

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

GUSTAVO ARAGÃO CARDOSO

**AS INTERFACES DO MARAVILHOSO NA OBRA *DOZE REIS E A
MOÇA NO LABIRINTO DO VENTO* DE MARINA COLASANTI**

SÃO CRISTÓVÃO-SE, 2023.

GUSTAVO ARAGÃO CARDOSO

AS INTERFACES DO MARAVILHOSO NA OBRA *DOZE REIS E A MOÇA NO LABIRINTO DO VENTO* DE MARINA COLASANTI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro

SÃO CRISTÓVÃO-SE, 2023.

BANCA EXAMINADORA

APROVADO EM / /2023.

Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro
Presidente

Profa. Dra. Losana Hada de Oliveira Prado
Examinadora Externa

Profa. Dra. Ana Maria Leal Cardoso
Examinadora Interna

DEDICATÓRIA

A minha mãe, Vera Maria Aragão Cardoso,
símbolo de amor e resistência;
Ao meu pai, Helvecio Cardoso Filho,
símbolo de resiliência e força;
A meu companheiro, Adriano Pereira dos
Santos, símbolo de amor, amizade e
cumplicidade, por todo o apoio.

AGRADECIMENTOS

A Deus por ser o farol que guia minha existência.

A meus pais, Vera Maria Aragão Cardoso e Helvecio Cardoso Filho, por me concederem o dom da vida e por instituírem os valores necessários que me permitiram chegar até aqui e ir além.

A Adriano Pereira dos Santos, meu companheiro, parceiro de todas as horas, pelo apoio, pela compreensão quando me fiz ausente em alguns momentos, pelas amizade e cumplicidade em cada passo dado em favor da realização deste sonho.

Ao Prof. Me. Carlos Alexandre do Nascimento Aragão por todo o apoio, pela amizade e pelo compartilhamento de experiências e conhecimentos.

Ao Prof. Me. Cristiano de Jesus Rosa por todo o estímulo, pelo apoio, pela troca de experiências, conhecimentos e por sempre acreditar, junto comigo, na possibilidade desse sonho.

Aos colegas da pós-graduação, pela partilha de momentos de profundo aprendizado, pelas trocas de experiências, pelo intercâmbio de leituras, por toda a contribuição durante o curso.

À Profa. Dra. Losana Hada de Oliveira Prado, por suas valiosas contribuições, pelo seu olhar elegante e sensível lançado sobre este trabalho.

À Profa. Dra. Ana Maria Leal Cardoso, por suas colaborações e pela leitura atenta, em favor da excelência do trabalho desenvolvido.

Ao Prof. Dr. Valter Cesar Pinheiro, meu digníssimo orientador, por conduzir este trabalho de forma tão sábia e tranquila, por toda a partilha de conhecimentos e experiências, que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

À autora Marina Colasanti por ter presenteado a todos nós com sua obra maravilhosa, fonte de inspiração, luz e poesia!

RESUMO

Este trabalho, que se insere na área dos Estudos Literários e na linha de pesquisa Literatura e Recepção do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, analisa como o maravilhoso se apresenta nos contos de Marina Colasanti, observando que características eles resgatam dos contos tradicionais e em que medida rompem com a estrutura clássica promovendo inovação. Esta pesquisa de feição qualitativa busca examinar as interfaces do maravilhoso, mas também aspectos simbólicos e composicionais da obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, *corpus* desta análise, de forma exploratória, por meio da compilação de conceitos, teorias e análises dos contos, mais detidamente dos contos “Doze reis e a moça no labirinto do vento” e “Um desejo e dois irmãos”. Nossa hipótese é de que os contos de Marina Colasanti são maravilhosos de natureza feérica e que apresentam certa regularidade quanto à composição estrutural, contudo inovam quanto aos temas propostos, promovendo uma visão paródica da sociedade patriarcal ao retomar narrativas da tradição sob uma perspectiva crítica e conferir destaque a personagens femininas. O estudo, guiado por esse pensamento, propõe as seguintes inquições: Quais interfaces do maravilhoso se manifestam nos contos de fadas de Marina Colasanti? Como essas interfaces se realizam na obra? Os contos da autora promovem alguma espécie de inovação no tocante à linguagem, à estrutura narrativa e à proposição temática quando comparados a contos tradicionais? Onde se encontram as rupturas e como elas se materializam nas narrativas? Estas perguntas norteiam o desenvolvimento das análises feitas, que não pretendem esgotar o entendimento do objeto, mas, ao menos, contribuir para que haja uma reflexão crítica e minudenciada acerca do maravilhoso na poética de Marina Colasanti, considerando para isso um variado referencial teórico e crítico composto por: Colasanti (1982, 2015) Coelho (2020), Todorov (2017), Perdigão (1993), Propp (1984, 2002), Adam (2009, 2011), Genette (2018), Eliade (2013), Campbell (2007), Patai (1982), Mielietinski (1987, 2019), Gotlib (2006), Hutcheon (1991) dentre outros.

Palavras-chave: Maravilhoso. Contos Maravilhosos. Simbólico-poético. Estrutura composicional. Marina Colasanti.

ABSTRACT

The present study is part of the literature studies and research of the post-graduation in languages of Universidade Federal de Sergipe, and it analyzes the marvelous that arises in Marina Colasanti's tales, noting the characteristics that they rescue from the traditional tales and to what extent they break with the classical structure promoting innovation. This qualitative research seeks to examine the interfaces of the marvelous, as well as the symbolic and compositional aspects of "Doze reis e a moça no labirinto do vento" and "Um desejo e dois irmãos". Our hypothesis is that Marina Colasanti's tales are marvelous of *faire* nature which present certain regularity in terms of structural composition, however they innovate in terms of the proposed themes, promoting a parodic view of patriarchal society by reclaiming traditional narratives from a critical perspective and by highlighting female characters. The study is guided by this perspective, and it proposes the following questions: What are the interfaces of the marvelous that are manifested in Marina Colasanti's fairy tales? How do they take place in this literary work? Do the author's tales promote any kind of innovation in terms of language, narrative structure and thematic proposition when compared to traditional tales? Where are the ruptures and how do they are materialized in the narratives? These questions guide the development of the research analysis that do not intend to exhaust the understanding of the object of study, but it intends to contribute by encourage a critical and detailed view regarding the marvelous of the poetics of Marina Colasanti, taking into consideration a varied critical and theoretical references which is composed of: Colasanti (1982, 2015) Coelho (2020), Todorov (2017), Perdigão (1993), Propp (1984, 2002), Adam (2009, 2011), Genette (2018), Eliade (2013), Campbell (2007), Patai (1982), Mielietinski (1987, 2019), Gotlib (2006), Hutcheon (1991) among others.

Keywords: Marvelous. Marvelous tales. Symbolic-poetic. Compositional structure. Marina Colasanti.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – PERFIL BIOBIBLIOGRÁFICO DE MARINA COLASANTI	13
1.1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS	13
1.2 PERFIL BIBLIOGRÁFICO DA AUTORA	16
1.3 FORTUNA CRÍTICA	22
1.4 UMA ANÁLISE DAS EDIÇÕES DAS OBRAS	26
1.4.1 Análise paratextual das edições da obra	27
1.4.2 Os paratextos	28
1.4.3 Análise das Edições	29
1.5 O ESPAÇO MARAVILHOSO ENTRE O ESCREVER E O ILUSTRAR	38
CAPÍTULO 2 – CONTEXTUALIZANDO O MARAVILHOSO E SUAS INTERFACES – OS CONTOS DE FADAS RESISTEM?	44
2.1 DESCOBRINDO O MARAVILHOSO	44
2.2 DO MITO AO MARAVILHOSO	50
2.3 OS CONTOS MARAVILHOSOS	65
2.3.1 O Maravilhoso e suas interfaces	71
2.3.2 O Conto Maravilhoso como gênero	75
2.3.3 O gênero Conto	83
2.3.4 A estrutura do Conto Maravilhoso	89
CAPÍTULO 3 – O MARAVILHOSO NA POÉTICA DE MARINA COLASANTI	97
3.1 APRESENTAÇÃO DO CORPUS	97
3.2 LEITURA PANORÂMICA DA OBRA	97
3.3 ANÁLISE DOS CONTOS “DOZE REIS E A MOÇA NO LABIRINTO DO VENTO” E “UM DESEJO E DOIS IRMÃOS”, SEGUNDO AS ABORDAGENS DE PROPP (1984) E ADAM (2011)	119
3.3.1 Análise simbólica do aparato titular do conto “Doze reis e a moça no labirinto do vento”	119
3.3.2 Análise morfológica dos contos, conforme a abordagem analítica de Propp	122
A – “Doze reis e a moça no labirinto do vento”	122
B – “Um desejo e dois irmãos”	131
3.3.3 Identificação das macroproposições narrativas de base (nível global), segundo Adam	141
A – Análise das macroproposições do nível global do Conto 1 – “Doze reis e a moça no labirinto do vento”	142
B – Análise das macroproposições do nível global do Conto 2 – “Um desejo e dois irmãos”	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS	156
ANEXOS	162
ANEXO 1	163
Edições nacionais	163
ANEXO 2	169

Edições estrangeiras	169
ANEXO 3	173
Traduções	173
ANEXO 4	177
Antologias	177
ANEXO 5	179
Prêmios	179

INTRODUÇÃO

Este trabalho parte do envolvimento literário com a atmosfera do maravilhoso, constituída por um mundo simbólico, sobrenatural, pleno de encantamentos, em que o impossível se torna crível e é vivido em sua integralidade; universo este que irrompe dos contos maravilhosos de Marina Colasanti. O presente estudo centra-se, sobretudo, na compreensão dos contextos mítico-simbólico e composicional dos contos de natureza feérica ou de fadas – gênero pertencente à espécie do maravilhoso – que compõem a obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. A busca por esse entendimento tem como finalidade não somente compreender como as interfaces do maravilhoso se materializam nas narrativas colasantianas, mas também perceber em que aspectos há a manutenção de elementos formais dos contos maravilhosos tradicionais e como ocorre a ruptura estética em relação a eles, fato que promove a inovação na forma de narrar utilizada por Colasanti. Para este fim, busca-se analisar os aspectos biobibliográficos da autora, assim como os histórico-culturais, os mítico-simbólicos e os elementos formais e estruturais, que devem ser observados nos contos da obra que é o *corpus* da leitura literária e da análise aqui propostas.

Um interesse preliminar é também ressaltar e compreender a singularidade dos contos de fadas colasantianos, que, apesar de estarem vinculados à tradição por uma espécie de intertextualidade paródica, têm uma estética particular, na medida em que se firmam como criações maravilhosas, de autoria feminina, em uma sociedade marcadamente patriarcal, machista e em um período que se acredita “desfavorável” ao gênero defendido, vinculado à reflexão de questões existenciais, já que o mundo opera sob uma lógica marcada pelo binarismo, pela lógica matemática, pelo materialismo, por relações superficiais, momentâneas e plásticas, pelo instinto e pelo ritmo do consumo. Visa-se, ademais, oportunizar um olhar diferenciado acerca do objeto da análise, posto que são observados não só os aspectos míticos e simbólicos das narrativas maravilhosas de Colasanti, mas também aqueles de estrutura composicional, sob as perspectivas teóricas de Propp (1984) e Adam (2009, 2011), apartando-se de uma tendência atual de análise da obra da autora, que se vincula tão somente às questões do feminino e suas implicações.

