesa achasse ou sentisse em relação à decisão dele.

Esse discurso autoritário do Rei, transmitido por uma voz narradora reforça a indignação em relação aos fatos. Se esse discurso fosse proferido sem o tom evidente de autoritarismo, obviamente não causaria o efeito que se quer para que ocorra o rebelar-se. E, soma-se à adesão do narrador, a do narratário. Esse efeito proposto pelo tom de autoritarismo ganha maior expressividade se se atentar para o tom que se apreende nas figuras que compõem o discurso referente à Princesa e do suposto discurso da Princesa.

[...] a Princesa chorou mais lágrimas do que acreditava ter para chorar. [...] E na noite a sua mente ordenou, e no escuro seu corpo ficou (p.23). [...] **Podia vir** o noivo buscá-la. **Podia vir** com seus soldados, suas ovelhas e suas moedas. Mas quando a **visse**, não mais a **quereria**”. (1992, p.24). (grifos nossos).

A figuratividade no discurso referente à Princesa não contem o tom autoritário, pelo contrário, a anáfora “Podia vir”, contrapõe-se ao autoritarismo do Rei, propõe o direito, a permissão para a escolha, ou seja, não a quereria por escolha, mas podia vir.

Para Fiorin (2004, p.130), “Todas as modificações importantes na literatura são acompanhadas de uma modificação do *éthos*”. E é isso que ocorre na criação dos contos de Marina Colasanti em relação aos contos de fadas tradicionais. Se se considerar a função dos contos de fadas tradicionais na sua totalidade característica de educar a partir de rituais de iniciação ambientados por elementos maravilhosos – a fim de perpetuar a ideologia dominante; a linguagem próxima à oralidade; a recorrência à narrativa mítica, tanto no aspecto temático, como no temporal e espacial – o caráter do enunciador em Marina Colasanti difere substancialmente. Mas os seus contos não perdem a semelhança com os contos de fadas tradicionais. A semelhança aparente, a que se vê na estrutura em que se conserva os motivos e a ambientação das narrativas primeiras, é o atrativo, o chamariz da literatura da autora. Esse convite ao tempo do “Era uma vez”, propõe uma viagem à memória cultural, porque sabe que é lá que está a origem de tudo.

Mas, numa analogia destas narrativas, com o discurso nos contos de Marina Colasanti lê-se uma oposição à ideologia de perpetuação do poder patriarcal. Os elementos de ajuda nos contos de Marina Colasanti se opõem aos elementos mágicos dos contos de fadas tradicionais, pois no conto em análise esses elementos não são mágicos, visto que nascem de uma postura autônoma que essa figura feminina assume. Esses e outros elementos opositivos ver-se-ão com maiores detalhes numa análise comparativa da figuratividade e da temática de “Entre a espada e a rosa” com um conto de fada tradicional.

O diálogo intertextual e interdiscursivo de “Entre a espada e a rosa” com figuras do feminino herdadas de narrativas mitológicas, folclóricas e de outras narrativas

“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.

Em “Entre a espada e a rosa”, a barba que cresce em volta do queixo da Princesa é o elemento desencadeador de narratividade, é a partir deste motivo migratório, tal como Propp o concebe, e ao mesmo tempo, motivo associado de acordo com as classificações de Tomachevski (1971), que o desequilíbrio é reiterado, instaurando um conflito: o Rei determina que a Princesa se case, “mas” a Princesa se apresenta barbada ao Rei.

Marina Colasanti busca esse motivo instaurador do conflito entre pai e filha, num diálogo com a figura folclórica de algumas santas barbadas do folclore medieval. A autora cria a sua narrativa a partir do resgate da memória cultural.

De acordo com o historiador Hilário Franco Júnior, no artigo “A Eva Barbada de Saint-Savin” do livro *A Eva Barbada* (1996), as lendas medievais das santas barbadas fundamentam-se no mito cristão de Adão e Eva. O historiador argumenta a partir das relações entre imagem e folclore medievais e, reitera à imagem a sua importância como mediadora cultural na transmissão de concepções e informações mais duradouras que a oralidade, por ser uma manifestação estática.

Hilário Franco Júnior cita a igreja abacial, situada na parte oriental do Poitou, 41 quilômetros a oeste de Poitiers, na margem esquerda do rio Gartempe, França, erguida em fins do século VIII ou começo do IX a abadia de Saint-Savin. Essa igreja foi reconstruída em fins do século XI e princípios do século seguinte recebendo, na abóbada da nave 58 cenas do antigo testamento, ao lado norte uma famosa apresentação de Eva a Adão. Na pintura, Eva

está barbada ao ser apresentada a Adão. Devido à anticonvencionalidade da imagem da Eva barbada, afirma Franco Júnior, que a historiografia sempre interpretou o fato como engano ou irreverência por parte do artista ou de um restaurador.

Muito se argumentou em torno da imagem da Eva barbada, várias hipóteses foram levantadas, mas para Franco Júnior, todas incoerentes dadas as características das pinturas em Saint-Savin que revelam o gênio simplificador do artista; e, ainda, a de se refletir de que não haveria a omissão dos monges em relação a tal imagem, se tal manifestação fosse apenas descuido ou brincadeira de artistas. Para Franco Júnior, a explicação deve estar na cultura folclórica da época, pois, segundo o historiador, “o próprio clero como membro daquela sociedade também estava impregnado de cultura folclórica” (p.176).

A lenda da santa barbada, para Franco Júnior, é um fenômeno cultural complexo e mal documentado. Ele cita um texto apócrifo de meados do século II, *O Evangelho de Tomás* que afirmava que toda mulher que se fizesse homem entraria no Reino de Deus. E duas décadas depois, outro apócrifo, *Atas de Paulo*, trazia o tema da mulher disfarçada de homem para levar uma vida espiritualmente superior. Esse tema foi largamente aceito no monasticismo primitivo.

Talvez originário de ritos pagãos, o uso de roupas de outro sexo fazia parte do contexto mítico greco-romano, no qual o cristianismo se desenvolveu. Daí, na tradição bizantina dos séculos VI-VIII, os muitos exemplos de santas que se disfarçaram de homem para fugir de sua condição feminina. No Ocidente cristão do século XII, temos ao menos o caso da Santa Hildegunda, que visitou Jerusalém em 1188 disfarçada de homem. (1996, p.181).

Há o caso de Santa Gala, narrado por Gregório Magno, em que a jovem viúva ganha barba ao recusar um novo casamento. Franco Júnior relata que a medicina da época atribuía a barba à mulher que tivesse problemas com a menstruação, pois esta tinha como função eliminar os excessos do corpo feminino, como fazem a barba e o suor no homem. Na primeira metade do século XII o monge beneditino e bispo Bruno de Segni considerava que a mulher

dotada de força de espírito é “barbada” (1996, p.182). Franco Júnior enumera lendas de santas barbadas que podem ter sido construídas a partir de tais precedentes.

Santa Hilgefort que para escapar ao casamento, obteve de Deus uma barba, sendo então crucificada pelo pai. Paralelamente a essa lenda surgiu, também, a lenda de Santa Paula de Ávila, que fugindo às intenções amorosas de um homem, refugiara-se numa capela para pedir uma barba a Cristo para livrar-se dos seus pretendentes. Contemporânea a essas lendas há, também, a história de Santa Barba (ou Bárbara), mártir do século IV que se recusara a casar e fora decapitada pelo pai. No relato sobre Santa Barba não há nenhuma menção à barba, mas o nome dela revela que em relatos anteriores, ligados à cultura folclórica, a santa estava dotada de barba. Somente em versão mais recente, depois incluída na *Legenda Áurea*, Santa Barba foi morta por ter se recusado a casar e não por não ter se convertido ao cristianismo como nos martirológicos da Alta Idade Média.

Santa Wilgeforte era confundida com Santa Barba devido às características comuns que eram atribuídas a ambas: recusa ao casamento, martírio pelo próprio pai e o aparecimento da barba.

Retomando a imagem da cena do pecado pintada pelo artista de Saint-Savin, em que Eva aparece sem barba e com seios, pronta para ser esposa e mãe fora do Paraíso – reforça a idéia de que no Paraíso não havia menstruação, daí a impossibilidade da maternidade. Essa constatação coincide com a visão cristã de que a retenção da menstruação provocava o crescimento da barba feminina. “Enquanto para o homem a barba é sinal de força sexual – por isso todos os monges a cortavam –, para a mulher ela é símbolo de recusa à sexualidade” (1996, p.184).

A Princesa de Marina Colasanti não é 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.

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.

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.

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.

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. Já 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.

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 barbada ou “guerreira”.

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 “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, pelo contrário, ela se apresenta 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.

Na lenda medieval, “Lenda da Moça Guerreira”, recolhida por Ruth Rocha que integra o livro *Mulheres de Coragem* (s/d), a personagem também é uma princesa, a qual

decide vestir-se de homem para poder lutar, substituindo o pai que está velho, fraco e não tem outro homem na família. A princesa desse conto, também, desperta sentimentos de amor e de desejo no príncipe, que luta ao seu lado. O príncipe desconfia do olhar de Maria João e, orientado por sua mãe, propõe várias provas à Moça Guerreira no intuito de descobrir a sua verdadeira identidade. Ela vence a guerra, vence todas as provas e volta para o seio da sua família. Depois decide voltar e revelar-se para o príncipe. A lenda tem o final feliz.

Diadorim, personagem de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, veste-se de homem para poder vingar a morte do seu pai, lutando ao lado de Riobaldo. Diadorim, também, desperta sentimento de amor e de desejo em Riobaldo. Mas nessa narrativa, que é moderna, não há o final feliz.

Baseado em fatos reais, a personagem Marta do romance *Açúcar Amargo*, de Luiz Puntel (1996), narrativa contemporânea, veste-se de homem para livrar-se do preconceito contra o trabalho da mulher no campo, e para provar ao seu pai que seria capaz de receber o mesmo salário que o seu irmão, Odair, receberia por ser homem, o qual morrera em acidente de transporte de bóia-fria.

Joana D'Arc, a lenda da moça que ouvia vozes. Ela precisou vestir-se de homem para guerrear pela França e salvar o seu país.

Baseado em fatos reais, a personagem do filme afegão *Osama* (2003), do diretor Siddiq Barmak, que tem o mesmo nome do longa-metragem, veste-se de homem para representar fatos verídicos do Afeganistão, sob o domínio dos Talibans, onde a mulher que não tinha um homem responsável por ela, fosse marido, irmão ou filho morria de fome, porque a mulher afegã não podia trabalhar nem mostrar-se. Osama tem a sua identidade sexual descoberta, é entregue ao chefe dos Talibans, o qual a dá para esposa de um senhor idoso, o mesmo que a denunciara.