Numa tentativa de responder às questões norteadoras que contribuíram para o desenvolvimento de uma reflexão crítica e detalhada acerca do maravilhoso na poética de Colasanti, observado a partir da obra *Doze reis e a moça no labirinto do*

vento, foram considerados conceitos teóricos e análises críticas acerca dos contextos imbricados. Entre as obras impressas e aquelas disponibilizadas em repositórios digitais que foram consultadas para a elaboração deste texto, destacam-se aquelas que tratam do maravilhoso, defendidas por teóricos e críticos como Coelho, Todorov, Roas, Rodrigues, Bettelheim, Marinho e Perdigão, com o objetivo de mostrar como o maravilhoso se realiza como uma poética desde os tempos primordiais, em que compunha e constituía o cerne das narrativas míticas, populares, diferenciando-se de outros gêneros. Esse viés de entendimento encontra suporte na antropologia do imaginário de Durand, mas também no estudo dos símbolos proposto por Jung, na fenomenologia da imaginação de Bachelard e nas bases teóricas propostas por Campbell, Eliade e pela mitocrítica de Mielietinski e Patai. Além desses estudos, foram utilizadas obras que refletem sobre o gênero conto, como as de Gotlib e Cortázar, para melhor abalizar questões relativas ao gênero estudado, assim como aquelas que trouxeram o entendimento acerca dos aspectos morfológicos do conto maravilhoso, como a obra de Propp, e sobre a estrutura composicional de um texto, como a de Adam, de que se serve para observar as macroproposições narrativas e suas implicações para a compreensão estrutural da narrativa homônima, alvo de uma análise mais minudenciada. Além dessa miríade de textos, foram também utilizadas as obras de Hutcheon e Samoyault para o entendimento acerca do processo de intertextualidade paródica.

O presente trabalho divide-se em três capítulos: o Capítulo 1, composto pelo perfil biobibliográfico de Marina Colasanti, no qual constam aspectos biográficos e o percurso bibliográfico da autora, assim como comentários acerca da fortuna crítica voltada à obra de Colasanti, a análise paratextual de edições da obra e o exame do espaço maravilhoso que existe entre o ilustrar e o escrever (por ser Colasanti autora e ilustradora da própria obra); o Capítulo 2 traz um itinerário diacrônico das narrativas míticas, desde a Antiguidade Clássica às maravilhosas da contemporaneidade, com a finalidade não só de observar como o maravilhoso antecede e se assenta às narrativas míticas e populares, mas também mostrar o quanto a matéria mítica do passado foi essencial para o desenvolvimento das narrativas modernas. Ademais, promove-se nessa seção uma reunião de conceitos acerca do maravilhoso e suas interfaces, em que são analisados o gênero e seus subgêneros e pontuados panoramicamente os elementos estruturais idênticos que os compõem. Examinam-se, igualmente, os aspectos formais, sintáticos e morfológicos, que permitem reunir as narrativas da obra

em análise numa dada categoria ou subcategoria, compondo uma caracterização do conto maravilhoso como um gênero e buscando compreender, de modo verticalizado, como ele se constitui como tal. Além disso, é neste capítulo que se busca compreender como se ergue a ponte entre as narrativas populares, folclóricas, e as maravilhosas; o Capítulo 3, por fim, examina mais detidamente o *corpus* deste trabalho e propõe uma leitura literária panorâmica da obra, evidenciando como o maravilhoso nela se faz presente, sem, todavia, haver a pretensão de esgotar-se o entendimento do conjunto de contos. Traz, ainda, a análise simbólica do aparato titular, a análise morfológica do conto homônimo e do conto “Um desejo e dois irmãos”, conforme a abordagem analítica de Propp, e resgata os textos na sua integralidade, fragmentando-os de acordo com as macroproposições narrativas de base, em nível global, defendidas por Adam. Tais macroproposições são identificadas e é apresentada uma análise dos textos selecionados sob a perspectiva composicional. Por fim, apresentam-se as considerações finais.

Todo o trabalho desenvolvido pauta-se no interesse de promover uma ampliação do entendimento da problemática que envolve o objeto de análise aqui referido, de construir uma confluência de balizas teóricas e críticas – considerando um referencial teórico diversificado relativo às especificidades existentes e concernentes ao maravilhoso e aos aspectos mítico-simbólico-poéticos que marcam a literatura colasantiana – e buscar o entendimento da estrutura dos textos que foram selecionados para a análise da obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, tendo como parâmetro não só os elementos estruturais mas também os estéticos e ideológicos dos textos.

CAPÍTULO 1 – PERFIL BIOBIBLIOGRÁFICO DE MARINA COLASANTI

1.1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Marina Colasanti nasceu em 26 de setembro de 1937, na cidade de Asmara, capital da Eritreia, país localizado na região nordeste do continente africano, território que, no passado, pertenceu à Etiópia. Era filha segunda de Elisa del Bone Colasanti e Manfredo Colasanti, oficial do exército.

Com dois anos, Marina mudou-se com seus pais e seu irmão primogênito, Arduíno Colasanti, para a capital da Líbia, Trípoli, onde morou por mais dois anos. Quando ela tinha 5 anos, em 1941, sua família regressou à Itália, no momento em que seu pai foi convocado para combater durante a Segunda Guerra Mundial. Em decorrência do contexto pós-guerra, das dificuldades pelas quais passou a família, os Colasanti sentiram-se estimulados em buscar uma nova vida no Brasil, onde já morava uma tia do pai de Marina, Gabriella Besanzoni, cantora lírica. Foi em 1948, já com 12 anos, que Marina e sua família passaram a viver no Rio de Janeiro. No Brasil, fixaram residência na mansão do Parque Lage, onde moravam os tios de Marina, Henrique Lage e Gabriella Besanzoni. A mansão foi erguida na década de 1920 e abrigou entre 1940 e 1950 grandes eventos artístico-culturais, além de ter se tornado um ponto de encontro para intelectuais da época. O proprietário da casa, endividado com o Banco do Brasil, entregou o palacete numa tentativa de saldar parte da dívida. Em 1957, o prédio foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Hoje, o espaço abriga o Instituto de Artes Visuais do Rio de Janeiro.

A família Colasanti construiu no Brasil uma relação estreita com as artes. O pai e o irmão de Marina tornaram-se atores de novelas e filmes brasileiros. Seu Manfredo Colasanti participou de programas como o “Sítio do Picapau Amarelo”, além de novelas como “Pai herói” e “Guerra dos Sexos”, e filmes, como “Chico Rei”, “Inocência”, “Trapalhão na Arca de Noé”, dentre outros; já Arduíno Colasanti teve uma vasta carreira dentro do cinema nacional, totalizando a participação em cerca de 40 filmes, dentre eles “Fome de viver”, “Como era gostoso o meu francês” e “El Justiceiro”.

Marina, com 15 anos, por volta de 1952, ingressou na Escola Nacional de Belas Artes no curso de Professorado de Desenho, com especialização em gravura em metal (OLIVEIRA, 2016). Entre 1958 e 1987, participou de inúmeras exposições e salões de arte pelo Brasil.

Em 1962, Colasanti inicia sua vida profissional como jornalista. Foi indicada

por alguns amigos para trabalhar no *Jornal do Brasil* como redatora do Caderno B, já que à época ainda não existia a Faculdade de Comunicação (COLASANTI, 2012). Logo começou a redigir crônicas. Chegou a exercer as funções de secretária de texto, subeditora, editora, colunista, desenhista e ilustradora, encerrando sua trajetória nesse veículo em 1973.

Atuou também em revistas, assim como nos âmbitos da publicidade e da televisão, assinando colunas em revistas de grande repercussão, como *Fatos & Fotos*, *Claudia e Joia*, *Fairplay*, *Ele e Ela*. Em 1976, passou a exercer a função de editora de comportamento na revista *Nova* da Editora Abril, para a qual já prestava colaborações. Nessa revista, assinou uma coluna voltada a questões de comportamento feminino, na qual promovia orientações às leitoras.

Marina sempre revelou-se engajada nas questões em defesa das causas feministas, o que, em muitos momentos, a fez ser convidada para ministrar palestras sobre os temas atinentes a esse campo de debate. Por esta atuação sempre tão comprometida com as causas do feminino, foi convidada a participar do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, tornando-se membro entre os anos de 1985 e 1989. De acordo com Colasanti, o trabalho desenvolvido no Conselho foi de fundamental importância, já que lhe propiciou um conhecimento maior sobre as forças políticas que integram os grupos de militância. Segundo a autora,

a qualidade do trabalho do Conselho está consignada na Constituição. Foi um trabalho democrático, onde realmente lutou-se para expressar os desejos e as necessidades das bases. Foi a primeira vez que o Brasil ouviu a voz das suas Marias. (COLASANTI apud GOMES, 2007, p.167)

Intelectual de convicções firmes e voz terna, Marina assume que “a palavra é poder, e, se a mulher começa a escrever muito, ela se torna ameaçadora” (COLASANTI, 2012, p. 16). Ela é essa mulher de espírito sensível e aguerrido, que exerce com personalidade e singularidade tal “ameaça”, por meio de sua escrita maravilhosa. Segundo Yunes (2012, p. 10), “pensadora perspicaz de sua própria história e da cultura”, Marina aborda o feminismo não como uma “negação do feminino, mas [como] o reconhecimento desse lugar específico da mulher no mundo” (COLASANTI, 2012, p. 17).

Nas décadas de 1970 e 1980, exerceu a função de redatora na agência de publicidade Estrutural. Apesar de ter sido uma publicitária premiada, tomou a decisão

de parar com o trabalho no âmbito da publicidade por não perceber a possibilidade de desempenhar a sua atividade como escritora e publicitária conjuntamente.

Marina também atuou em programas de TV envolvidos com questões culturais e femininas. Na TV Rio, foi entrevistadora do programa “Sexo Indiscreto”, bem como editora e apresentadora do noticiário “Primeira Mão”; exerceu também a mesma função no programa “Olho por Olho” na TV Tupi; apresentou e foi redatora do programa cultural “Os Mágicos” na TVE; ademais tornou-se âncora do programa cinematográfico “Sábado Forte”, também na TVE, e âncora do programa “Imagens da Itália”, ainda na mesma emissora, patrocinado pelo Instituto Italiano de Cultura¹. Em 1980, escreveu “Crescendo em Guerra e Paz” para o seriado “Malu Mulher”. De 1985 a 1988, em “Sábado Forte”, costumava debater a cada programa com mais quatro convidados sobre um filme selecionado; já no Programa “Imagens da Itália”, que permaneceu no ar de 1992 a 1993, discutia com os convidados assuntos relacionados ao universo cultural, especialmente à pintura e à literatura (COLASANTI apud GOMES, 2007).

Marina Colasanti, em 1971, casou-se com o grande poeta, crítico e professor universitário Affonso Romano de Sant’Anna, que conheceu quando ainda trabalhava no *Jornal do Brasil*. Ambos estabelecem um matrimônio duradouro há mais de 51 anos. Com ele, a autora teve duas filhas, Alessandra, que seguiu o passo dos pais e tornou-se dramaturga e atriz, e Fabiana Colasanti, que também é tradutora.

Além de exercer os papéis de mulher e mãe, Marina define-se como leitora voraz e assídua.