O enunciador desse filme marca explicitamente a influência das narrativas primeiras, pois a avó de Osama, para acalmar a menina, conta a ela uma história com o protocolo do “Era uma vez”. Essa história permeia toda a trajetória de Osama. A história apresenta o caso de um menino, que cansado de trabalhar para tratar das irmãs, deseja tornar-se menina para não ter mais que trabalhar. Então um sábio diz ao menino para passar embaixo de um arco íris que ele viraria menina.

A impressão que se tem é a de que Osama incorpora a história como verdadeira. Na sua imaginação de menina e na necessidade de tornar-se menino para poder ajudar a mãe e a avó e, conseqüentemente, não ser descoberta – ela cria um arco-íris de faz de conta, pois é freqüente a cena de Osama pulando corda. A corda passando por cima de sua cabeça parece fazer alusão ao arco-íris.

Obviamente, *Osama*, não é o discurso citado, mas sim, citante, pois *Osama* é posterior ao conto em análise e às lendas, contos e romance que podem ser considerados como discursos citados, retomados, revisitados por Colasanti. Ainda assim é pertinente acrescentar essa obra para a observação da influência das narrativas orais na contemporaneidade. Ver que hábitos lendários podem se legitimar como históricos.

Há ainda Mulan, a lenda chinesa do século V depois de Cristo. Essa lenda parece ser o texto que mais se aproxima do conto “Entre a espada e a rosa”, num diálogo interdiscursivo. Nessa lenda, a filha disputa com o pai, numa luta de espada, o direito de ir à guerra em seu lugar. Mulan vence a guerra, salva a China e o imperador lhe dá um cargo de destaque. Há vários motivos dessa lenda que aparecem no conto em análise.

O Rei do conto de Colasanti decide fazer aliança com o povo das fronteiras do Norte, casar a filha com o chefe desse povo. Mulan, no Norte, compra um açoite. O açoite que Mulan adquire pode estar representando a perda da tranquilidade, a causa do desequilíbrio para a Princesa de “Entre a espada e a rosa”. A Princesa, antes de chegar à terceira aldeia,

pede uma faca emprestada a um pastor para raspar a barba. O irmão mais novo de Mulan quando sabe de sua chegada, após incansáveis batalhas e vitórias afia a sua faca. A Princesa troca o anel que tinha sido de sua mãe (aliança) por um cavalo, para que pudesse lutar e conquistar dignidade, respeito e poder. Mulan pede um cavalo veloz para poder voltar ao seu reino. Para ambas o cavalo representa um meio de retornar à estabilidade, ao equilíbrio. Embora a Princesa ainda tenha que lutar, o cavalo representa um meio para ela se tornar guerreiro. Chegando em seu reino, Mulan põe o seu antigo vestido, penteia os cabelos junto à janela, apresenta-se aos seus e surpreende a todos pela feminilidade com que se apresenta.

A Princesa também põe o seu antigo vestido. E se a janela é o espelho de Mulan, para a Princesa o espelho é o escudo, pois é nele que vê o seu reflexo e penteia os cabelos. E pensando no escudo como espelho, vê-se que todas as vezes que a Princesa se olha, o reflexo se manifesta advertidamente para que ela se proteja, ou seja, é a partir do olhar-se que a Princesa se protege. O espelho tem a propriedade de refletir e refratar, ou seja, refletir o que capta, a interioridade.

A Princesa se livra da imposição do pai devido à barba que cresce em seu rosto. A partir daí se torna um misto de homem e de mulher. Mulan também é descrita como um ser difícil de classificar quanto ao gênero masculino e/ou feminino. É comparada à lebre que precisa ser encurralada para se saber se é macho ou se é fêmea.

A Princesa se apaixona pelo Rei que luta ao seu lado, assim como Mulan apaixona-se pelo seu chefe.

A partir dos motivos recorrentes nos dois textos, da ousadia das personagens femininas, da ambígua identidade sexual de ambas as personagens durante um período, evidencia-se um diálogo fiel do discurso citante com o discurso citado. No caso de Mulan, por exemplo, ela salva o país. A Princesa de Marina Colasanti é bem sucedida em todas as batalhas entre reinos. Mas parece que a proposta da Princesa da autora vai além da proposta

de Mulan, parece que ela se propõe a salvar o seu próprio universo, ainda que para isso tenha tido que adotar o arquétipo do guerreiro. A Princesa de Marina Colasanti assume o papel de guerreiro mas também o de mulher. O conto constrói-se a partir da ambigüidade, a qual se evidencia já no título. Pode ser a Princesa como pode ser o novo Rei que está entre a espada e a rosa, assim como pode ser apenas a Princesa que fica na dúvida quando o rei lhe dá cinco dias para mostrar-se a ele sem o elmo. E ambos podem estar entre a espada e a rosa, pois não se pode desconsiderar que o Rei apaixona-se pelo guerreiro; quanto a apaixonar-se pela Princesa que se apresenta a ele no final da narrativa é fato que dar-se-á ao nível da suposição. O leitor implícito é que advogará para uma solução de acordo com as suas leituras de mundo ou, também, ficar entre a espada e a rosa.

Quanto à enunciação, é interessante pensar sobre todos os discursos que instauraram diálogo com “Entre a espada e a rosa” a partir da polifonia, ora polemizando com eles ora apenas retomando-os. Mas, em, “Entre a espada e a rosa” dialogicamente, priorizaram-se as vozes da lenda Mulan – e esse fator pode representar mais uma de tantas marcas deixadas pelo sujeito da enunciação. Por que ter como discurso base uma lenda Chinesa? Qual é o papel da mulher na China? Como justificar que o imperador chinês, mesmo sabendo da identidade sexual de Mulan lhe ofereceu um cargo de destaque? Estaria o enunciador aludindo à sabedoria milenar dos chineses? Propondo que os Ocidentais espelhem-se no exemplo da lenda de um país que é tido como um dos mais radicais em relação à autonomia da mulher???

Outras leituras possíveis do conto “Entre a espada e a rosa”

Como rito de iniciação para o casamento

Considerando os contos de fadas como formas didáticas de ensinamentos a partir dos ritos de iniciação, o conto em análise versa sobre elementos que propõem uma leitura de um ritual de iniciação.

De um modo geral, os ritos de passagem acontecem em três fases: primeiro, vem o momento da separação, quando a pessoa é simbolicamente retirada de sua posição. Em seguida, vem um rito de transição, que marca um período em que a pessoa não é mais o que era, mas, também, ainda não é o que deve ser. Finalmente, vêm os ritos de incorporação, quando ela é trazida para a sua nova posição. O conto em análise se estrutura a partir dessas três fases exemplificadas.

O primeiro parágrafo justifica a necessidade da saída da infância para a maturidade. A Princesa será dada em casamento. O Rei, seu pai, dá-lhe um ultimato: “Estivesse **pronta**, pois breve o noivo viria buscá-la” (p.23). (grifos nossos).

A Princesa precisa estar **pronta** para o casamento. A partir do 2º parágrafo começa a sofrer as etapas da sua iniciação para o casamento. Marina Colasanti propõe essas etapas focadas no corpo.

“E na noite sua **mente** ordenou, e no **escuro** seu corpo ficou” (p.23). (grifos nossos).

O seu corpo, de então, fica “esquecido”, já que fora a mente que ordenou que o seu corpo ficasse no escuro. Pressupõe-se que a mente se sobreporá ao corpo.

A separação

Cresce barba ruiva em volta do queixo da Princesa. Esse fato leva o rei a expulsá-la do palácio. “A princesa fez uma trouxa pequena com suas jóias, 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”. (p.24). (grifos nossos).

De acordo com Tomachevski (1971), os motivos que, combinados entre si, constituem o apoio temático da obra podem ser associados, aqueles que não podem ser excluídos da narrativa para não prejudicar a seqüência causal; e livres, aqueles que se forem excluídos não comprometem a fábula (a história que se conta), mas comprometem a trama (organização dos fatos na história).

O vestido de veludo cor de sangue é um motivo associado que desencadeará a temática da iniciação da Princesa ao casamento. Esse motivo é profundamente sinestésico, pois alude à exploração dos sentidos do olhar e do tato. O veludo propõe a maciez a ser explorada; a cor de sangue metaforiza o ciclo menstrual e o vestido, no sentido geral, representa o vestido de noiva. Para quando estivesse pronta (?)

E no contexto de Adão e Eva, o vestido da Princesa é, ainda, mais pertinente como motivo associado numa narrativa lida como rito de iniciação, se se atentar aos relatos do historiador Hilário Franco Júnior.

No plano antropológico, devemos considerar sobretudo a mudança entre a Eva pré-pecado (barbada) e a Eva pós-pecado (imberbe). Podemos ver nisso a expressão de um rito de passagem, como os existentes em grande número nas sociedades arcaicas, inclusive na feudal. [...] Antes do Pecado Original, o ser humano era assexuado, nu e barbado, depois sexuado, vestido e, Eva, imberbe. Ou seja, a barba era elemento da glória paradisíaca, reflexo da imagem divina: ‘Qual era a roupa do primeiro homem? Uma pele de unha e uma nuvem de glória o cobria’. Depois isso mudou, e para se resguardar das intempéries Adão e Eva recorreram a uma prosaica roupa... (1996, p.192-3).

No conto “Entre a espada e a rosa” somente após livrar-se da barba a Princesa coloca o seu vestido, ou seja, antes, barbada e nua, após, imberbe e vestida (?).

A **ponte** simboliza passagem, a qual é reiterada pela figura **levadiça** que alude ao elevar-se de um estado a outro. Outros elementos reiteradores são os dêiticos “atrás” que alude à infância, e “adiante” que alude à fase adulta.

A Princesa deixou o palácio sem despedidas. Se se considerar o que diz Durand (1997, p.225), que o palácio simboliza a proteção materna assim como o ventre, essa saída pode ser apenas o símbolo do desprendimento dos cuidados familiares, do lar. Há de considerar-se que a Princesa saiu sem despedidas.

A transição

A Princesa encontra empecilhos devido à barba de homem e ao corpo de mulher. Então ela resolve disfarçar ambas as características. E para isso ela se livra dos últimos elementos que ainda a prendiam ao passado, à infância (?), à proteção dos pais (?) para continuar no seu processo de iniciação, ao qual ela mesma se submetera.

A Princesa vende suas jóias em troca de uma couraça, de uma espada e de um elmo. E vende o anel que havia sido de sua mãe em troca de um cavalo. A venda deste anel remete ao desprendimento total dos laços familiares – fato de que o seu processo de iniciação depende unicamente dela.

A luta nesse processo de iniciação é constante e sem trégua, até que a Princesa, pressionada pelo sentimento, ordena à sua mente para que haja a conclusão (?) desse ritual de iniciação: “E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo brotou” (p.27). Essa frase forma um paralelismo remetendo ao início do processo de iniciação e sinalizando o final desse processo. Além de remeter ao início e ao fim do ritual, também aponta a transformação

ocorrida no corpo da Princesa. É como se o seu corpo tivesse ficado adormecido e depois despertado de maneira nova, pois, agora, o seu corpo “brotou”. Essa passagem dá-se de maneira dolorosa. Isso se evidencia não só no plano de conteúdo em que apresenta todas as lutas, o isolamento a que a princesa se submetera, o medo da rejeição, mas também no plano de expressão que manifesta poeticamente essa passagem ritualística.

Atentemos à nasalização do /n/ e do /m/ nas duas frases que formam o paralelismo de início e do término do ritual:

“E na noite sua mente ordenou, e no **escuro** seu corpo ficou” (p.23). “E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo brotou” (p.27).

A nasalização reiterada tanto no início quanto no final pode estar contribuindo, estrategicamente, para a alusão ao choro da Princesa, enfatizando que o processo iniciático é doloroso, além das vogais fechadas aludindo à escuridão da noite, momento em que ocorria a transformação.

O plano de expressão se faz presente em outras passagens do texto, durante o processo de iniciação da Princesa. Por exemplo, no momento em que lhe ocorre a primeira solução para o primeiro empecilho:

“A Princesa percebeu que algo estranho se passava. Com quanto medo correu ao espelho! Com quanto espanto viu cachos ruivos rodeando-lhe o queixo!” (p. 23-4). Nesse trecho, o paralelismo propõe o espanto através do /n/ nas palavras “quanto” e “espanto”. A pronúncia do /n/ se alonga aludindo ao espanto, através do qual se ouve um “ah”, o qual é reiterado pela semântica da figura “quanto” que além de ser interrogativa, também tem o sentido de quantidade, que no contexto das frases em análise, propõe um medo e um espanto hiperbólicos.

Quando a Princesa tenta se livrar da barba porque não conseguia serviços de mulher nem de homem, momento em que ela se encontra desesperada, o plano de expressão também

se faz presente: “[...] a Princesa pediu uma **faca** emprestada a um pastor, e raspou a barba” (p.24). (grifos nossos). O som do /s/ sibilante remetendo ao fio da navalha, insistentemente, pois esse som é explorado em cinco figuras seqüenciais, pode estar descrevendo a ânsia por uma solução que a Princesa experimentara naquele momento por livrar-se da barba.

Fica evidente a marca do sujeito da enunciação nessas escolhas estratégicas para intensificar poeticamente o processo doloroso pelo qual passava a Princesa.

É num cenário sinestésico de cores, de maciez e de cheiros que se conclui a referida iniciação. No lugar da barba ruiva apareceram rosas rubras, as quais impediram a Princesa de sair do quarto devido ao perfume de primavera. Depois, as rosas foram perdendo o viço, foram murchando até cair todas as pétalas – deixando apenas a “rósea pele...” [...] “Só um delicado rosto de mulher” (p.27).

A incorporação, a nova posição

O despetalar das rosas “Sem que nenhum botão viesse substituir as flores que se iam” (p.27), propõe a leitura de que terminara o processo de iniciação e que a Princesa estava pronta para o casamento. E isso se dá no quinto dia, período que remete ao ciclo menstrual da mulher, o qual é reiterado pelo “vestido cor de sangue” que a Princesa veste. “E arrastando a **cauda de veludo, desceu as escadarias** que a levariam até o Rei...” (p.27). (grifos nossos).

É importante considerar as observações de Franco Júnior em torno do rito de iniciação:

[...] o rito de iniciação permite a passagem do uno ao dual e, pela fusão da dualidade, o retorno à unidade através de uma terceira identidade. Por isso o rito implica uma mudança física, uma pequena mutilação (dente, orelha, nariz, circuncisão, subincisão) que marca definitivamente a inserção do indivíduo na nova categoria social. (1996, p.194).

No caso da Princesa de Marina Colasanti, é no casamento que dar-se-á a inserção da Princesa numa nova esfera social. E a mutilação sofrida pela Princesa se dá simbolicamente. Ela perde a barba, símbolo de castidade, e ganha rosas que murcham e caem, fator que pode estar ligado também à mutilação comum aos ritos de iniciação. Se a cauda do vestido pode simbolizar as vestes de uma noiva; o veludo pode simbolizar a maciez explorada no sentir-se naquele momento, o descer as escadarias pode estar sugerindo o processo inverso ao da elevação a que a Princesa fora submetida, elevação em que lhe fora concedido uma barba, “elemento da glória paradisíaca, reflexo da imagem divina” (FRANCO JUNIOR, 1996, p.193). O descer é euforizado. Agora que a Princesa está pronta, não é mais divina, não tem barba – mas também não é “rosa”, pois as rosas, símbolo de paixão, beleza, murcharam e caíram. Esse murchar e cair das rosas sugere morte, fim. Fim da ingenuidade feminina (?), fim do papel da mulher preparada para o casamento (?), fim do arquétipo feminino idealizado para a perpetuação da família e do poder patriarcal (?).

Nesse descer as escadas, há uma inversão irônica, pois o “descer”, no contexto mítico grego, geralmente, é relacionado aos Infernos, ao declínio, à purgação. E considerando que “Entre a espada e a rosa” desenvolve-se a partir da ambigüidade, esse descer pode estar aludindo aos diversos e diferentes conflitos que a Princesa experimentará, tanto no que diz respeito a ser aceita pelo novo Rei, afinal, ele apaixonara-se por um guerreiro e não por uma Princesa; a ser aceita numa dada sociedade dotada de um perfil feminino consagrado... A referida “descida”, no contexto do descer escadas pode ser concebida, também, como uma alusão às produções cinematográficas hollewdianas. E, mais uma vez, a proposta do conto contemporâneo se instala instigantemente, deixando ao leitor implícito a capacidade, a responsabilidade, o poder e o prazer de construir o desfecho desta “descida” da Princesa.

A voz do sujeito da enunciação pode estar propondo que a Rosa de Marina Colasanti, após o processo de iniciação, não é mais a flor que alude a uma mulher para olhar,

tocar e deliciar-se com o seu encanto e perfume – e sim uma mulher, que da rosa guarda apenas o viço e o perfume: “Até que não houve mais flor alguma. Só um delicado rosto de mulher”. (p.27).

A partir dessa leitura conclui-se que, neste conto, o sujeito da enunciação não propõe uma disputa entre os gêneros masculino e feminino, propõe as especificidades de cada gênero, enfatiza a capacidade da mulher de fazer-se por si só, propõe o reconhecimento dessa capacidade feminina e a inevitável atração entre o feminino e o masculino.

Como rito de iniciação da autonomia do feminino na sociedade

A literatura é um gênero discursivo que não tem como objetivo evidenciar o histórico, mas já se tornou lugar comum dizer que não se produz literatura sem se reportar à História.

A Análise do Discurso de linha francesa “afirma a associação da linguagem à sociedade, ao contexto histórico no qual o sujeito está submetido. Ela opõe, assim, à redução da noção lingüística e à negação da História”. (GREGOLIN, 2000, p.19).

A Análise do Discurso concebe o discurso como estrutura e acontecimento. O discurso obedece a uma ordem de sentido na frase, por isso é estrutura; e esse mesmo discurso ao se enunciar desvela os acontecimentos. E para falar de acontecimentos é fundamental argumentar sobre os conceitos da História tradicional e da nova História.

A História tradicional relaciona os fatos linearmente de forma contínua no tempo e no espaço, sempre a partir dos grandes acontecimentos. Ela se vale de documentos oficiais, os quais acabam por serem monumentalizados. Contrariamente procede a nova História, para ela todas as marcas do homem, independente da sua posição nos acontecimentos, são documentos para contar a História. Para a nova História os acontecimentos não ocorrem linearmente e de

forma contínua. Ela considera as resistências, as rupturas que se dão simultaneamente a fatos que foram monumentalizados pela História tradicional. Ela dá voz às minorias. A partir da nova História é impossível pensar na engenhosidade das pirâmides do Egito, por exemplo, sem se remeter às mãos que as construíram.

Segundo Maria do Rosário Gregolin:

Para Foucault (1967), a História, tradicionalmente, é organizada a partir do modelo da narrativa como grande seqüência de acontecimentos tomados em uma hierarquia de determinações e os indivíduos são apreendidos no interior dessa totalidade que os ultrapassa e brinca com eles, mas na qual eles são, ao mesmo tempo, os atores pouco conscientes. (GREGOLIN, 2004, p. 22).

E essa inconsciência dos indivíduos é um dos fatores que a nova História vem problematizar. É pela lente da nova História, priorizando os acontecimentos, que procuraremos reler o conto em análise a fim de evidenciar a resistência de uma das minorias na rejeição às máscaras impostas ao feminino pelo poder patriarcal.

O conto inicia-se com uma proposta de revelação de acontecimentos:

“Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz “quero”? A hora que o pai escolhe.(1992, p.23).

A proposta discursiva é instigante, incitante, inicia-se interrogando. E a resposta “A hora que o pai escolhe” propõe o embate, o confronto. E esse confronto conduz à leitura de uma vitória hipotética, pois os verbos do parágrafo seguinte apresentam-se no modo subjuntivo. Todas essas estratégias propõem a rememoração de tempos em que os pais escolhiam o marido para as suas filhas e, isso se dá numa leitura contemporânea, pois os verbos do primeiro parágrafo estão no tempo presente marcando o tempo da enunciação, o agora. E esses fatores já são indícios de acontecimentos, de transformações dos papéis de pai e de filha na contemporaneidade. Mas vejamos como isso se dá a partir da memória discursiva.

Vemos que no conto em análise a Princesa e o Rei são nossos conhecidos. São apresentados no discurso seguidos de artigos definidos. Sabemos também que as personagens

dos contos de fadas são seres de linguagem, e isso nos interessam muito para lermos a história dos homens e mulheres no contexto da Idade Média, a partir do Rei e da Princesa.

A barba que cresce em volta do queixo da Princesa é um motivo que nos remete ao cristianismo medieval. O historiador Franco Júnior (1996, p. 176) aponta as lendas das santas barbadas que, para fugirem de um casamento imposto por seus pais, imploraram ao Cristo uma barba e foram atendidas. É que a Igreja pregava o amor, a doação apenas ao pai celestial e imputava às mulheres uma conduta semelhante à imagem da Virgem Maria.

De acordo com o historiador Franco Júnior (1996, p.79), a Reforma Gregoriana a partir do celibato clerical afetava a aristocracia laica, pois impedindo o casamento dos clérigos livrava a Igreja de repassar seus bens fundiários para mãos laicas e, com isso, os bens da Igreja só aumentavam. E fora do celibato eclesiástico o casamento passava a ser um sacramento, algo obrigatório para a formação de família, a qual deveria formar-se entre pessoas com graus de consangüinidade de parentesco. O casamento era sinônimo de direito de procriação, e esta, um meio de transmitir herança. Assim, a igreja decidia sobre a natalidade e sobre a condição social da sociedade da época.