Leio muito desordenadamente. Leio jornal todos os dias. Leio livros que meus amigos me enviam, leio para me preparar para palestras e mesas-redondas. Quando estou escrevendo conto de fadas, leio muito mitologia. Enquanto escrevia *Minha guerra alheia*, li muito sobre a 2ª Guerra Mundial. Quanto à literatura, gosto especialmente de ler contos e literatura fantástica. O realismo, para mim, é entediante. (COLASANTI, 2012, p. 19)

Marina afirma ter a impressão de “sempre ter lido. E de sempre ter lido com encantamento” (COLASANTI, 2009, p. 20). Suas primeiras leituras foram-lhe apresentadas por sua mãe e por sua babá, depois passou a ganhar autonomia e construiu a própria trajetória como leitora. A autora confessa o quanto as leituras que fez foram fundamentais para construir a escritora e a mulher que se tornou:

¹ Disponível em: <www.ebiografia.com/marina_colasanti/>. Acesso em: 04 de jun. de 2022.

Nenhum lobo escondido entre troncos teria me ensinado a lidar com os outros lobos, bem mais famintos, que haveria de encontrar vida afora. Nenhuma Fera teria me mostrado a beleza da compaixão. O patinho feio que eu era não teria tido nenhum aceno convincente da possibilidade de transformação. E sem a princesa pálida como a neve deitada no seu esquife de cristal e devolvida à vida por um beijo, quem me diria da força vivificadora do amor? (COLASANTI, 2012, p. 21)

Colasanti registra que o encantamento pela leitura e pelos livros surgiu de seu contato não somente com as histórias, mas pela vinculação afetiva existente quando do contato com o universo das palavras, o que fez com que ela se maravilhasse ainda mais pelas narrativas. Este amor pelas palavras transcende as linhas tecidas poeticamente por ela, que tem a habilidade de dizer tanto em tão poucas palavras. Ela atravessa a literatura como quem atravessa veios de rios sinuosos, sempre de modo habilidoso, buscando a terceira margem. Da escrita jornalística, quando descreve o cotidiano e suas impressões sobre o mundo, o outro e si mesma até a construção de suas narrativas literárias, sempre conduz sua atividade e navega por entre as letras com argúcia e de modo contundente, impregnando seu discurso de beleza e força. É uma autora de convicções político-ideológicas muito firmes, sempre muito atenta aos acontecimentos de seu tempo, todavia nunca perde a suavidade da palavra poética. Ela, como uma tecelã, trança fios de palavras para compor peças extraordinárias de encantamento e beleza.

Neste espaço, construiu-se um resgate de suas origens, suas relações familiares, sua formação em Belas Artes, sua trajetória profissional no jornalismo e na TV brasileira, bem como do surgimento de seu encantamento pelo mundo maravilhoso dos livros, da leitura, da palavra escrita, sempre comprometida com as causas culturais e do universo feminino.

A seguir será abordado o perfil bibliográfico, sem a finalidade de esgotá-lo, mas de trazer às linhas desse trabalho uma visão panorâmica da obra dessa autora sempre tão atuante e ativa.

1.2 PERFIL BIBLIOGRÁFICO DA AUTORA

“Marina Colasanti não queria ser escritora”. Ela sonhava mesmo era ser

artista plástica, por isso fez Belas Artes (COLASANTI, 2012)². Contudo, tornou-se escritora com a prática no âmbito do jornalismo ao se tornar copidesque e cronista do *Jornal do Brasil*. Sempre se demonstrou, desde o início, como uma autora extremamente inventiva e perspicaz, dotada de uma habilidade que a fez transcender limites impostos por estilísticas mais tradicionais e rigorosas. Aos poucos, foi criando uma estrutura própria e começou a escrever. Nunca desejou tornar-se romancista, por exemplo, mas, ao contar suas histórias, busca sempre fugir ao óbvio, ao linear, fazendo uso da linguagem simbólico-poética, e, desse modo, vai tentando estabelecer a arquitetura de seus textos (COLASANTI, 2015).

A primeira obra da autora foi publicada em 1968, depois de ter ficado cinco anos à espera de um editor que acreditasse no potencial de seus escritos. O livro foi recebido pela crítica como um conjunto de crônicas. Segundo Colasanti, não era esse o caso, pois, embora atuasse no âmbito jornalístico, não fazia parte de suas pretensões replicar em casa o que fazia em seu ambiente profissional. Seu desejo era buscar outros caminhos que, no entanto, não sabia nomear.

Eu sozinha é o título da obra de estreia de Marina no cenário editorial. Segundo Colasanti (2015, p. 412), “para dizê-lo usei minha própria vida, não com intenção autobiográfica, mas porque era o modelo que tinha”. O livro trazia como assunto escolhido “a solidão” e tinha a intenção de mostrar como este sentimento pode acompanhar uma vida desde o começo, fazendo-se sempre presente. Para o livro, a autora pensou numa estrutura que dialogasse com o tema. Nos capítulos pares, contou histórias relativas ao tempo presente, já nos ímpares colocou narrativas que remontavam ao passado, desde o tempo em que nascera na África. Embora tenha havido uma boa recepção da obra, não houve quem se atentasse a essa estrutura, conforme a autora.

Na sequência, em 1975, Marina publicou *Nada na manga*. Nesta obra, a autora demonstrou toda sua habilidade para a escrita do gênero crônica, fazendo uso da experiência adquirida durante os onze anos em que trabalhou no *Jornal do Brasil*. Logo após, descobriu os minicontos. De início, não conseguia compreender o que eram aqueles textos de poucas linhas, que mais pareciam não servir para nada, mas que ao consultar o marido, Affonso Romano de Sant'Anna, e ao saber que aquilo era um

² A autora faz esta afirmação em entrevista concedida à Editora Saraiva em 03 de março de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DSW17sQQA4&t=3s>>. Acesso em: 05 de jun. de 2022, 6'37" (vídeo).

conto, ela se entusiasmou, e não mais parou de escrevê-los. Começou, pois, a pensar em uma obra. Foi desse entusiasmo que criou *Zoológico*, obra publicada também em 1975, que a inseriu no contexto literário, demonstrando estilo próprio, sua preferência pela concisão, pela economia verbal e seu encantamento por aquilo que parece ser absurdo, mas que remete a sentimentos e experiências, intimamente vinculados à realidade. Nela, trouxe textos cujas temáticas são aparentemente absurdas e ilógicas. Foi também nessa obra que Colasanti, de forma intuitiva, mesmo sem conhecer a fundo o conceito de intertextualidade, passou a realizá-la neste livro, ao recuperar elementos de leituras que realizou durante a vida. Segundo a autora, a estrutura de apoio para a composição da obra foi mesmo o tema. Utilizava-se do animal para explorar o sentimento humano, para falar da metamorfose e do tempo. Marina sempre se interessa mais pelo que se expande, por aquelas imagens que possibilitam a dilatação dos sentidos.

Em 1978, publicou *A morada do ser*. Para compor essa obra, Colasanti inspirou-se em seu cotidiano e em sua experiência profissional. À época, trabalhava com publicidade, tendo sua maior clientela vinculada ao setor imobiliário. Por oito anos, viveu imersa na dinâmica desse âmbito. E foi com base nele que criou seu prédio-livro, composto de nove andares e três coberturas. Em cada andar, havia sete apartamentos. E entre os andares, uma área coletiva, portaria, elevador, *playground* etc. O quarto de empregada foi colocado como área coletiva, separada do núcleo familiar. Marina Colasanti usa suas narrativas para refletir sobre a casa como uma continuidade do corpo, como símbolo de abrigo e útero. Nesse livro, fala sobre a perda de privacidade, dos rituais domésticos, da ausência e da vida cotidiana. O livro contava com dois sumários, sendo um no começo e outro no fim. No primeiro, só constavam os números dos apartamentos, que intitulavam os contos, dispostos como um mapa. Já no último sumário, ao final do livro, havia títulos em vez de números, já que o leitor era conhecedor de todos os que habitavam o “edifício”. A proposta estética nessa publicação também ganha grande destaque.

No ano de 1979, publicou *Uma ideia toda azul*, obra de grande destaque e que abriu caminho para novas produções no âmbito das narrativas maravilhosas. Composta por dez contos de natureza feérica e metafórica, a obra, de modo conciso, na esfera da fabulação, alcança um nível bem mais elevado de significação. Os contos colasantianos, por sua linguagem poético-simbólica, suas temáticas atentas aos tempos atuais e seus finais inusitados, fogem da estrutura aguardada, e isso abre

inúmeras possibilidades de reflexão ao leitor atento às minúcias do texto, independentemente de sua faixa etária. Na obra, a autora desenvolve as temáticas da tristeza, da ideia fixa, do egoísmo, da solidão da personagem que busca a felicidade, mas que por algum motivo tem suas vontades insatisfeitas ou é perseguida dentro do contexto das narrativas. Desta forma, a autora tece uma crítica sobre aquelas pessoas que tentam preencher seu vazio existencial ancorando-se em outra pessoa ou em um objeto qualquer. A obra ganhou grande notoriedade e tornou-se em pouco tempo *best-seller*. Continua sendo reeditada até os dias de hoje e ganhou uma versão em francês pela Editora L'Harmattan em 1990 e em espanhol pela editora argentina Plus Ultra em 1991.

Em 1980, pela editora Nórdica, publicou *A nova mulher*. Neste livro, composto por vários artigos escritos para publicação na revista *Nova*, Colasanti promove uma reflexão sobre o comportamento social da nova mulher, que foi educada para ser subalterna ao marido, para ser mãe e esposa. Ela reflete criticamente sobre a valorização do casamento pela sociedade brasileira.

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

Colasanti, nesta obra, também levanta questões sobre a confusão feita ao associar-se dependência a carinho, desmistifica questões relativas à mulher solteira, de que ser solteira não implica ser só, infeliz, isolada do mundo, impedida do exercício da afetividade. Ademais, salienta a importância de se romper os laços de dependência emocional e financeira com o companheiro.

Dependentes, amarradas a decisões e interesses familiares, muitas mulheres se casam até hoje sem amor, apenas por conveniência, para garantir o mantenedor de papel passado. E por dependência econômica, por não saber, poder ou querer prover a si mesmas, um número assustadoramente grande de mulheres se mantêm presas a casamentos errados, dolorosos e às vezes até humilhantes. (COLASANTI, 1980, p. 14)

À época em que a obra foi lançada, as mulheres casadas ou até mesmo as divorciadas costumavam valorizar questões relativas à instituição familiar, que de certo

modo reforçavam as desigualdades entre os gêneros e os princípios do patriarcado.

Para Marina Colasanti, uma mulher independente não pode assumir uma postura passiva, vir “a reboque de alguém”. Ela considera que o conhecimento é fundamental para que o diálogo entre o casal seja abalizado, considerando sempre os pontos de vista de ambos.

Em 1981, lançou *Mulher daqui pra frente*, que, diferentemente do anterior, incluiu textos inéditos, que abordavam temas que ainda não tinham sido explorados. Segundo Colasanti, o livro se constitui de uma presença e de uma ausência: presença de uma representação de mulheres assemelhadas a ela, que tiveram uma formação burguesa e que se questionavam sobre a sua posição no mundo, e a ausência da representação de mulheres “esmagadas” por problemas de sobrevivência, o que não implica, de acordo com a autora, uma alienação, já que os textos foram construídos para atender a um público específico ao qual os textos da revista eram destinados³.

Em 1982, Colasanti lança *Doze reis e a moça no labirinto do vento* pela editora Nórdica. A obra é composta por treze contos de natureza maravilhosa feérica, nos quais a autora, por meio de uma linguagem concisa, poético-simbólica, aborda temas, como: individuação, autoconhecimento, encontros e desencontros amorosos, apresentando protagonistas mais ativas, que superam a voz patriarcal e os obstáculos que lhes são interpostos, que constroem os próprios destinos e que, por vezes, optam pela realização amorosa por meio do sonho a dois, como em “Entre Leão e Unicórnio” ou pela saída de uma existência solitária, porém plena, como em “A moça tecelã”.

De 1968 até os dias atuais, Marina Colasanti publicou aproximadamente 160 obras nos mais diversos gêneros textuais: contos maravilhosos (contos de fadas), infantil e juvenil, artigos e ensaios jornalísticos, contos e minicontos para adultos, crônicas, poesia, seleções, coletânea infantil, coletânea de crônicas, de artigos e, mais recentemente, de memórias; sendo que destas, 66 obras foram publicadas no Brasil, 32 no cenário internacional e conta ainda com 25 traduções, além de ter participado de 36 antologias no Brasil e no exterior⁴. As vivências europeias e brasileiras da autora constituem sua obra, que mescla valores culturais do passado com novas questões e demandas da vida contemporânea.

Essa diversidade literária é uma marca da autora, afeita ao movimento. Ela

³ Disponível em: <<https://www.marinacolasanti.com/2014/01/mulher-daqui-para-frente.html>>. Acesso em: 11 jun. 2022.

⁴ Disponível em: <<https://www.marinacolasanti.com/2014/01/mulher-daqui-para-frente.html>>. Acesso em: 16 jun. 2022. Cf. Anexos 1, 2, 3 e 4.

mesma reconhece este traço de personalidade quando assevera: “em minha vida não cabe tédio. Ir de um gênero a outro é também um jeito de manter o frescor da escrita, evita a repetição. A repetição me empobrece” (COLASANTI, 2012, p.18). Esta busca pelo inusitado e pelo novo mantém a escritora em produção constante há mais de 54 anos, seja no cenário nacional ou no internacional.

A pluralidade das obras de Colasanti pode provocar a impressão de superficialidade. Todavia, um estudo mais aprofundado e atento dissipa a impressão e justifica com mais clareza toda a diversidade observada na obra e na trajetória literária da autora. Em conformidade com Silva (2011, *apud* OLIVEIRA, 2016, p. 24),

de seu cosmopolitismo, vem a competência para a tradução; da sua passagem pelo jornalismo, suas sensíveis crônicas; de sua atuação como palestrante e de sua experiência como editora de revista, vêm seus lúcidos ensaios sobre a literatura e a condição feminina; das suas lembranças de menina, os contos de fadas reinventados e as narrativas memorialistas; da reflexão sobre a vida moderna, as ficções voltadas para o público adulto; do mais íntimo do seu ser, vem a sua sensível poesia. Contudo, essa diversidade é aparente, pois sua obra é singularmente coesa – os núcleos temáticos que lhe servem de eixo são reduzidos, assim como é reduzido o conjunto de imagens de que se vale, ancoradas na tradição clássica.

Mesmo na multiplicidade aparente do conjunto de obras de Colasanti, há eixos temáticos predominantes, como questões voltadas ao feminino e ao maravilhoso, próprio dos contos de fadas e da literatura destinada às crianças, por exemplo. Esses dois eixos temáticos acabam, de certo modo, por propiciar à obra colasantiana uma dada unicidade, apesar de carregá-la com certo estigma por ser “literatura feminina” ou “literatura infantil”; duas modalidades consideradas historicamente pela crítica como gêneros menores, desprestigiados. Afinal, é sabido por todos que a literatura é um território em que sempre imperou a hegemonia masculina. Em conformidade com o pensamento de Oliveira (2013, p. 46),

a escrita da mulher é um gesto de transgressão. A autoria feminina foi tão sufocada pelo sistema ideológico literário que é preciso uma reivindicação de espaço, é preciso justificar essa escrita como se ela não encontrasse razão de ser sem a permissão do cânone ou daqueles nele seguramente inseridos.

Marina não só transgride ou reivindica um espaço, mas também consolida seu nome e sua obra no cenário literário brasileiro. Das 66 obras da autora (cf. Anexo 1), 40

contam com ilustrações, sendo que destas 33 são ilustradas pela própria autora. A maior parte das obras ilustradas por Colasanti são dos gêneros contos maravilhosos e infantojuvenis. Esses dados demonstram o quanto escrever e ilustrar estão imbricados na trajetória literária dela.

É visível a diversidade das obras da autora quanto aos gêneros, eixos temáticos, em virtude de sua colaboração como ilustradora e tradutora de obras da literatura universal, bem como é possível observar que ela chega a explorar outros suportes: gravou o CD *A moça tecelã*, lançado no ano 2000, composto pela contação de 11 contos escritos por ela⁵. O primeiro CD foi idealizado e produzido por Paulinho Lima e conta com trilha sonora de Geraldo Brandão. Já o segundo CD foi *Uma ideia toda azul*, também idealizado e produzido por Paulinho Lima e com trilha sonora de Geraldo Brandão. A mídia foi lançada em 2001 e era constituída por 10 contos, que são narrados pela autora⁶.

Toda a trajetória de Marina Colasanti demonstra quão versátil é a autora, que, ao ousar e experimentar a literatura em diversos gêneros e suportes, o faz de maneira singular, de modo coeso, tornando-se uma escritora premiada⁷, uma referência. Em suas obras, Colasanti trata de temas universais, por meio de uma linguagem simbólico-poética, sempre buscando dialogar com problemas atuais. Deste modo, ela resgata a tradição e a ressignifica. E é com seu texto enxuto, preciso, que, de modo inteligente e corajoso, ela vai certa na alma humana, ressaltando temas que dizem respeito a seus anseios, mas que afligem todo e qualquer ser humano.

1.3 FORTUNA CRÍTICA

A obra de Marina Colasanti tornou-se, desde a década de 1980, objeto de estudo nas principais universidades do país. Passados quarenta e três anos dessa descoberta, boa parte das obras dessa autora já dispõe de ampla fortuna crítica. Há uma quantidade significativa de artigos, ensaios, monografias, dissertações e teses acadêmicas acerca da volumosa obra.

⁵ “A moça tecelã”, “O último rei”, “As notícias e o mel”, “A dama do leque”, “Entre as folhas do verde O”, “Onde os oceanos se encontram”, “O reino por um cavalo”, “No castelo que se vai”, “Entre a espada e a rosa”, “A primeira só”, “Entre leão e unicórnio”.

⁶ “Uma ideia toda azul”, “Palavras aladas”, “Longe como o meu querer”, “Pé ante pé”, “Como um colar”, “De ardente coração”, “Um espinho de marfim”, “O moço que não tinha nome”, “Como os campos” e “Fio após fio”.

⁷ Disponível em: <<https://www.marinacolasanti.com/p/biografia.html>>. Acesso em: 18 jun. 2022. (Cf. anexo 5)

Após a leitura detalhada e atenta do vasto material encontrado, pode-se concluir que quatro são os eixos contemplados predominantemente nos estudos consultados para o desenvolvimento da pesquisa realizada: o feminino, o mito, o amor e a linguagem poética. Contudo, as obras da autora mencionada não se restringem a explorar questões que dialogam com a conduta feminina e/ou com questões amorosas, elas vão muito além disso, pois propiciam uma intertextualidade com a tradição literária, com o universo mítico, consubstanciando-se no campo da linguagem simbólico-poética, além disso permitem que seja feita uma análise da estrutura composicional das narrativas, o que projeta as obras de Colasanti a níveis mais elevados de expressão e compreensão.

As diversas pesquisas instituídas propõem uma abordagem multidisciplinar, por vezes recorrendo a outros campos de saber, como a Psicanálise, a Filosofia, a História e a Teoria Literária, dadas as múltiplas possibilidades de leitura do conjunto da obra dessa escritora. Neste trabalho, portanto, serão evidenciados apenas alguns dos estudos encontrados, que são tomados como referência por afinidade ao objeto de análise.

Colasanti firma-se como um nome de relevo no cenário literário por seu texto transgressor, que desperta novos olhares por sua forma invulgar e pelos temas escolhidos que provocam, como já mencionado, um constante processo de diálogo e de identificação com o leitor. Segundo Miguel (2015, p.10), estudiosa da fortuna crítica da autora, ela “empenha-se em mostrar o avesso do texto, de forma a fugir ao mero ato de despertar o ‘prazer’ pela leitura, de entreter o leitor, mas quer, sim, conduzi-lo a um estado de ‘fruição’ que o tire do acomodamento por meio do estranhamento”. Em uma entrevista mencionada por Gomes (2004), Colasanti declara que sua intenção literária é artística, e não didática. Seus textos não preconizam normas, mas, por meio da interdiscursividade, propiciam reflexões sobre os significados possíveis da miríade de símbolos que neles desponta.

Como afirma Dodo (2010, p.22), “Marina Colasanti mostra-se uma escritora diversificada, tanto pela variedade de gêneros que produz, quanto pelos temas que contempla em sua extensa produção literária, dirigida a um público também variado”. Os contos maravilhosos colasantianos, por sua vez, apresentam temas extremamente relevantes ao sujeito contemporâneo, amparam-se em um estilo que promove literariedade e lhes confere singularidade. Os contos de fadas da autora recorrem a uma ambientação maravilhosa, cujos espaços e tempos das narrativas não são

bem-demarcados, por este motivo – apesar de apresentarem uma atmosfera que se assemelha ao contexto medieval, onde há princesas, príncipes, reis, rainhas, cavaleiros e outros seres mágicos – tornam-se histórias atemporais. Esta dimensão espaço-temporal oportuniza, quando da leitura dos textos, um exercício inconsciente de contato com outros textos, que são pela autora transfigurados sob uma perspectiva crítica. Segundo Marina,

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

A escritora rompe com os modelos instituídos até então, questiona os valores do patriarcado e outorga às personagens femininas de suas narrativas o poder de tecer o próprio destino ou de escolher com quem irão se casar, por exemplo, como atesta a pesquisa de Besnosik (2009), que propõe um estudo sobre o amor e a feminilidade nos contos colasantianos. Estas questões, que perpassam por toda a obra da autora, foram discutidas por Besnosik a partir do exame de três contos, nos quais a temática do amor e do encontro amoroso aparecem mais explicitamente e sobre os quais a pesquisadora pôde tecer suas análises acerca de aspectos narrativos dos contos escolhidos e como esses textos colaboram para a construção da ideia de amor e de feminilidade. Segundo a pesquisadora, “o feminino é protagonista, constrói seu próprio caminho, inscreve-se como potência criadora afirmativa, não é mais o masculino que a determina”.

Em conformidade com Perdigão (1993), esses encontros e desencontros amorosos nocauteiam a voz do patriarcalismo, que se impõe às protagonistas dos contos de fadas tradicionais, numa tentativa de submetê-las à ideologia dominante, para a qual a mulher é um ser frágil, incapaz de enfrentar seus medos ou os perigos que se lhe apresentam, de escolher a pessoa que deseja ter como companheiro e até mesmo de se encontrar consigo mesma e viver sozinha e feliz. Nos contos colasantianos, a tessitura das narrativas coloca as personagens femininas em evidência e como verdadeiras porta-vozes de vivências comuns a todas as mulheres.