Retomando a pintura, agora o historiador toma a imagem da cena do pecado pintada pelo artista de Saint-Savin, em que Eva aparece sem barba e com seios, pronta para ser esposa e mãe fora do Paraíso . Tal cena reforça a idéia de que no Paraíso não havia menstruação, daí a impossibilidade da maternidade. Essa constatação coincide com a visão mítica cristã de que a retenção da menstruação provocava o crescimento da barba feminina. “Enquanto para o homem a barba é sinal de força sexual – por isso todos os monges a cortavam -, para a mulher ela é símbolo de recusa à sexualidade” (1996, p.184).

O discurso do clero torna-se um paradoxo. Folcloriza a barba para a mulher a fim de afastá-la do casamento, pois esta deve amar só ao Senhor celestial. Mas essa barba folclorizada põe em discussão a igualdade entre homem e mulher como mostra Franco Júnior.

[...] o relato da separação entre o feminino e o masculino ganhava sentido ao se ligar à descrição do capítulo anterior do *Gênese*, que fala no homem criado à imagem de Deus, criado “macho e fêmea”. Enfim, bem de acordo com a mentalidade medieval e suas expressões culturais globalizadoras, tratava-se de uma leitura circular da *Bíblia*. Em função disso, a pintura mostra as três personagens com traços bastante semelhantes, inclusive todas barbadas, pois os dois indivíduos colocados nos lados (Adão e a pretensa Eva) são reflexo daquele que se encontra no centro, são na verdade uma mesma e única criatura: o ser humano criado à imagem e semelhança do Criador. (1996, p.190-1).

O discurso bíblico se pretende História, mas se revela a partir de alegorias, lendas, mitos. Há comunidades interpretativas que concebem a criação de Adão e Eva como fator histórico. O fato é que como História ou como lenda, tal memória discursiva ainda mitifica os papéis dos gêneros nas sociedades ocidentais. A força da palavra transcende o tempo e o espaço, tanto que os discursos produzidos em torno de Eva e da Virgem Maria são os responsáveis pelos arquétipos femininos vários na sociedade contemporânea.

Retornando ao conto em análise lê-se uma Princesa acometida pelas lendas das santas barbadas para livrar-se do casamento imposto por seu pai. Ao ser expulsa do castelo a Princesa pede serviço em duas aldeias e é rejeitada, devido ao seu corpo de mulher e ao seu rosto de homem.

O discurso incorporado nas aldeias é uma reprodução do discurso do clero e da nobreza. Era a tradução da idealização do homem e da mulher naquela sociedade. Evidencia-se uma forma de poder, o discursivo; e ao mesmo tempo uma concepção de identificação masculina e feminina: o homem é forte e barbado (dominador), a mulher é delicada e imberbe (dominada).

Mas a Princesa não se reconhece naquelas identificações. Ela está começando a constituir a sua identidade? Por isso não tem escolha. E salva-se pela máscara de guerreiro.

É na metáfora do guerreiro que lemos a luta que a mulher vem travando ao longo da história na busca da sua autonomia enquanto cidadã, filha, esposa, mãe, trabalhadora.

Foucault em *O Sujeito e o Poder* reporta-se à necessidade de rejeição às máscaras que nos são impostas.

Talvez, o objetivo hoje em dia não seja descobrir o que somos, mas recusar o que somos. Temos que imaginar e construir o que poderíamos ser para nos livrarmos deste ‘duplo constrangimento’ político, que é a simultânea individualização e totalização própria às estruturas do poder moderno. (FOUCAULT, 1995. p 239).

A Princesa não quis assumir a identidade da mulher como objeto de negociação, então se refugiou provisoriamente entre as identificações cristã e a que ela imaginava existir. Mas na sua sociedade não havia lugar para o masculino com traços femininos, nem para este com traços daquele. Lê-se que a Princesa fora obrigada a tentar construir o seu lugar. Por isso ela mascara-se e adota a identidade de guerreiro, a única que lhe conferiria respeito, conquista e a possibilidade de construção de um existir. Lê-se, também, a partir da adoção do arquétipo do guerreiro que a mulher fora obrigada, por muito tempo, a renunciar a sua identidade de mulher e ao mesmo tempo não pôde atuar, explicitamente, de acordo com valores masculinos. Ela veio se constituindo em silêncio, mascarando renúncias. E é “lutando” que a Princesa conhece o Rei que lhe agrada, a metáfora do seu poder de escolha.

O novo Rei apaixonou-se pelo guerreiro, algo que ocorria muito entre os senhores e os seus servos cavaleiros. Franco Júnior diz que:

[...] a relação entre vassalo e senhor feudal comportava uma carga afetiva forte, que os textos da época definiam como ‘amor’. Laço considerado positivo entre guerreiros mais velhos e jovens futuros cavaleiros, criados não na casa dos pais, mas na corte senhorial. Curiosamente, apesar da total oposição da Igreja ao homossexualismo, este era favorecido quando ela promovia no ambiente feudal certa mistura de sentimentos. O amor e a lealdade que se deviam ao Senhor celeste eram projetados no senhor terrestre... (1996, p.87).

Por estar apaixonado, o novo Rei exige que o guerreiro tire a máscara e se mostre, tal exigência desencadeia novos conflitos para a Princesa. Mas ela consegue livrar-se da barba tendo rosas em seu lugar, as quais murcham e caem em seguida, sugerindo o processo de transformação da Princesa.

Embora se conclua que a Princesa tenha se tornado uma mulher distinta das demais daquela sociedade, com outros valores: uma mulher com atitude, pois fora guerreira; uma mulher que não se limita aos ambientes domésticos, pois conhecia a vida social, o cenário dos homens; uma mulher sedutora, pois antes de apresentar-se ao novo Rei ela solta os cabelos, típico símbolo de sedução; uma mulher que não é mais a rosa, desta, guarda apenas o viço e o perfume; embora ela tenha se tornado uma nova Princesa, assim como o novo Rei, o desfecho, a conclusão desta história com ou sem final feliz fica em aberto para que cada leitor a construa. Afinal, personagens, leitor, autor, todos ficamos entre a espada e a rosa.

Na sociedade moderna, a mulher não se esconde atrás de máscaras, não se constitui em silêncio, o embate se dá às claras, pois adotar e/ou defender uma única identidade não é atitude valorizada ou promissora. A sociedade moderna oscila entre a espada e a rosa, pois na contemporaneidade o feminino tem muitas faces, faces que não são fixas, ou seja, a mulher não é, ela está sendo, está desempenhando o papel que lhe é imputado para que continue se constituindo, existindo, sendo mulher. Em Stuart Hall (2002, p. 12), lê-se o sujeito pós-moderno fragmentado, vivendo várias identidades imputadas por mudanças estruturais e institucionais.

Retornando ao conto em análise, é importante observar que durante todo o percurso de luta, a Princesa se destacou como guerreiro, mas sempre desencadeando interrogações: “Quem era aquele cavaleiro, **ousado e gentil**, que nunca tirava os trajes de batalha?” (p.25). (grifos nossos).

Evidencia-se que a Princesa deixava explícitas as suas características de pessoa nobre, generosa, graciosa, amável e, ao mesmo tempo, não deixava de ser destemida, corajosa, atrevida, audaciosa.

É importante observar que a Princesa serviu a muitos Senhores de castelos:

“Assim, de castelo em castelo, havia chegado àquele, governado por um jovem Rei” (p.25).

O percurso da Princesa até chegar ao castelo do Jovem Rei, pode estar representando a trajetória da mulher na luta para tornar-se um ser autônomo. E essa luta foi possível porque a mulher, representada pela Princesa, saiu da redoma do lar, e lançou-se na sociedade. O espaço que a Princesa habitava antes de ser expulsa era o espaço do quarto, do palácio. Com a expulsão, a Princesa passa a habitar os espaços sociais.

É interessante observar também que, no último castelo em que a Princesa oferece sua espada, quem governa é “um jovem Rei”. O artigo indefinido “um” propõe que não se trata mais do Rei conhecido da memória cultural, e sim de um Rei desconhecido. Ainda que seja um Rei, pois o sistema ainda é o patriarcal; mas é um Rei jovem (um sistema jovem)? “Jovem”, pode ser lido como “novo”, e novo pode ser também (o desconhecido)? Então, simbolicamente, um jovem (novo, desconhecido, diferente) sistema admite que o homem sinta-se atraído por aquilo que fora abominável de acordo com valores do passado.

Pressupõe-se, também, que esse novo sistema tem a missão de resgatar valores míticos e folclóricos da memória cultural para a construção de uma sociedade que admita a união (junção) dos gêneros feminino e masculino de maneira livre. E isso se dará mediante conflitos, devido à ideologização que o mito cristão arraigou nas sociedades que se formaram a seguir, como aponta Franco Júnior:

A melhoria da condição feminina na primeira metade do século XII, reconciliava na ordem do dia algumas questões aparentemente definidas pelo relato do *Gênese*. O fato de Eva ter nascido da costela de Adão, era geralmente interpretado como origem da inferioridade e da submissão femininas. Além disso, ao dar nome a Eva, como fizera aos animais, Adão passava a ter poderes sobre ela, segundo a antiga e difundida crença no poder criador e dominador das palavras. Poderes, portanto, anteriores ao Pecado. Porém o afresco de Saint-Savin, ao mostrar Eva com barba, em tudo semelhante a Adão, colocava em xeque aquela pretensa superioridade masculina. (1996, p.192).

No conto “Entre a espada e a rosa”, a instância enunciativa pressuposta retoma esse confronto da unicidade do masculino e do feminino, bem como a questionável superioridade do primeiro sobre o segundo, a partir da inevitável atração de um gênero pelo outro, ou seja, a inevitável atração pelo seu reflexo (?).

O jovem Rei de “Entre a espada e a rosa” não sabia que embaixo da couraça havia um corpo de mulher, nem que por trás do elmo havia um rosto barbado. Ele sabia que havia um homem guerreiro e, ainda assim, sentiu-se atraído, pois a convivência proporcionou-lhe a afeição pelos detalhes mesclados do feminino e do masculino.

A enunciação pressuposta de que mesmo, inconscientemente, o homem busca a si próprio no outro, como se o outro fosse o seu complemento lê-se no trecho a seguir:

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. (p.26).

O eu lírico da canção “Super Homem” do cantor e compositor Gilberto Gil explicita essa mescla do feminino no masculino e afirma que a sua porção mulher é o que lhe faz melhor enquanto homem.

Quando o Rei ordena à Princesa que lhe mostre o rosto é porque o envolvimento emocional já o dominara. E ele não imagina que por trás do elmo havia um rosto de mulher com barba, nem que embaixo da couraça há um corpo de mulher. Ele sabe que há um guerreiro e, ainda assim, quer conhecer o rosto desse guerreiro que mexe com os seus sentimentos.