Colasanti hasteia, assumidamente, a bandeira feminista. É notória a reafirmação de uma crítica ao discurso misógino, enraizado na cultura ocidental, feita pela autora. Ela usa sua voz feminina para contestar o discurso patriarcal sempre de modo muito particular. A produção literária dela é de uma delicadeza e de uma firmeza

peculiares e se comunica facilmente com diversos gêneros e gerações, valendo-se de uma linguagem simbólica e universal.

Os contos colasantianos travam um diálogo com textos da tradição, não somente refletindo o contexto de opressão, típico dos contos clássicos, nos quais o comportamento feminino manifestava discursos sexistas, enraizados na sociedade do patriarcado onde figuravam e não eram oferecidas voz e vez às mulheres. Esses contos resgatam a tradição por meio de uma visão paródica da sociedade patriarcal, pois promove um olhar de descentramento da mulher (HUTCHEON, 1991, p. 148). Por este motivo, faz-se necessário atentar-se às vozes narradas e aos deslocamentos do sujeito feminino propostos nos contos da autora, já que o paródico traz uma atualização do tema como uma revisão crítica, que questiona parâmetros ideológicos em jogo na narrativa (HUTCHEON, 1991). O conceito de “paródia”, empregado por Hutcheon, tanto em *Poética do pós-modernismo* (1991) como, e principalmente, em *Uma teoria da paródia* (1985), é que a paródia é “[...] uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 156).

Marina também redimensiona as representações de arquétipos literários fixos, como, por exemplo, no conto “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, em que a figura do pai (do rei) controlador e disciplinador – que está presente no inconsciente coletivo, assim como o mundo dos mandamentos e das proibições morais – é contestada pela moça, que não se submete às ordenações paternas. Colasanti faz isso e, de certo modo, reavalia sistemas sociais de poder, valida e autoriza representações de grupos historicamente excluídos ou silenciados. Se em contos da tradição há por parte da personagem feminina a aceitação passiva, nos contos colasantianos a personagem feminina jamais se submete às figuras masculinas. É retomando narrativas da tradição sob uma perspectiva crítica, apresentando uma atualização temática adequada aos tempos de hoje, além de propor uma estrutura composicional inovadora em seus contos, como defendido por Oliveira (2016), que a autora constrói uma obra única.

Accampora (2016) definiu como objeto de estudo os livros de contos maravilhosos *Uma ideia toda azul* (1978), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982) e *Entre a espada e a rosa* (1992), livros em que analisou a tríade intertextualidade, mito e simbologia, em virtude da importância desses aspectos no processo de leitura e compreensão dos contos da autora. A pesquisadora serviu-se dos

pressupostos teóricos de Vladimir Propp, Tzvetan Todorov e Wolfgang Iser, dentre outros, numa tentativa de mostrar a relevância da intertextualidade como elemento essencial para a compreensão dos contos maravilhosos de Colasanti, já que ela retoma histórias que constituem o inconsciente coletivo, como mitos, lendas etc., com a intenção de desvendar questões que afligem o ser humano, como medos, desejos, angústias.

Citando Samoyault (2008), Accampora destaca que é preciso se pensar o processo de intertextualidade presente na literatura, por meio da noção de memória que a literatura tem de si mesma, pois somente considerando essa dimensão pode-se chegar a uma definição, na qual a intertextualidade não é somente a retomada de uma citação ou uma reescritura, mas “a descrição dos movimentos e passagens da escritura na relação consigo mesma e com o outro”. Ela finaliza afirmando que a intertextualidade se relaciona com os efeitos de convergência entre uma obra e um tema e destes com o conhecimento de mundo, que pode ser por vezes retomado pelo receptor da obra ao acionar os gatilhos das memórias sociocultural e discursiva aos quais o interlocutor foi exposto ao longo de suas experiências de leitura e de vida (2016, p. 37).

O intertexto é, pois, o responsável pela alusão a referências mitológicas e simbólicas, com base em um trabalho meticuloso da linguagem, que opta pela estrutura frasal enxuta e intensa, que diz o máximo com o mínimo, pelo sentido metafórico, poético, simbólico, que constrói múltiplos sentidos.

É possível asseverar, pois, que a obra de Colasanti não se restringe a um texto engajado, vinculado às questões feministas, mas se alarga a aspectos de profunda literariedade, fazendo uso de recursos estilísticos que dão a seus textos a faceta lírica, tornando-os únicos.

1.4 UMA ANÁLISE DAS EDIÇÕES DAS OBRAS

Esta parte do estudo tem por interesse apresentar uma análise comparativa de paratextos que integram as edições da obra de Marina Colasanti, escolhida como *corpus* deste trabalho. A análise, respaldada pelo estudo das relações paratextuais, promovido pelo teórico francês Gérard Genette, adota também pressupostos teóricos acerca do estudo das edições e da história do livro, em conformidade com Donald McKenzie, ademais terá por base as edições de 1982 (6ª edição), publicada pela Editora Nórdica, e de 2006 (12ª edição), realizada pela Editora Global, que foram por

longos períodos replicadas pelos mesmos grupos editoriais. Esta análise faz-se necessária para um aprofundamento maior no tocante à compreensão da obra, que se constitui do texto principal e dos paratextos nela encontrados, que funcionam como comandos para uma leitura mais efetiva e eficaz da obra em análise.

1.4.1 Análise paratextual das edições da obra

Antes mesmo de partir para a análise dos paratextos da obra, serão destacados aspectos relativos ao conceito básico de paratexto, para somente depois apresentar a análise proposta para esta seção.

Buscam-se, neste estudo, as principais modificações paratextuais, no que concerne às edições selecionadas, visando a estabelecer a relação entre os paratextos, a materialidade deles, assim como os elementos discursivos e a relação deles com a obra e com os possíveis leitores dela, já que os paratextos podem funcionar como reguladores da leitura de uma obra literária.

No que concerne ao desenvolvimento da análise, serão considerados acréscimos, supressões ou modificações dos elementos paratextuais constantes nas edições escolhidas, com a intenção de analisar e recuperar aspectos das produções dessa obra, avaliando as alterações existentes entre as publicações realizadas em tempos e por grupos editoriais distintos, no tocante à forma, ao conteúdo e aos possíveis impactos que os paratextos possam exercer como comandos de leitura.

Donald Mckenzie, em sua obra *Bibliografia e a Sociologia dos Textos* (2018), mostra como a forma assumida por um texto é fundamental no processo de construção de seu sentido. Mckenzie (2018) indica que as formas acabam por comandar os sentidos e que há diversas maneiras de relacionar os elementos vinculados ao modo como o texto se apresenta (à *mise en texte*), além dos elementos gráfico-editoriais que extrapolam o texto e configuram o leiaute da obra ou à *mise en page*. Todos os elementos organizam-se, pois, em um conjunto maior, que culmina com a configuração do livro (ou à *mise en livre*) e que vai apresentar diversas materialidades, que exigem procedimentos de leitura variados para aqueles que lerão a obra e que assumirão diferentes posicionamentos diante dela, a partir dos lugares sociais que ocupam, o que de certo modo influencia a produção, a difusão e a recepção do livro. É possível, portanto, afirmar que o uso estratégico de diferentes paratextos pode atrair leitores ou até mesmo afastá-los.

1.4.2 Os paratextos

A obra literária se ampara em um texto pleno de significações. Este texto estabelece, muitas vezes, vínculos íntimos e profundos com a estrutura que se apresenta em seu entorno, que atua como uma espécie de reforço ou acompanhamento, por vezes cercando-o ou prolongando-o, de modo verbal ou não verbal, com a finalidade de apresentá-lo, de garantir a sua recepção ideal, seu consumo e que instaura a dúvida se devem ou não ser considerados parte dele (GENETTE, 2018, p. 9). Para o desenvolvimento deste trabalho, acredita-se que considerar tanto as narrativas como os paratextos vinculados à obra torna-se de fundamental importância para a verticalização do entendimento acerca do objeto da análise aqui pretendida.

O vocábulo “paratexto” tem em sua composição o prefixo grego “para-”, que exerce sobre a palavra “texto” uma grande influência semântica. Etimologicamente, o prefixo pode designar proximidade e distância ou algo que está “ao lado de”, que está aquém ou além de uma zona fronteira, que está subordinado ou é subsidiário à coisa principal, é um acontecimento textual que se manifesta de forma paralela a outro. O paratexto é essa zona intermediária entre o que o texto é e o que se diz sobre ele, que, de certo modo, induz à leitura ou até mesmo a comanda.

Genette localiza o paratexto em uma zona limítrofe entre o texto e o extratexto, que está a serviço da recepção da obra e de uma leitura mais pertinente, no que diz respeito às intenções do autor e de seus aliados. Desta forma, pode-se considerar paratexto tudo aquilo que circunda o texto principal dentro do próprio espaço da obra (o peritexto), como a capa, o título, o nome do autor, a quarta capa, o prefácio, as ilustrações etc., mas também o que está na exterioridade da obra (epitexto), seja de modo público, através de um suporte midiático, como uma entrevista ou resenha, seja sob a forma de uma comunicação particular, como uma carta trocada entre autores. Todos esses paratextos tornam o livro um objeto complexo e resguardam, como afirma Genette (2018, p. 17), uma “função ilocutória”, isto é, a capacidade de promover sentido quando de sua presença na obra ou em face dela, orientando os modos de acessar o texto sob diferentes perspectivas, conferindo muitas vezes uma dimensão intertextual à obra. Logo, é por meio do paratexto que “um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público” (GENETTE, 2018, p. 9).

O paratexto não somente compõe a materialidade da obra em si, mas age sobre o receptor de modo a conduzi-lo durante a construção de sentidos, articulando informações. Por este motivo, o paratexto pode ser percebido, em conformidade com Martins (2010, p. 171), como “uma ponte que, unindo e separando, promove o trânsito do contexto ao texto e deste para aquele”. É também possível observar que a análise dos elementos paratextuais vinculada a dos textos componentes de uma obra pode tanto revelar como confirmar certos posicionamentos ideológicos do autor (ou de seu remetente). Apesar disso, é imprescindível assinalar que os paratextos jamais devem se sobrepor ao próprio texto, mas articular-se a ele para que haja uma compreensão mais efetiva.

Ainda que circunde ou que acompanhe o texto, sem a intenção de se sobrepor a ele, pode-se evidenciar o caráter instável do paratexto. Na obra *Paratextos Editoriais* (2018), Genette afirma que eles podem aparecer ou desaparecer a qualquer momento por decisão do autor, do editor ou mesmo por uma questão de desgaste relativo ao uso com o decorrer do tempo. E são, portanto, esses aparecimentos ou desaparecimentos que marcam a vida útil deles. É possível afirmar que o caráter duradouro ou não de um paratexto está diretamente vinculado a seu aspecto funcional, prático, de conduzir o leitor à obra quando se dá a sua produção e a sua circulação. Sendo assim, caso o elemento paratextual já não mais cumpra a sua função, pressupõe-se que não é mais apropriada a sua permanência na obra, o que leva, muitas vezes, à supressão dele em processos de reedições, que se efetivam sob a responsabilidade do autor ou mesmo do editor da obra; isto faz com que ela, ao ser reeditada ou reproduzida, como aponta McKenzie (2018), assuma nova forma e novo significado.