Nas narrativas com as quais este conto dialoga, o motivo da atração de um Rei por um suposto homem guerreiro é desenvolvido a partir de provas, de dúvidas, como se pode ler em “Lenda da Moça guerreira”, e em “Maria Gomes”. Já no conto em análise o jovem Rei

não submete a Princesa a provas, ele sim é submetido à prova, a prova de encontrar atrás do elmo o rosto de um ser que não lhe decepcione.

Considerando que o conto constrói-se a partir da ambigüidade, tem-se nos sentimentos do novo Rei pelo suposto guerreiro e no perfil da Princesa uma ambigüidade de gênero nas duas personagens (?) Estaria Marina Colasanti retomando um motivo central em *Grande Sertão: Veredas* do Guimarães Rosa, tal como comenta o escritor João Silvério Trevisan sobre a possível homossexualidade de Riobaldo, personagem deste romance?

A ambigüidade do *Grande Sertão* é, antes de mais nada, uma ambigüidade que ilumina todo o livro e que remete à mitologia. [...] Diadorim, era mulher e, no entanto, o mais masculino dos dois era Diadorim, que levava adiante a relação. Esses cruzamentos te levam a perguntar quem é quem, e acho fundamentais e deslumbrantes para a poesia e para a criação de uma arte brasileira. (2000, p.33).

João Silvério Trevisan em seu livro *Devassos no Paraíso* analisa o cruzamento das vidas de Riobaldo e Diadorim e classifica *Grande Sertão* como uma transfiguração brasileira através da ambigüidade.

A ambigüidade é tema recorrente no conto contemporâneo e a maestria de Marina Colasanti em “Entre a espada e a rosa” no âmbito da ambigüidade se faz presente em toda a narrativa. Desde o título tem-se a dúvida sobre quem está entre a espada e a rosa. Seria a Princesa? O novo Rei? Ambos? O leitor? A sociedade? A condição humana?

Somente o enunciatário, na sua concepção de mundo, cultura e valores pode responder.

A Princesa desse conto vai à luta individual, íntima e social; constrói o seu direito de escolha, experimenta as condições e possibilidades do “ser” em sociedade e escolhe. Nesse conto, se lê um sujeito que construiu o seu direito de escolha e emancipou-se, embora continue predisposto às coerções da vida e da sociedade, visto que a constituição da identidade é algo inacabado.

4.6. Considerações finais

A enunciação poética foi o que nos levou aos contos do *corpus*, a fim de verificar o como o discurso da autora inscreve os gêneros humanos nos seus encontros e/ou desencontros. Primeiramente, verificamos que a interdiscursividade com narrativas míticas é a base para a sua escrita. O caráter poético depreende-se desde os aspectos discursivos ao estilo, visto que Marina Colasanti trabalha a linguagem a partir da imersão da poesia na prosa e da absorção do modelo das formas simples no estilo artístico.

A maestria do narrador de Marina Colasanti harmonizando os moldes dos primórdios com as exigências da modernidade, transporta o leitor numa constante viagem no tempo e no espaço. A escrita da autora mimetiza experiências a partir de personagens típicas, seres de linguagem, num tempo em que as perguntas primordiais da existência e dos conflitos humanos, ainda não foram respondidas, apesar de todo o avanço das ciências. A autora se vale do material mítico na criação de suas histórias, não com intuito de escape, fuga da realidade, mas sim como enfrentamento dessa realidade.

A voz feminina no discurso de Marina Colasanti está longe de ser feminista, pois o que se evidencia não é apenas o masculino oprimindo o feminino, mas uma proposição de situações para que os gêneros se conheçam e se reconheçam, e possam se livrar das armadilhas ideológicas impostas pela memória cultural e social. Tal proposição está implícita na construção do marido da Tecelã, que do ponto de vista psicanalista, ao tecer um marido a Tecelã tece a projeção do seu próprio “eu” e se decepciona com a sua projeção. É o feminino também se reconhecendo no masculino. Obviamente são manifestações ideológicas arraigadas.

O mesmo se lê no conto “Entre a espada e a rosa” de maneira explícita numa análise discursiva em que um rei se apaixona por um guerreiro e não pela princesa. É importante

ressaltar essa questão do reconhecimento entre os gêneros humanos mesmo em contos que não fazem parte do *corpus*. Por exemplo, no conto “Entre Leão e Unicórnio” (2000), pode-se ler um rei que se apodera dos sonhos da esposa. No conto “Por um olhar” (1997), o príncipe que abominava a ambientação e o cotidiano feminino acaba por se apaixonar pela pintura de uma mulher e ao se reconhecer nela sofre um colapso como se um punhal o atracasse pelas costas. Seria a sua imagem masculina que ficara atrás?

Concluímos através das análises dos contos, que o diálogo que se instaura nas narrativas da autora se dá por meio da interdiscursividade e não da intertextualidade, conforme verificado a partir da fortuna crítica sobre os contos de Marina Colasanti. E esperamos que tal conclusão fomente mais especulações sobre essa questão.

Ao retornarmos à História da memória cultural, a partir da origem dos contos de fadas, pudemos situar as narrativas da autora, visto que Marina Colasanti insere os motivos oriundos dos contos de fadas tradicionais na sua escritura, funde o modelo de escrita desses contos no seu estilo literário, revelando a sua adesão à oralidade. Mas, ao mesmo tempo, esse retorno à História nos possibilitou fazer uma analogia dos contos da autora com os tradicionais contos de fadas. E concluímos que, apesar das semelhanças, as narrativas de Marina Colasanti não podem ser classificadas como contos de fadas apenas, visto que os seus contos, além de possuir autoria, estilo artístico, não serem produtos de recolhimento das narrativas orais - as suas narrativas abrigam personagens dotadas de interioridade, opõe-se às ideologias dominantes disseminadas pelos contos de fadas tradicionais, e não são apenas manifestação das buscas existenciais; também questionam o tempo presente em detrimento do tempo passado, e colocam em cena a maneira como os sujeitos vêm-se constituindo e emancipando. Evidenciou-se que o movimento de conhecer e reconhecer-se dos gêneros proposto pela autora leva à indagação da identidade, ela que se dá pela alteridade, ou seja, só se desenha um “eu” no horizonte do “outro”. E essa questão da identidade não é nova, basta

rememorar costumes, crenças e as suas transformações para identificar as práticas identitárias. A modernidade parece marcada por esta indagação.

Como em literatura não se deve afirmar mas indagar, parece-nos que a proposição do discurso de Marina Colasanti é a de que os gêneros se conheçam e reconheçam-se. E não é o que vem acontecendo na história da humanidade?

Boaventura de Souza Santos (2000, p.136) afirma que até se pode dizer que a modernidade tenha nascido da preocupação com a identidade e com ela, a partir do questionamento da humanidade quanto à “autoria” do mundo teocêntrico.

A constituição da identidade resulta das transformações nas relações humanas, nos questionamentos que movimentam os processos de identificações. Hoje, mais que antes, visto que as relações se configuram pessoal e virtualmente. Num mundo pluri e interculturalizado é inevitável a evidência de identidades plurais e fugazes.

Sabemos hoje que as identidades culturais não são rígidas nem, muito menos, imutáveis. São resultados sempre transitórios e fugazes de processos de identificação. Mesmo as identidades aparentemente mais sólidas, como a de mulher, homem, país africano, país latino-americano ou país europeu, escondem negociações de sentido, jogos de polissemia, choques de temporalidades em constante processo de transformações, responsáveis em última instância pela sucessão de configurações hermenêuticas que de época para época dão corpo e vida a tais identidades. Identidades são, pois, identificações em curso. (SANTOS, 2000, p.135).

A abordagem da constituição da identidade nos contos do nosso *corpus* prioriza a emancipação do feminino, a partir de um questionamento cultural. E por isso mesmo é interessante refletir em torno das transformações identitárias pelas quais esse gênero vem passando. Apesar das transformações sociais e culturais, o sujeito regulador continua agindo sobre o manipulado, visto que o sexismo ao lado do racismo continua imperando no sistema mundial capitalizado. De acordo com Santos (2000, p. 145), argumentações de Etienne Balibar e Immanuel Wallerstein em trabalho recente evidenciam que:

[...] este sistema alimenta-se da contradição sempre renovada entre o universalismo e o particularismo, seja este racista ou sexual. Enquanto o universalismo deriva da própria forma do mercado, da descontextualização

da subjetividade, do *homo economicus*, o racismo resulta da divisão entre força de trabalho central e periférica, ou seja, da etnização da força de trabalho como estratégia para remunerar um grande sector da força de trabalho abaixo dos salários capitalistas normais, sem com isso correr riscos significativos de agitação política. Por outro lado, o sexismo está intimamente ligado ao racismo. Os salários muito baixos que este último permite só são socialmente possíveis porque a reprodução da força de trabalho é feita em grande parte no espaço doméstico através de relações de trabalho não-pago a cargo das mulheres. A invisibilidade social deste trabalho é tornada possível pelo sexismo.

Tais constatações reforçam a perpetuação da desigualdade das minorias no mundo globalizado. Vê-se que a sobrevivência e a luta pelo exercício da cidadania se dão num círculo vicioso, em que se velam a saída. Mas ela existe e, far-se-á evidente se se educar as massas e as minorias para ler e atuar no mundo globalizado de forma crítica, reflexiva e reacionária; e não apenas como reprodutor e consumidor de produtos.

A análise dos contos, neste trabalho, cumpriu a proposta de verificar como os sujeitos vêm se constituindo e emancipando-se, visto que Marina Colasanti coloca em discurso as manifestações culturais e ideológicas e, a partir dos contos do *corpus*, também as suas transformações. Seleccionamos os contos que, além de nos permitir analisar a linguagem e o discurso nas narrativas da autora, também desvelassem a trajetória do feminino rumo à emancipação. Analisamos os contos numa seqüência que evidenciasse a transformação dos sujeitos através do tempo. E conforme se verificou, os sujeitos dos contos “A primeira só” e “Além do bastidor”, que foram publicados no livro *Uma Idéia Toda Azul* em 1979, desvelam-se como sujeitos que, apesar de lutar pela emancipação, não conseguem se libertar das imposições ideológicas. E são apresentadas sozinhas nas suas buscas e descobertas. Leu-se apenas um esboçar da constituição das identidades. Na seqüência, os contos “A mulher ramada” e “A moça tecelã”, publicados no livro *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* em 1982, apresentam uma transformação do feminino, visto que as heroínas já demonstram exercer as suas identidades. Mesmo a Rosamulher, que simboliza o feminino e que é objeto do ideal e do desejo do Jardineiro, metaforicamente desvela a sua identidade. A Tecelã, além

de desvelar a sua identidade, também se mostra emancipada, visto que parte dela o desejo de ter um companheiro, e compete a ela criá-lo e desconstruí-lo. Embora para a Tecelã não haja um final feliz com o companheiro, ela exercita o seu direito de escolha. Já no conto “Entre a espada e a rosa” publicado em 1992, a heroína já não se desvela na mulher-fada que tem o poder da magia de criar um marido e desinventá-lo, nem protagoniza-se como metáfora da força da primavera, pelo contrário, a heroína de “Entre a espada e a rosa” inscreve-se como *mimési* da mulher de carne e o osso. Verificou-se que de um conto para outro e de um livro para outro as transformações identitárias ocorrem numa ordem crescente. E como a constituição da identidade é algo inacabado, a proposta é a de que a identidade dos gêneros continue se constituindo para as suas emancipações. A História continua a ser escrita pelos sujeitos, e parece-nos que a proposta da escrita da autora convoca o leitor para se inscrever nessa História.