1.4.3 Análise das Edições

A obra – *corpus* desta análise – tem sua primeira edição realizada pela Editora Nórdica e data do ano de 1982. Compõe-se de treze contos maravilhosos de natureza feérica, que, apesar de publicados em um momento de céleres e profundas mudanças nos cenários social, político, cultural e econômico brasileiros, promove o resgate dos contos de fadas tradicionais e a ressignificação deles, a partir da exploração de temáticas atinentes aos tempos atuais, que reelaboram situações maravilhosas dos textos clássicos e cujas personagens buscam, como o homem, de

modo atemporal, a individuação, o amor, o casamento, o sonho, a justiça. Pode-se afirmar que os treze contos dialogam simbolicamente com o inconsciente do público-leitor, por meio dos mitos, arquétipos e símbolos que compõem a obra em análise, tudo isso através de uma linguagem profundamente poética.

Nas histórias desafiadas por Colasanti, é possível deparar-se com uma vida sendo tecida e destecida com o auxílio de fios de linhas diversos e de um tear, que certa moça opera com destreza, assim como observar a concessão de vida ao ser amado com um simples ato de podar uma roseira, desvendar reinos fantásticos e jardins labirínticos em busca de um parceiro amoroso, compadecer-se da princesa que, ao procurar-se no espelho para tecer tranças, não mais se encontrou, e buscar entender o que há por trás da máscara de aço inexpressiva que cobria o rosto do guerreiro. Estas histórias, além de outras, giram em torno de problemáticas de natureza existencial e desconstroem os valores éticos e morais dos contos tradicionais de outros tempos, ressignificando-os com padrões comportamentais e éticos que são pertinentes aos tempos atuais, sinalizando uma escrita libertadora.

Em primeira análise, será considerada a edição da Nórdica. Nesta, serão analisados, inicialmente, os peritextos mais flagrantes e que estão mais à superfície da obra, sem a pretensão de exaurir possibilidades interpretativas acerca desses elementos paratextuais e de outros presentes também na edição da Global, em virtude dos limites deste estudo, mas buscando evidenciar sempre o quanto são importantes para o entendimento ainda mais detalhado e profundo da obra.

Os primeiros contatos com a obra se dão por meio da capa e da quarta capa. Em conformidade com Genette (2018, p. 27-28), é possível estabelecer como elementos obrigatórios da capa: o nome (ou pseudônimo) do autor, o título e o selo editorial, podendo também figurarem outros elementos, como indicação genérica da obra, a edição, o logotipo do editor ou outras indicações verbais, numéricas ou até iconográficas, como o desenho ou uma ilustração mais específica. No tocante à capa da obra em análise, considerando a da sexta edição, observa-se na parte superior da página o nome da autora centralizado, sobreposto ao fundo branco, cuja paisagem em perspectiva remonta um espaço rural, de clima bucólico, podendo-se avistar no ponto alto, à direita da página, apenas um indício de uma torre ou de um muro de castelo, que tem em seu entorno a paisagem campesina abundante, sendo o centro da página ocupado pela figura de uma moça, que, em virtude das vestes, sugere uma princesa, trajando um vestido carmim, com detalhes da gola em branco, cinto e roupa de baixo

preta, em posição como se por ali passeasse, enquanto admirava a natureza. Na parte inferior da página, de modo centralizado, apresenta-se o título da obra, que contrasta com o fundo escuro, ladeado por flores e vegetações, revelando a sensibilidade e a delicadeza do momento representado pela pintura da autora.



Imagem 1 - Ilustração em página dupla, onde constam capa e quarta capa da sexta edição da obra em análise.

Na edição de 1982, pode-se observar que a quarta capa imprime apenas a imagem como um prolongamento da capa, formando uma grande tela. Há nela a figura de um cavaleiro, que, na companhia de um cão, vai ao encontro da dama, vestida de vermelho, que se encontra em destaque na capa; ambos aparecem no entorno de um castelo em perspectiva, circundado de verde, o que remete a uma paisagem bucólica e, possivelmente, à figura de um príncipe e uma princesa, personagens típicas dos contos maravilhosos. As imagens da capa e da quarta capa antecipam as personagens e o cenário em que ocorrem as narrativas que compõem a obra, o que contribui para a leitura. A ilustração que toma a capa e a quarta capa apresenta traços mais tradicionais, aproximados do estilo renascentista. Segundo Colasanti, em entrevista concedida ao *Jornal O Estado de S.Paulo* em 04 de abril de 2020, “não faço uma arte moderna, não adoto a textura – meu perfil é mais renascentista, gosto de pintar com bico de pena”. A pintura da autora evoca o mundo dos contos de fadas, sugerido pelas treze histórias desafiadas por ela. É disposta de modo livre, sem presença de cinta sobreposta ou qualquer elemento gráfico que a limite espacialmente e traz para esta edição um aspecto singular e especial.

Observa-se uma mudança drástica da sexta para a 12ª edição da obra em relação ao processo de composição, em que o capista reduziu, na 12ª, a beleza e a imponência da ilustração de capa da sexta edição a meros quadros, limitados por

bordas simples, retilíneas, que recortam a cena retratada na pintura composta por Colasanti, que outrora figurou na capa da edição da Nórdica. A pintura, que era única e se estendia da capa à quarta capa, em movimento contínuo de observação e leitura, passa, na edição mais recente, a assemelhar-se a quadros distintos ou mesmo a “fotografias”, que remetem a um espaço, a determinado contexto, mas que se apresentam de modo fragmentado, com bordas mudas, colorizadas em tom de rosa, não existentes na edição de 1982, que trazia a pintura da própria autora sangrando a página, com suas cores originais. O aparato titular da 12ª edição mantém-se igual ao da sexta, sofrendo apenas alterações pertinentes ao projeto gráfico. Por fim, na quarta capa, da 12ª edição da obra, observa-se a inserção do *press release*, elemento paratextual que não consta na sexta edição e que propõe uma síntese acerca da obra, antecipando o universo e a intenção dos contos compilados nela. O *press release* constante na quarta capa, assim como a capa, traz elementos verbais e não verbais que demonstram intenções estéticas e discursivas, se complementam e convidam o leitor a um contato prévio com a obra.

Ainda em relação ao primeiro contato com *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, editada pela Editora Nórdica, observa-se o título em destaque. Este, assim como o nome do autor, devido à sua posição privilegiada, pode funcionar como uma espécie de talismã, que encanta e facilita o acesso do leitor ao texto, propiciando uma das primeiras impressões acerca da obra e que, por mais lacunar que seja, ainda assim acompanha o leitor durante a leitura, favorecendo certo direcionamento do olhar quando do ato de ler os textos componentes dessa edição.

Pode-se afirmar que o título da obra compõe-se de elementos simbólicos extremamente significativos para o entendimento dela e das intenções da autora. Classifica-se como temático, pois remete ao universo do maravilhoso e ao conteúdo sobre o qual versa o livro. A instância titular é, pois, um elemento paratextual complexo e ao mesmo tempo instigante, que confere à obra existência social e jurídica, por meio do nome que promove destaque dele em relação a outros, funcionando como um comando de leitura por excelência.

Já no miolo do livro, no verso da primeira página, muda, da edição de 1982, — antecedendo o olho, a folha de rosto e o sumário — aparece um elemento paratextual que se pode nomear e compreender como um *release*, em conformidade com o pensamento de Genette (2018, p. 97), que afirma ser essa espécie de peritexto “um

texto curto (geralmente de meia página) que descreve, à maneira de resumo ou de qualquer outro meio, e de modo elogioso, a obra a que se refere”. Não se pode ao certo afirmar quem é o autor desse *release*: se a autora, o editor ou ainda um terceiro. Esse traz informações genéricas, de cunho elogioso e crítico, que dizem respeito à obra, revelando, por exemplo, que “Colasanti escreveu, ilustrou e fez a capa desta linda obra – *Doze reis e a moça no labirinto do vento*” (COLASANTI, 1982, p. 2). Na sequência, ressalta a importância da autora e a qualidade do trabalho, tanto no tocante à linguagem escrita quanto à visual, destacando que a autora, “sem se render a modismos, retoma, criativamente, a secular tradição dos contos de fadas” (COLASANTI, 1982, p. 2). O texto ainda propõe comentário sobre a destinação da obra, revelando que ela não se deixa enquadrar nos esquemas pré-determinados que limitam o público-leitor, e destaca que a autora “escreve um ‘livro infantil’ que é lido [ou pode ser lido] com prazer por jovens e adultos” (COLASANTI, 1982, p. 2), o que tenta desmistificar que se trata de uma literatura voltada, única e exclusivamente, a crianças. Tratá-la deste modo seria um equívoco sem igual, pois reduziria consideravelmente a recepção e o alcance da obra produzida pela autora. Seria, outrossim, um olhar que sub-repticiamente relegaria essa produção à condição de literatura preparatória, cuja finalidade primeira seria formar e instrumentar os mais jovens para a leitura de títulos mais complexos, adultos, tidos, em geral, como “verdadeira literatura”. Todavia, é evidente a potência da escrita de Colasanti. É, pois, possível observar que, para fechar o texto, se diz que “[se sente] a cada desenho, a cada frase um trabalho artesanal e a presença encantada e encantadora de Marina” (COLASANTI, 1982, p. 2). Este trecho revela o interesse em mostrar ao leitor de modo geral mas também à crítica, antes de qualquer leitura, de que se trata de uma obra realizada nos mínimos detalhes, com toda a perspicácia e sensibilidade da autora quando da composição de cada texto que integra a obra.

Em sequência, a folha de rosto, reconhecida por Genette (2018, p. 34) como “o antepassado de todo o peritexto editorial moderno”, que conta com o nome da autora em letras destacadas, centralizado na parte superior da página, o título da obra com a mesma tipologia e disposição em que aparece na capa, e a indicação de autoria das ilustrações e capa como sendo da própria escritora. Nessa folha, também há a identificação da edição (6ª) e a ilustração de um rei barbudo composto em traços renascentistas, logotipo da editora Nórdica. No verso, apresentam-se dados relativos ao *copyright*, que fornece a data oficial da primeira publicação, o número do ISBN e a

lei de direitos autorais. Já na edição da Global, há também a folha de rosto, porém houve uma inversão do lugar que ocupam o nome da autora (que nesta edição fica centralizado na página) e o título da obra (que aparece no topo da página), além de ter havido a supressão da ilustração do rei barbudo, das referências às ilustrações e à capa e do número da edição.

No tocante ao sumário, pode-se afirmar que funciona como um instrumento de anúncio do aparato titular por encontrar-se nas páginas iniciais da obra. Observa-se, entre ambas as edições, que houve uma alteração na ordenação dos contos que compõem a obra, sendo que o conto homônimo apresenta-se na sexta posição quando da sexta edição e na décima segunda posição quando da 12ª edição. Observa-se também que houve a retirada de três páginas da sexta para a 12ª edição, em virtude de uma aparente economia de páginas mudas e pela supressão de paratextos que constavam na edição da Nórdica, mas que foram suprimidos na da Global. No verso do sumário da edição da edição de 1982, há uma nota de pé de página que destaca as obras da mesma autora, que foram publicadas antes da “atual” e que também foram publicadas pelo mesmo grupo editorial. Tal nota, por exemplo, não aparece na edição de 2006.

Merece destaque também o prefácio, um paratexto significativo que, assim como os demais, pode exercer influência sobre o leitor durante o ato da leitura de uma obra literária. Genette (2018, p. 145) considera prefácio “toda espécie de texto liminar (pré-liminar ou pós-liminar), autoral ou alógrafo, que consiste em um discurso produzido a propósito do texto que segue ou antecede”, que tem como funções informar, recomendar, servir como uma resposta aos críticos, declarar intenções do autor, dentre outras. Genette (2018) ressalta ainda que o prefácio não é um elemento obrigatório e defende que pode receber variadas denominações e assumir funções diferenciadas, ao se considerar o tempo, o lugar e a natureza do destinador.

É possível constatar, na sexta edição da obra analisada, que o prefácio é nomeado como “Apresentação” e é assinado por Affonso Romano de Sant’Anna, consagrado poeta, crítico, professor de literatura, jornalista e marido de Colasanti. No texto preliminar, considerado à luz da obra de Genette como um prefácio alógrafo, escrito em terceira pessoa, o autor informa ao leitor sobre o contexto de publicação, a gênese da obra, o processo criativo, a interação da autora com seus primeiros leitores, como se vê nos fragmentos do texto a seguir:

(...) quando Marina escreveu *Uma ideia toda azul*, em 1976, não encontrava editor que se entusiasmasse. As desculpas eram as mais estapafúrdias. Uma editora chegou a dizer que queria um livro, mas só para a faixa de 6 a 8 anos. Ora, vejam só, que loucura de pedagogismo é esse. Vai, o Jaime Bernardes da Nórdica se empolgou, e o livro que havia ficado quatro anos na gaveta, saiu.

(...) Agora vem esse novo livro, com ilustrações também de Marina, trabalhadas rigorosamente. Refeitas inúmeras vezes, como inúmeras vezes vi Marina refazer seus textos.

Quando minha mulher escreve, a casa toda fica em atmosfera de encantamento. (...) todos participam. (...) Os contos são contados, testados, discutidos, disputados. É um trabalho familiar (...). (COLASANTI, 1982, p. 9-10)

O autor propõe, como de forma costumeira aos prefácios, um comentário antecipado sobre a obra, que o leitor ainda desconhece, o que, de certo modo, induz o olhar dele quando do contato com a obra. À “Apresentação” é dado um tom mais intimista, pessoal, que poderia chegar a colocar em xeque a recepção da obra se não fosse a qualidade já reconhecida do trabalho realizado pela autora. O prefácio de Sant’Anna, por sua vez, cumpre a função de recomendar a obra, sem tecer comentários ou análises dos contos, apenas ressaltando o contexto da publicação e servindo de resposta a editores, que, por um bom tempo, se recusaram a publicar as obras de Colasanti. Pode-se dizer também que funciona como uma espécie de “caução”, já que promove expressamente uma mensagem elogiosa, dado o nível de proximidade entre o prefaciador e a autora, mas ainda assim dotada de autoridade intelectual por parte do prefaciador.

A obra de Colasanti, como se pode observar no prefácio de Sant’Anna, apresentava-se na contramão do mercado livreiro da época. Sendo assim, tornou-se fruto do sucesso estrondoso da obra anterior (*Uma ideia toda azul*), que, de certo modo, deu à autora abertura de mercado e oportunidade de lançar nova obra. À época, o gênero conto de fadas ainda não era bem-visto pelo mercado, pois não se observava nada de prático ou de apelo mercadológico nele. Havia uma tendência a textos realistas, com temáticas voltadas a um realismo urbano, com certa dose de crueza. A obra de Colasanti, porém, trazia temas existenciais, próprios do universo maravilhoso feérico, muito mais profundos, que lidam com os sentimentos de base dos seres humanos, em outra dimensão de realidade, defendida pela autora como uma espécie de “realidade expandida”. As narrativas acontecem no espaço do imaginário, são de fundo mítico-simbólico e apresentam uma linguagem intimamente poética, metafórica.

Dado o contexto de publicação da obra, a “Apresentação” alógrafa fez-se pertinente e cumpriu a função a que se destinou quando da publicação de estreia da obra.

Ao analisar a 12ª edição, evidencia-se a supressão da “Apresentação”, o que revela o caráter por vezes efêmero dos paratextos. É possível que o prefácio original alógrafo (produzido por terceiro) tenha perdido sua funcionalidade, já que a autora se tornou consagrada e que o gênero defendido por ela passou a conquistar o interesse de mais leitores, uma vez que, a partir da década de 1980, segundo Coelho (2020, p. 17), houve uma crescente procura pela literatura alimentada pela magia, pelo sobrenatural, pelos mistérios da vida, o que fez com que os contos maravilhosos, de fadas, as lendas, os mitos se multiplicassem, ganhando as prateleiras das livrarias, novas edições e reedições ilustradas. Houve, assim, o retorno de uma literatura que parecia perdida no tempo, mas que acabou explodindo em diversos tipos de suporte e ganhando o mercado em tempos atuais.

No tocante à dedicatória, observa-se que esse elemento aparece desde a edição original. Como aponta Genette (2018, p. 124), “a dedicatória de obra (...) é a mostra (sincera ou não) de uma relação entre o autor e alguma pessoa, grupo ou entidade”. Na sexta edição da obra em análise, ela está situada após a “Apresentação” e tem como dedicatários privados Lisetta (a mãe da autora), a quem atribuiu o gesto de ensiná-la a gostar de contos de fadas, e Carlos Byington, ressaltando ser ele a pessoa que a ajudou a habitá-los. Isso demonstra que a autora dedicou sua obra a pessoas com quem mantinha relação pessoal estreita: à primeira dedicatória, sua mãe, com base na qual demonstra a vinculação afetiva da autora com a literatura de cunho maravilhoso feérico; ao segundo dedicatário, o médico psiquiatra e analista junguiano, fundador da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica e pai da Psicologia Simbólica Junguiana no Brasil, com quem Colasanti parece demonstrar alguma identificação ou filiação intelectual. O dedicatário é sempre alguém que, de certo modo, é responsável pela obra que lhe é dedicada, e à qual confere um pouco de seu apoio (GENETTE, 2018, p. 125). Na edição da Global, a dedicatória permanece, porém antecede ao sumário, o que se diferencia da posição ocupada por ela na edição da Nórdica, que constava após a “Apresentação”. Tais alterações muitas vezes são provocadas pela supressão de páginas ou por estratégias ou critérios editoriais.

Logo após a dedicatória, iniciam-se as disposições dos treze contos maravilhosos, que contam com ilustrações de Colasanti, cuja finalidade é estabelecer

uma referenciação com relação às histórias desfiadas, sendo que algumas dessas ilustrações foram suprimidas ou substituídas por outras da sexta edição até a 12ª.

Por fim, na derradeira página, observam-se uma foto da autora, que toma quase meia página, fixada no canto superior direito, tendo abaixo, em caixa alta, a inscrição “A AUTORA” e um breve currículo, que apresenta Colasanti ao público-leitor e ressalta aspectos biográficos, bem como experiências profissionais e premiações recebidas por ela pela publicação de *Uma ideia toda azul*, de 1979. A orelha firma-se como um paratexto, isto é, como um recurso que pode ser consultado quando o leitor ainda não conhece muito bem um autor, um título e procura uma espécie de indicação de leitura, para saber se será ou não aprazível, por este motivo acredita-se que a orelha pode embasar a escolha do leitor. Por vezes, ela traz informações adicionais, extratextuais, como comentários críticos, citações, ou até mesmo fragmentos do texto que revelam o que será explorado pela obra, além de dados biográficos do autor ou informações sobre a editora ou sobre a obra. Cumpre, desta forma, uma função de comunicação de cunho publicitário, pois deve ser escrita tendo como interesse alcançar o público, devendo ser acessível e atraente para que possa fisgar o leitor. Esse tipo de recurso ajuda o público-leitor a construir uma compreensão global sobre o autor ou a obra. A orelha, na maior parte das vezes em que aparece, apresenta-se como prolongamento da capa ou da quarta capa, o que pode se configurar como uma marca de requinte, já que encarece a impressão e atua com a finalidade de publicitar a obra. Contudo, tanto na edição de 1982 como na de 2006, o conteúdo da orelha aparece como página final do livro, trazendo no verso o colofão do grupo editorial que o imprimiu.

Pode-se, pois, considerar que os elementos paratextuais – em especial os peritextuais referenciados nesta análise – propiciam elementos icônicos e verbais, que oportunizam novas reflexões, bem como servem de porta de entrada para o desvendamento da obra. Nesse sentido, manifestam-se como verdadeiros comandos de leitura, dotados de aspecto informativo, mas também de intenção autoral ou editorial, que agem sobre o receptor da obra, quando do processo de edição e reedição, como ficou evidenciado no decorrer da análise aqui proposta. Sendo assim, pode-se perceber que os paratextos servem como pistas a serem acompanhadas ou abandonadas pelo leitor quando da interação dele com a obra literária.

Logo, pode-se afirmar que os elementos paratextuais aqui analisados auxiliam no processo de compreensão da obra literária, ampliando seu entendimento. Fica

evidente também que, mesmo com seu caráter efêmero e variável, podem interferir no processo de recepção, mas também de significação e ressignificação da obra, a depender do modo como são apresentados ou reapresentados.

1.5 O ESPAÇO MARAVILHOSO ENTRE O ESCREVER E O ILUSTRAR

As palavras e as imagens, na obra de Colasanti, fazem vibrar sentidos vários e únicos. A escritora opta por romper com a literalidade das palavras (Verificar a contradição com a p. 26), das imagens e por apartar-se da realidade cotidiana. Passa a transitar por um universo em que o poético é dominante, marcado por metáforas, ambiguidades e intertextualidades que transcendem o dizer trivial, o entendimento superficial das relações e dos comportamentos humanos. Assim, sua escrita ultrapassa o âmbito do mero fazer instintivo ou de feição utilitária e funcional, e projeta-se no universo poético, dos símbolos, comunicando-se facilmente com o leitor e suscitando neles, como propõe Mikel Dufrenne, em *O poético* (1969), um “estado poético”, em que há porções de encantamento, disponibilidade e receptividade que oportunizam o contato.

É na linha do maravilhoso, do simbólico, dos valores humanos primordiais que as narrativas e as imagens colasantianas se apresentam. No que diz respeito às imagens, a obra em análise traz, desde a capa, ilustrações da própria autora, que não abre mão de fazê-las. Tais ilustrações imprimem um traçado mais tradicional, que remonta ao estilo renascentista, todo feito a bico de pena, com um tracejar muito próprio, composto por traços verticais, horizontais e diagonais, que são postos e sobrepostos, à mão livre, criando paralelismos que compõem espaços vazios e preenchidos, construindo efeitos de luz e sombra, em preto e branco, por vezes com nuances de cinza no papel, e delineando ricamente as figuras e as paisagens, que ilustram os contos constituintes de sua obra. Deste modo, a autora-ilustradora promove a essência do traço, propiciando leveza ou densidade, permitindo explorar o traço e suas infinitas possibilidades de sentido, libertando-o para a construção de um texto visual, simbólico, que sugere, cria, complementa e até ressalta, em vinhetas, as passagens destacadas dos contos⁸. Tanto as ilustrações como texto verbal escrito configuram-se como linguagens potentes no processo de construção de sentidos dentro da obra, elas dialogam e, portanto, ampliam a expressividade das narrativas.

⁸ COLASANTI, Marina. *Sobre as ilustrações das histórias maravilhosas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ucwLnAG97_s>. Acesso em: 22 jun. 2022.