Entrar em contato com o discurso de Marina Colasanti é adquirir passaporte para uma viagem e direito de atuar e contracenar. Seja (ele) leitor infante-juvenil ou o leitor adulto, a proposta é a mesma, apenas a estratégia difere um pouco. Enquanto nos contos tidos como contos de fadas, o leitor é convocado a uma participação por meio de um discurso que alude à força interior que emana de todo ser para se constituir, funcionando como um encorajamento, no livro *Contos de amor rasgado* (1986), destinado ao público adulto, a estratégia de convocação do leitor parece se dar por vias da ironia, um tipo de manipulação por provocação. E, independentemente, das classificações de leitura infantil, infante-juvenil ou leitura para adulto, para um entendimento menos superficial da escrita da autora, é necessário o conhecimento de outras leituras, pois, os seus contos têm como base o diálogo com o discurso em outros textos.

Conclui-se que longe de ser uma literatura utilitarista, ou apenas objeto de diversão e/ou distração, a escrita de Marina Colasanti possibilita o conhecer e o reconhecer-se na interação com o outro.

Na escritura da autora, o aspecto poético que se configura pelo maravilhoso, gênero que abriga temáticas por via do simbólico, articula-se com o aspecto político de forma transgressora e questionadora, visto que os mitos e os arquétipos são retomados e ressignificados, a fim de evidenciar a trajetória da humanidade rumo às transformações dos gêneros e de suas histórias.

Tomando-se como exemplo a perseguição sofrida pelo feminino, no que tange o direito ao discurso, Marina Colasanti cria um narrador que não delega voz as suas personagens. Este narrador faz referência explícita ao autoritarismo patriarcal sobre o feminino. E o mutismo das suas personagens é a denúncia de que não se pode controlar o poder de imaginação e de criação, tanto que as ações, o fazer, o criar das suas personagens sobrepõem ao falar.

O conto de fadas possui toda uma simbologia que, se desvendada, revela verdades encobertas, valores esmaecidos; possui todo o acervo cultural da humanidade. Marina Colasanti declara a sua adesão à cultura popular de forma explícita porque sabe da complexidade e da riqueza que tal cultura abriga, conforme demonstrado neste trabalho a partir de vários autores. No livro *A Eva Barbada*, composto de ensaios sobre a sociedade medieval, a cultura popular é concebida como cultura intermediária, “por estar colocada entre a cultura de elite e a dos demais segmentos”. (1996, p.35). Os contos da autora, classificados como “de fadas” são ambientados no cenário medieval e acabam convocando o leitor a olhar para essa sociedade.

Parece ironia da História. Pensar que num confronto dos gêneros, justamente o perseguido, o controlado e manipulado é o responsável pela inscrição do acervo cultural da

humanidade. Se não fosse a insistência da manifestação do discurso feminino, seja através de profecias, de rezas, de bruxarias, de narração de histórias, a humanidade estaria muito mais pobre de conhecimento. E se não tivesse havido perseguições, controles e apagamento do feminino, como estaria a humanidade no presente?

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA DA AUTORA

COLASANTI, Marina. *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*. São Paulo: Global, 2000. (contos de fadas)

- _____. *Uma idéia toda azul*. R.J. Nórdica, 1979. (contos de fada).
 _____. *A Nova Mulher*. R.J: Círculo do Livro, 1980.
 _____. *Contos de Amor Rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
 _____. *Entre a Espada e a Rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.(contos de fadas)
 _____. Rota de colisão. R.J. Rococó, 1993 a (poesias).
 _____. Ana Z, aonde vai você? S.P. Ática, 1993b. (romance juvenil).
 _____. *Longe Como o Meu Querer*. São Paulo: Ática, 1997. (contos de fadas)
 _____. *Um espinho de marfim e outras histórias*. P.A.L&PM, 1999. (contos reunidos)
 _____. *Penélope manda lembranças*. S.P. Ática, 2001. (contos de fada).
 _____. *Fragatas para Terras Distantes*. Rio de Janeiro - São Paulo: Record, 2004a.
 _____. *A Morada do Ser*. R. J. – S. P.: Record, 2004b.
 _____. *23 história de um viajante*. São: Global, 2005. (contos de fadas)

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ABRAMOVICH, F. *Quem educa quem?* 6. ed. São Paulo: Summus, 1985.

ADORNO,Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In:____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. 5. ed.Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

ALMEIDA, Maria da Piedade Eça de. Mito: Metáfora Viva? In: MORAIS, Regis de (org). *As razões do Mito*. Campinas, são Paulo: Papyrus, 1988.

APULEIO, L. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Tecnoprint s.d.

ARNALDO, Cortina e MARCHEZAN, Renata Coelho (org.). *Razões e Sensibilidades: A semiótica em foco*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2004.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro. s.d.

ARROYO, L. *Literatura infantil brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1988.

BARMAK, Siddiq. *Osama*. 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucited, 1979.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento. O contexto de François Robelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. Brasília: Hucited, 1987.

_____. *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*. São Paulo, Hucited/Edunesp, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Atual, 1988.

_____. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.

BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zанhar, 2001.

_____. *Identidade. Entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Zанhar, 2005.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. São Paulo: Nacional. 1982.

BECKER, Udo. *Dicionário e Símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. *Obras escolhidas*, v. I: Magia e Técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: Edusc, 2003.

BETTELHEIM, B. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1980.

BIERDERMANN, Hans. *Dicionário ilustrado de símbolos*. Tradução de Gloria Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

BONAZZI, M., ECO, U. *Mentiras que parecem verdades*. Trad. Giacomina Faldini. São Paulo: Summus, 1980.

BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs). *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. Maringá: Editora da Universidade de Maringá, 2005.

BOOTH, Wayne C. Distance et point de vue. *Poétique*. Paris, Seuil, v. 4, p 511-24, 1970.

BORTOLUSSI, M. *Análisis teórico del cuento infantil*. Madrid: Allambra, 1985.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1999.

BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas (SP): Unicamp, 1996.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: História de deuses e Heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 27. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CADEMARTORI, L. *O que é literatura infantil?* São Paulo: Brasiliense, 1986. (Col. Primeiros Passos).

CAMARANI, A. L. S. e MARCHEZAN, L. G. O duplo percurso da narrativa de Clarice Lispector. *Itinerários-Revista de Literatura*. Araraquara: Unesp (Unesp. FCLAR). v. 24, p.189, 2006.

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*, 4. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

_____. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1996.

CASCUDO, Câmara Luís. *Geografia dos mitos brasileiros*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora/MEC, 1976.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL/MEC, 1978.

_____. *Maria Gomes*. In: Contos Folclóricos Brasileiros. São Paulo: Ediouro, 2000.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schaiderman. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. 1992.

CÉSAR, Constança Marcondes. Implicações contemporâneas do mito. In: MORAIS, Regis de. (org). *As razões do Mito*. Campinas, SP: Papirus, 1988.

CHIAPPINI, Lígia. Coordenadora Geral. *Gêneros do Discurso Na Escola*. v. 05. São Paulo: Cortez, 1999.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira, org. *Teoria literária: formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971.

COELHO, N. N. *A literatura infantil: história, teoria e análise* (das origens ao Brasil de hoje). São Paulo: Quíron; Brasília: INL/MEC, 1981.

_____. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática. 1991.

_____. *Literatura Infantil: teoria – análise – didática*. 6. ed. São Paulo:Ática, 1997.

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso Comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CORRÊA, M. C. A. Análise semiótica do conto “Um Espinho de Marfim” de Marina Colasanti. *Itinerários*, Araraquara (SP), v. 1, p. 177-196, 1990.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CUNHA, M. A. A. *Literatura infantil: teoria e prática*. São Paulo: Ática, 1983.

DAVID, M.L. *A presença do mito na ficção de Marina Colasanti: resgates da cultura portuguesa e brasileira*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – FFLCH, USP.

DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DIECKMANN, H. *Contos de fadas vividos*. Trad. Elisabeth C. M. Jansen. São Paulo: Paulinas, 1986.

DISCINI, Norma. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins fontes, 1997.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s. d.

_____. *Mito e realidade*. Tradução de Póla Civelli. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FAVERO, Leonor Lopes. Paródia e Dialogismo. In: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. Orgs. Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin. São Paulo: Edusp, 1994.

FIORIN, José Luiz. 1988. *As figuras de pensamento: estratégia do enunciador para persuadir o enunciatário*. Alfa. São Paulo, 32: 53-67, 1971.

_____. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2001

_____. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. O Éthos do enunciador. In: Arnaldo cortina e Renata Coelho Marchezan (orgs). *Razões e sensibilidades: A semiótica em foco..* Araraquara: Cultura Acadêmica, 2004.

_____. O Corpo Nos Estudos Da Semiótica Francesa. In: *Corpo e Sentido. A escuta do sensível*. Org. Ignácio Assis silva. Araraquara: Unesp, 1996.

_____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *A Eva barbada: ensaios de mitologia medieval*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p.175-198.

FOUCAULT, M. O sujeito e o poder. In: RABINOW, P.; DREYFUS, H. Michel Foucault. *Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *O que é um autor?* Porto: Veja, 1992.

_____. Retornar à História. In: Motta, M.B. (org.). *M. Foucault. Ditos & Escritos II*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FROMM, E. A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fada e mitos. Trad. Octávio Alves Velho. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

GAGLIARDI, Eliana e AMARAL, Heloísa. *Contos de Fadas. História e Crítica*. São Paulo: FTD.

GARNER, James Finn. *Contos de fadas politicamente corretos*. Trad. Cláudio Paiva. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

GÊNESE. Bíblia Sagrada. Trd.: mediante a versão dos monges de Meredsous (Bélgia), pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave-Maria, 1997.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 1986.

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

GREGOLIN, Maria do Rosário V. (org.). *Filigranas do discurso: as vozes da história*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2000.

_____. *Foucault e Pêcheux na análise do discurso – diálogos & duelos*. São Carlos: Claraluz, 2006.

_____. Discurso e memória: movimentos na bruma da História. In: POSSENTI, S. e CHACON, L. (orgs.). *Análise do Discurso*. Marília: FCF-UNESP, 1997, p. 45-58.

GREIMAS A. J. e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima *et alii*. Vol. I. São Paulo: Cultrix, 1989.

GRIMM, J. e W. *Os contos de Grimm*. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Paulinas, 1989.

_____. *Contos de Fadas*. Tradução de David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994.

_____. *O fuso, a lançadeira e a agulha*. In: _____. *Contos e lendas*. Tradução de Íside M. Bonini. São Paulo: Edigraf, 1961, v. 6. p. 51-57.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HARDING, M. E. *Os mistérios da mulher antiga e contemporânea: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é retratado nos mitos, na história e nos sonhos*. Trad. Maria Elci. S. Barbosa e Vilma Hissako Tanaka. São Paulo: Paulinas, 1985.

HOLANDA, Chico Buarque de. *Letra e Música*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Edusp, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do Pós-Modernismo. História. Teoria. Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1969.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique: revista de teoria e análise literárias. Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra/Portugal: Livraria Almedina, 1979.

JOLLES, A. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl G. O. *Homem e seus Símbolos*. Tradução: Maria Lúcia Pinho. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

LAJOLO, M., ZILBERMAN, R. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LAUSBERG, H. 1966. *Elementos de retórica literária*. Lisboa, Gulbenkian.

LE-ROY, L.F. *A representação da mulher na literatura para crianças: um estudo de obras de Júlia Lopes, Lygia Bojunga Nunes e Marina Colasanti*. Rio de Janeiro, 2003 (Mestrado em Língua Portuguesa) – UFRJ.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. IN: BRUNEL, Pierre. (ORG.). *Dicionário de mitos literários*: Trad: Carlos Sussekund e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 4. ed. , 2005.

LOTMAN, Yuri M. e Unspenski. Mito, nome e cultura. In: LOTMAN et alii. *Ensaio de Semiótica Soviética*. Trad. Victória Navas e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.

MACIEL, Maria Esthet. Poéticas da Lucidez. IN: *VÔO Transverso: Poesia, modernidade e fim do século XX*. RJ/BH: Sette Letras/FALE-UGMG, 1999.

MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos. O significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

MIELENTÍNSKI, E. M. *Tipologia estrutural e folclore*. In: SCHNAIDERMAN, Boris. (org.) *Semiótica Russa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. *A poética do mito*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

MIRANDA, Teobaldo Santos. *Lendas e mitos do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 9.ed., 1985.

MOTTA, Sérgio V. *Engenho & arte da narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real*. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1998.

NOSELLA, M. L. C. D. *As belas mentiras: a ideologia subjacente aos textos didáticos*. 2. ed. São Paulo: Moraes, 1980.

NUNES, Benedito. 1988. *O tempo na narrativa*. São Paulo, Ática.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Trad. David Gomes Jardim Junior. Araraquara: Ediouro, 1985.

PASCUTTI, Cristina. *A Busca do Conhecimento de Nossa Mitologia Pessoal Como Forma de Nos Entendermos no Cosmos*. In: RAMOS, Celeste, org. *Mitos: perspectivas e representações*. Campinas, São Paulo: Alínea, 2005.

PASSOS, Leandro. *Rapto e absorção: Referências clássicas em Contos De Amor Rasgados de Marina Colasanti*. Dissertação de Mestrado. Unesp de Araraquara, 2008.

PAZ, N. *Mitos e ritos de iniciação nos contos de fadas*. Trad. Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1989.

PAZ, Octávio. *A tradição da ruptura*. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Verso e Prosa*. In: *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates, 48).

_____. *Ruptura e convergência*. In: *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 2001.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica*. I V. *Cultura Grega*. 7ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s. d.

PINTO, C. F. *O Bildungsroman Feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PLATÃO. *A República*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1965.

PÊCHEUX, M. Introdução. In: *Discurso. Estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1990, p. 11-28.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

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

_____. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Tradução: Jasna Paravich Sarhan. Organização e Prefácio: Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

PUNTEL, Luiz. *Açúcar Amargo*. São Paulo: Ática, 1996.

RAMOS, Celeste. (org.). *Mitos, perspectivas e representações*. Campinas: Alínea, 2005.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática, 2002.

ROCHA, Ruth. Lenda da Moça Guerreira. In: *Mulheres de Coragem*. São Paulo: FTD, s.d.

ROMERO, S. *Contos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985.

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Tradução de Pedro Maria Soares. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

SALIS, Viktor D. *Mitologia viva. Aprendendo com os deuses a arte de viver e amar*. São Paulo: Nova Alexandria. 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, identidade e a cultura de fronteira. In: *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2000, p. 135-157.

SERRES, Michel. *O nascimento da Física no texto de Lucrecio*. Tradução: Péricles Trevisan. Araraquara: Editora Unesp e Edufiscar, 2003.

SILVA, A. M. Da. *A ficção de Marina Colasanti e a releitura dos contos de fadas: os muitos fios da tessitura narrativa*. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – FFLCH, USP.

SILVA, Salma. *O Mito do Amor em Marina Colasanti*. Goiânia: Cênone, 2003.

SILVA, V. M. T. A dupla face dos contos de Marina Colasanti. IN: LECCANTINO, J. L. *Leitura e literatura infanto-juvenil: Memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, Assis: ANEP, 2004.

SIMONSEN, Michele. *O Conto Popular*. Tradução: Luis Cláudio de Costa e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TADIÉ, Jean – Yves. *Lê récit de poétique. A Narrativa Poética*. Tradução: A. L. S. Câmarani. Paris: Puf, 1978.

TAVARES, Hénio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991.

TENNYSON, Alfred Lord. *A dama de Shalott*. Tradução de Karin Volobuef. Manuscrito. Tradução do original "The Lady of Shalott".

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria literária: formalistas russos*. Porto alegre, Globo, 1971.

_____. *Temática A escolha do Tema*. In: Todorov, Tzvetan, Org. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971

TRESIDDER, Jack. Símbolos. Trad. Ricardo Inojosa, Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

TREVISAN, João Silvério. A homossexualidade nua e crua. In: *Caros amigos*. São Paulo: Casa Amarela, outubro de 2000, p. 33.

UNESCO. *As Culturas e o Tempo*. Tradução de Gentil Tilton, Orlando do Reis e Ephraim Ferreira Alves. São Paulo: Vozes LTDA e Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Tradução de Myriam Campello. Brasília: UNB José Olympio, 1992.

VOLOBUEF, Karin. *Um Estudo do conto de Fadas*. Revista de Letras. São Paulo: (UNESP), v.33, p. 99-114, 1993.

WARNER, Marina. *Da Fera à Loira*. Trad.: Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

ZILBERMAN, R. (Org.) *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

ZILBERMAN, R., MAGALHÃES, L. C. *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1984.

Anexo

A primeira só

Era linda, era filha, era única. Filha de rei. Mas de que adiantava ser princesa se não tinha com quem brincar?

Sozinha no palácio chorara e chorava. Não queria saber de bonecas, não queria saber de brinquedos. Queria uma amiga para gostar.

De noite o rei ouvia os soluços da filha. De que adianta a coroa se a filha da gente chora à noite? Decidiu acabar com tanta tristeza. Chamou o vidraceiro. Chamou o moldureiro. E em segredo mandou fazer o maior espelho do reino. E em silêncio mandou colocar o espelho ao pé da cama da filha que dormia.

Quando a princesa acordou, já não estava sozinha. Uma menina linda e única olhava surpresa para ela, os cabelos ainda desfeitos do sono. Rápido saltaram as duas da cama. Rápido chegaram perto e ficaram se encontrando. Uma sorriu e deu bom-dia. A outra deu bom dia sorrindo.

__Engraçado __ pensou uma __, a outra é canhota.

E riram as duas.

Riram muito depois. Felizes juntas, felizes iguais. A brincadeira de uma era a graça da outra. O salto de uma era o pulo da outra. E quando uma estava cansada, a outra dormia.

O rei, encantado com tanta alegria, mandou fazer brinquedos novos, que entregou à filha numa cesta. Bichos, bonecas, casinhas, e uma bola de ouro. A bola no fundo da cesta. Porém tão brilhante, que foi o primeiro brinquedo que escolheram.

Rolaram com ela no tapete, lançaram na cama, atiraram para o alto. Mas quando a princesa resolveu jogá-la nas mãos da amiga, a bola estilhaçou jogo e amizade.

Uma moldura vazia, cacos de espelho no chão.

Uma tristeza pesou nos olhos da única filha do rei. Abaixou a cabeça para chorar. A lágrima inchou, já ia cair, quando a princesa viu o rosto que tanto amava. Não um só rosto de amiga, mas tantos rostos de tantas amigas. Não na lágrima que logo caiu, mas nos cacos todos que cobriam o chão.

__Engraçado, são canhotas __ pensou.

E riram.

Riram por algum tempo depois. Era diferente brincar com tantas amigas. Agora podia escolher. Um dia escolheu uma, e logo se cansou. No dia seguinte preferiu outra, e esqueceu dela em seguida. Depois outra e mais outra, até achar que todas eram poucas. Então pegou uma, jogou contra a parede e fez duas. Cansou das duas, pisou com o sapato e fez quatro. Não achou mais graça nas quatro, quebrou com martelo e fez oito. Irritou-se com as oito, partiu com uma pedra e fez doze.

Mas duas eram menores do que uma, quatro menores do que duas, oito menores do que quatro, doze menores do que oito.

Menores, cada vez menores.

Tão menores que não cabiam mais em si, pedaços de amigas com as quais não se podia brincar. Um olho, um sorriso, um lado de nariz. Depois, nem isso, pó brilhante de amigas espalhado pelo chão.

Sozinha outra vez a filha do rei.

Chorava? Nem sei.

Não queria saber das bonecas, não queria saber dos brinquedos.

Saiu do palácio e foi correr no jardim para cansar a tristeza.

Correu, correu, e a tristeza continuava com ela. Correu pelo bosque, correu pelo prado. Parou à beira do lago.

No reflexo da água a amiga esperava por ela.

Mas a princesa não queria mais uma única amiga, queria tantas, queria todas, aquelas que tinha tido e as novas que encontraria. Soprou na água. A amiga encrespou-se mas continuou sendo uma. Atirou-lhe uma pedra. A amiga abriu-se em círculos, mas continuou sendo uma.

Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilhaçando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície.

COLASANTI, Marina. “A primeira Só”. In: *Uma Idéia toda Azul*. São Paulo: Global. 2006, p. 45.

Além do bastidor

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

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

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

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

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

O sol brilhava no bordado da menina.

E era tão lindo o jardim que ela começou a gostar dele mais do que de qualquer outra coisa.

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

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

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

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

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

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

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

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

COLASANTI, Marina. “Além de bastidor”. In: *Uma idéia toda azul*. R.J. Nórdica, 2006.

A mulher ramada

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

E via carruagens chegando, silhuetas de damas arrastando os mantos nas aléias, cavaleiros partindo para a caça.

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

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

No dia seguinte, trazidas num saco duas belas mudas, o homem escolheu o lugar, ajoelhou-se, cavou a segunda, e com gestos sábios de amor enterrou as raízes. Ao redor afundou um pouco a terra, para que a água de chuva e rega mantivesse sempre molhados os pés de rosa.

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

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.

O jardineiro ainda deu os últimos retoques com a ponta da tesoura. Ajeitou o cabelo, arredondou a curva do joelho. Depois, afastando-se para olhar, murmurou encantado:

—Bom dia, Rosamulher.

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

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

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

Mas enquanto todos os arbustos se enfeitavam de flores, nem uma só gota de vermelho brilhava no corpo da roseira. Nua, obedecia ao esforço do seu jardineiro que, temendo viesse a floração romper tanta beleza, cortava rente todos os botões.

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 da sua ausência. Embaralhando-se aos cabelos, desfazendo a curva da testa, uma rosa embabadava suas pétalas entre os olhos da mulher. E já outra no seio despontava.

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.

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

E sentindo sua espera a mulher-rosa começou a brotar, lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes.

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

COLASANTI, Marina. “A mulher ramada”. In: *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*. São Paulo: Global, 1978.

A moça tecelã

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aquela noite, deitada contra o ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade.

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

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

Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente.

—Para que ter casa, se podemos ter palácio? – perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

COLASANTI, Marina. “A moça tecelã”. In: *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*. São Paulo: Global, 2000.

Entre a espada e a rosa

Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz “quero”? A hora que o pai escolhe. Isso descobriu a Princesa na tarde em que o Rei mandou chamá-la e, sem rodeios, lhe disse que tendo decidido fazer aliança com o povo das fronteiras do Norte, prometera dá-la em casamento ao seu chefe. Se era velho ou feio, que importância tinha frente aos soldados que traria para o reino, às que ovelhas que poria nos pastos e às moedas que despejaria nos cofres? Estivesse pronta, pois breve o noivo viria buscá-la.

De volta ao quarto, a Princesa chorou mais lágrimas do que acreditava ter para chorar. Embolada na cama, aos soluços, implorou ao seu corpo, à sua mente, que lhe fizessem achar uma solução para escapar da decisão do pai. Afinal, esgotada, adormeceu.

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

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

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 jóias, 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.

Na primeira aldeia onde chegou, depois de muito caminhar, ofereceu-se de casa em casa para fazer serviços de mulher. Porém ninguém quis aceitá-la porque, com aquela barba, parecia-lhes evidente que fosse homem.

Na segunda aldeia, esperando ter mais sorte, ofereceu-se para fazer serviços de homem. E novamente ninguém quis aceitá-la porque, com aquele corpo, tinham certeza de que era mulher.

Cansada mas ainda esperançosa, ao ver de longe as casas da terceira aldeia, a Princesa pediu uma faca emprestada a um pastor, e raspou a barba. Porém, antes mesmo de chegar, a barba havia crescido outra vez, mais cacheada, brilhante e rubra do que antes.

Então, sem mais nada pedir, a Princesa vendeu suas jóias para um armeiro, em troca de uma couraça, uma espada e um elmo. E tirando do dedo o anel que havia sido de sua mãe, vendeu-o 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 a parte e a precedia. Já não precisava apresentar-se, diante dos muros de cidades e castelos, já ninguém recusava seus serviços. A couraça falava mais que o nome.

Pouco se demorava em cada lugar. Lutava cumprindo seu trato e seu dever, batia-se com lealdade pelo Senhor. Porém suas vitórias atraíam os olhares da corte, e cedo os murmúrios começavam a percorrer os corredores. Quem era aquele cavaleiro, ousado e gentil, que nunca tirava os trajes de batalha? Por que não participava das festas, nem cantava para as damas? Quando as perguntas se faziam em voz alta, ela sabia que era chegada a hora de partir. E ao amanhecer montava seu cavalo, deixava o castelo, sem romper o mistério com que havia chegado.

Somente sozinha, cavalgando no campo, ousava levantar a viseira para que o vento lhe refrescasse o rosto, acariciando os cachos rubros. Mas tornava a baixá-la, tão logo via tremular na distância as bandeiras de algum torreão.

Assim, de castelo em castelo, havia chegado àquele, governado por um jovem Rei. E fazia algum tempo que ali estava.

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 a 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 seu 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 arrepender-se em seguida e pedir-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.

Sem resposta, ou gesto, a Princesa deixou o salão, refugiando-se no seu quarto. Nunca o Rei poderia amá-la, com sua barba ruiva. Nem mais a quereria como guerreiro, com seu corpo de mulher. Chorou todas as lágrimas que ainda tinha para chorar. Dobrava sobre si mesma, aos soluços, implorou ao seu corpo que a libertasse, suplicou à sua mente que lhe desse uma solução. Afinal, esgotada, adormeceu.

E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo brotou. E ao acordar de manhã, com os olhos inchados de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. Não ousou levar as mãos ao rosto. Com medo, quanto medo! Aproximou-se do escudo polido,

procurou seu reflexo. E com espanto, quanto espanto! Viu que, sim, a barba havia desaparecido. Mas em seu lugar, rubras como os cachos, rosas lhe rodeavam o queixo.

Naquele dia não ousou sair do quarto, para não ser denunciada pelo perfume, tão intenso, que ela própria sentia-se embriagar de primavera. E perguntava-se de que adiantava ter trocado a barba por flores, quando, olhando no espelho com atenção, pareceu-lhe que algumas rosas perdiam o viço vermelho, fazendo-se mais escuras que o vinho. De fato, ao amanhecer, havia pétalas no seu travesseiro.

Uma após a outra, as rosas murcharam, despetalando-se lentamente. Sem que nenhum botão viesse substituir as flores que se iam. Aos poucos, a rósea pele aparecia. Até que não houve mais flor alguma. Só um delicado rosto de mulher.

Era chegado o quinto dia. A princesa soltou os cabelos, trajou seu vestido cor de sangue. E arrastando a cauda de veludo, desceu as escadarias que a levariam até o Rei, enquanto um perfume de rosas se espalhava no castelo.

COLASANTI, Marina. “Entre a espada e a rosa”. In: *Entre A Espada E A Rosa*. Rio de Janeiro, 1992.

No castelo que se vai

No seu castelo de ar, morava o Rei do Nada. Não tinha paredes aquele castelo, não tinha telhado. Mas assim, transparente, era belo e delicado como nenhum outro.

E porque o rei nada possuía, nem mesmo um mínimo pedacinho de terra, a qualquer sopro de vento, lá se ia o castelo com toda a sua corte, etérea arquitetura flutuando no azul. Pousava quando amainasse o vento. Ora era visto num pico escarpado, ora surgia à beira do mar ou assentava-se na planície. Nada o prendia a lugar algum. E o mundo inteiro era seu reino.

Agora, depois de uma tempestade que o sacudira levando-o por cima das montanhas, repousava o castelo entre as flores de um vale. Damas saíam a passear colorindo os gramados com seus longos trajes, leves como suspiros, cavaleiros disputavam torneios de imaginação, enquanto as crianças da corte inventavam jogos com maçãs recém-colhidas dos galhos.

Já muitos dias desse viver gentil se haviam passado.

Não longe do vale, porém, exercia seu poder um rei temível. Ráiç era chamado. E ao pronunciar seu nome todos baixavam olhar e voz. Feroz, tomara muitos reinos à força. Guerreiro, vencera todas as guerras. A ferro e fogo ampliava cada vez mais seus domínios, suas riquezas e o número de seus súditos. Pois, acordado ou dormindo, sonhava tornar-se um dia Rei de Tudo.

Bastou, portanto, que os espiões lhe trouxessem notícia da existência de um novo castelo, para que seus olhos se acendessem de cobiça.

— Que meus embaixadores partam imediatamente para lá, levando uma declaração de guerra! — ordenou.

E foram os embaixadores em suas suntuosas vestes de veludo. E em suas vestes apenas um pouco amarrotadas regressaram, quando já Rei Ráiç se preparava para a batalha.

A declaração de guerra não havia sido aceita, explicaram cabisbaixos.

Nunca Rei Ráiç fora tão insultado, nunca encontrara monarca tão arreadio. Mas disposto a fazer a guerra, quer o outro quisesse, quer não, partiu assim mesmo à testa do exército.

Chegaram no vale ao amanhecer. Os cavalos resfolegavam pisoteando as flores, tiniam escudos e couraças, as armas brilhavam desembainhadas. E quando o Rei do Nada surgiu na porta do seu diáfano castelo acompanhado de alguns membros da corte, adiantou-se Rei Ráiç, sem apear.

— Soube que desejais fazer-me guerra — disse o Rei do Nada. — Humildemente pergunto o porquê desse desejo.

— Porque tudo o que posso ver me pertence. E meu é também muito do que o olhar não alcança — respondeu Rei Ráiç, do alto do seu cavalo. — Porém, entre tudo o que conquistei, existem, agora este palácio e esta corte que não são meus. E é necessário que eu os possua.

— Mas isto tudo que estais vendo — disse o pequeno Rei abrindo os braços — é Nada. Só o Nada me pertence.

— Pois então, é esse Nada que eu quero!

Discretamente, tentando esconder a boca atrás do cetro transparente, riu o Rei do Nada. E, como se contagiados pelas palavras do Grande Ráiç, riram as damas e os cavaleiros. A princípio abaixando o queixo para disfarçar, depois abertamente, sem controle, riu a delicada corte diante do exército que esperava. Riram a Rainha e o cozinheiro, os pajens e as crianças, riu, pela primeira vez mais que todos, o Bobo da corte.

E o sopro daquelas bocas abertas, o eco daquelas risadas todas fez ondejar os aéreos cortinados, moveu aos poucos os inexistentes torreões, as ausentes paredes. Como um navio que levanta suas velas, o castelo inteiro começou a flutuar, docemente partindo para novas distâncias.

Debaixo das patas dos cavalos, o gramado já se fazia lama. O exército embainhou as espadas, recolheu as lanças. Impotente, Rei Ráiç viu afastar-se a vitória. Por causa daquele Nada, daquele castelo impalpável que se ia no regaço do vento, nunca mais seria Rei de Tudo. Perdido estava para sempre seu sonho.

Em fúria, esporeou o cavalo, partindo a galope. Ao longe, leves como tilintar de pingentes, ouviam-se ainda as risadas da corte.

COLASANTI, Marina. “No castelo que se vai”. IN: *Entre a Espada e a Rosa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1992.