A visualidade dos desenhos que compõem a obra demonstra que as ilustrações, assim como o texto literário, exercem um profundo fascínio no público-leitor, firmando-se como linguagens que permitem a comunicação, a sensibilização, a transmissão de conhecimentos, além de conexões e relações com os universos imaginário e real, que são acessados pelos leitores quando do contato com a obra por meio de estratégias de comunicação e de criação humanas distintas.

É inevitável que essas poderosas linguagens influam no olhar de quem acessa a obra e, principalmente, na formação de valores estéticos, formais, que se alinham no processo de composição da obra, considerando-se, é claro, que não há um modo absoluto de ver e sentir o homem e o mundo, e que o olhar da autora – assim como daquele que lê – é composto de vários ruídos visuais, mas também de uma espécie de conexão maravilhosa que vincula texto-imagem-leitor de modo extraordinário. Em conformidade com Berger (1985), perceber é mesmo uma forma de captar ou selecionar estímulos por meio do olhar atento. Logo, quando o ser humano olha, ele também escolhe. Há, pois, elementos e estruturas que conduzem o olhar sobre as imagens, como a linha, apesar de toda a singeleza que lhe é própria, a superfície, seja por meio da bidimensionalidade ou tridimensionalidade, a noção de volume, por meio dos jogos das cores, de luz e sombra ou da perspectiva, dos contrastes claro-escuro, por exemplo, que propiciam ritmo às imagens e o jogo de avanço e recuo, além da cor, que dota ilustrações ou desenhos de emoção e plurissignificados, com base nas infinitas possibilidades de combinações, que envolvem aspectos fisiológicos, psicológicos e culturais, segundo Biazetto (2008, p. 79). Por estes motivos, é válido o exercício de compreender e resgatar o maravilhoso espaço entre o ilustrar e o escrever, acessado por Colasanti no ato de criação de suas obras, em especial da obra que é alvo deste estudo.

Na obra da mencionada autora, é possível observar a produção de vinhetas que abrem ou fecham os contos, com a finalidade de imprimir destaque a uma personagem ou a uma passagem do texto ou elemento simbólico que a autora julgou relevante no transcorrer da narrativa. A mais sutil presença da imagem em uma obra literária, como numa vinheta, associada ao texto, já é capaz de promover fabulações e, por conseguinte, desfiar histórias. Afinal, toda imagem conta uma ou várias histórias, pois tem potência narrativa, mesmo quando contar histórias não é a intenção primeira

do ilustrador. Ela abre campos para que o imaginário possa preencher, cria experiência no campo do sensível, alimenta a imaginação.



Imagem 3 - Vinheta presente na p. 43, referente ao conto “Onde os oceanos se encontram”.

As imagens, por vezes, podem representar palavras que as representam, neste ínterim estabelecem uma relação dialética profunda. Segundo Oliveira (2008, p. 49), “a ilustração deve ser sempre uma paráfrase visual do texto, uma pergunta, nunca uma resposta”. Será mesmo que ela “deve” ser uma espécie de paráfrase visual? Discordo neste ponto defendido por Oliveira, por acreditar que a ilustração assim como o texto escrito, aqui tomando os textos da obra em análise como referência, devem ser considerados linguagens em pleno diálogo, com características e potenciais de expressão distintos, que não devem se confundir, mas que podem dialogar para a construção da obra. Assim como as palavras, as imagens possuem caracteres sintáticos e semânticos bem próprios, que se destriçam em planos, texturas, conteúdos, expressões, por meio de traços e cores, diferentemente do texto verbal escrito. De fato, a imagem pode instituir um momento de descanso aprazível, de deleite em alguns espaços da obra, mas também pode provocar reflexões significativas, criar sentidos, complementar e sugerir, interagir com o texto verbal escrito em pé de igualdade, ampliando sempre a experiência interpretativa da obra.

A prosa colasantiana é poética por excelência, o que a torna de difícil materialização visual. Existem momentos da narrativa, assim como de textos poéticos, em que a tessitura do texto alcança um nível de abstração e beleza tão extraordinário, que qualquer tentativa de representação por meio do desenho não seria suficiente. Como afirma Oliveira (2008, p. 22), “nem tudo pode ser ilustrado. Nem tudo possui um corpo físico.” Por este motivo, na obra de Colasanti, o que mais atrai no tocante às ilustrações não é somente o que se vê ou se percebe, mas sim o que as imagens suscitam quando alguém se depara com elas. O não dito ou o sugerido pela imagem provoca curiosidade, uma expectativa em torno do que não se vê, mas que tem a capacidade de abrir espaços no imaginário, de criar experiências sensíveis, estéticas, afetivas que alimentam a interioridade humana.

Colasanti sugere possibilidades de leitura e complementação ou até mesmo amplia a percepção diante do que é manifestado artisticamente na página por meio do texto verbal escrito. O maravilhoso espaço entre o texto e a imagem na obra em análise está na brecha para a compreensão, na fenda aberta para o olhar, no espaço de ausências que figura entre eles, nessa espécie de entre-lugar. É por meio das ausências provocadas com as ilustrações associadas aos contos, de modo aparentemente despropositado, que a autora promove destaques. Estes acabam por permitir o desvendamento de partes da obra, por meio da sensibilidade do olhar.

O texto literário é o esteio morigerador de imagens potentes. Segundo Fittipaldi (2008, p. 117), “nas relações entre a ilustração e o texto, ilustradores buscam uma coerência narrativa em que há mais elementos de convergência entre texto e imagem do que contradições”. Contudo, por vezes, o ilustrador desvia a ilustração do tema principal, focando em pormenores da narrativa que, em geral, passariam despercebidos pelo leitor da obra. Ainda com base em Fittipaldi (2008, p. 116), “o criador de imagens pode trabalhar com mais liberdade e menos receio de ‘trair’ ou ‘congelar’ o texto”, com a intenção de criar outras possibilidades de leitura.

Em *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, Colasanti cria imagens de cunho maravilhoso, fabuloso, mítico, que escapam ao realismo e beiram a metáfora e a poesia. As imagens compostas para a obra decoram as páginas, referenciam passagens do texto, destacam trechos aparentemente irrelevantes, mas criam, sugerem e complementam as narrativas de elementos culturais, quando a artista se coloca diante dos dilemas humanos, dos mistérios da vida e das belezas provindas do sentimento próprio da humanidade, da arte para representá-los. A autora abre portas

para o maravilhoso, para o mítico e para a fabulação e deflagra uma experiência visual instigante, por meio de uma espécie de magnetismo mágico da imagem, ou seja, um encantamento, que permite a instauração de diálogos com o texto e com aquele que vai tentar desvendá-lo.

As imagens constantes na obra trazem o aspecto da verossimilhança e representam o espaço e o tempo indefinidos, que ficam numa zona limítrofe entre a realidade e o universo maravilhoso, da fantasia, sem provocar estranhamentos. A autora-ilustradora produz ilustrações mais próximas do imaginário, com aspectos oníricos e simbólicos. O desenho é compreendido, neste estudo, como texto, pois se organiza como um constructo visual do qual se inferem múltiplos sentidos, configurando-se como um espaço polissêmico. Não deve, pois, ser entendido como elemento meramente decorativo ou de preenchimento de espaços vazios da página, mas sim como elemento constituinte do tecido textual da narrativa, um espaço plurissignificativo, onde se entrecruzam sentidos.

O fato de Marina escrever e ilustrar as próprias obras propicia um processo profundo de complementação da ilustração em relação ao texto, pois apresenta-se circunscrita à narrativa. O texto verbal é, por sua vez, a origem do trabalho de ilustração desenvolvido. Uma das bases da ilustração é entendida, nesse estudo, como a metamorfose, pois ela atribui ao universo da narrativa outra dimensão. E, em vez de simplesmente substituir o texto, faz-se tão potente quanto ele, na medida em que transfigura o tempo e o espaço, desfragmenta-os, transmuta a linguagem e, então, o universo dos sentidos torna-se mais intenso e plural. A ilustração apresenta-se como um novo espaço, distinto do da palavra, mas que se relaciona intrinsecamente com ela.

Logo, entre o escrever e o ilustrar de Colasanti, encontra-se um espaço aberto para o maravilhoso, em que a ilustração assim como o texto apresenta-se plena de poesia, metáforas e fantasia. A obra, apesar da simplicidade aparente das ilustrações, promove imagens meticulosamente concebidas, que estão em uma relação contígua com o texto igualmente rico, por sua natureza poético-simbólica, que estimula e alimenta a imaginação e suscita a criatividade.

CAPÍTULO 2 – CONTEXTUALIZANDO O MARAVILHOSO E SUAS INTERFACES – OS CONTOS DE FADAS RESISTEM?

2.1 DESCOBRINDO O MARAVILHOSO

O maravilhoso revela-se fortemente na Antiguidade Clássica do Ocidente, quando ele pôde ser observado nas narrativas mitológicas, em textos épicos e trágicos. Traz, em seu cerne, o extraordinário, aquilo que foge ao ordinário, que rompe a lógica do real, que provoca certo espanto, ou mesmo um estado de surpresa, admiração ou encantamento. É no maravilhoso que o improvável acontece, que o impossível se realiza, quando a história é tecida, promovendo uma vinculação dos fenômenos típicos do mundo da fantasia, do imaginário, com a realidade, tornando-os deste modo verossímeis.

Aristóteles, em sua *Poética*, foi quem primeiro discutiu sobre o conceito de maravilhoso. Este termo aparece na obra associado aos gêneros epopeia e tragédia. Segundo Sena (2021, p. 2), se se considerar a distinção entre mimese e diegese, proposta por Platão no Livro III, da obra *A República*, pode-se perceber que, no gênero trágico, o signo do maravilhoso se apresenta mais vinculado à diegese¹⁰ do que à mimese¹¹. Este irrompimento do maravilhoso na obra trágica, sob a perspectiva diegética, ainda segundo o mesmo autor, se dá por meio das falas das personagens mensageiras, que funcionam como porta-vozes de fatos prodigiosos, à semelhança dos cantores épicos, provocando um efeito de verossimilhança, oportunizada pelo trabalho com a linguagem e pelos poderes sobre-humanos atribuídos àquelas personagens. Inúmeras manifestações do sobrenatural, como monstros, fantasmas, deuses, seres híbridos, agigantados, tudo isso são elementos que presentificam o maravilhoso tanto no texto épico como no trágico.

Tudo se torna possível no universo do imaginário como o é no dos sonhos. Quando se sonha acordado, afirma Bachelard (1988), é possível pensar em criação, pois é a capacidade de sonhar e de imaginar que proporciona ao homem um espírito inventivo. É nesse devaneio estimulado por algo que encanta e que depois se transforma em imagens simbólicas, poéticas, que acalentam a interioridade humana e apascenta o tempo, que o mundo maravilhoso se desdobra. Segundo Freud, numa perspectiva psicanalítica:

¹⁰ Ato de narrar ou de escrever uma história – na dimensão ficcional de uma narrativa, que não retrata a realidade propriamente dita, mas sim um evento ficcional.

¹¹ Imitação mais direta da realidade feita pelas personagens em ação, e não por meio de uma narração.

O sonho [...] não é desprovido de sentido, não é absurdo, não pressupõe que uma parte de nosso patrimônio de representações durma enquanto outra começa a despertar. Ele é um fenômeno psíquico de plena validade – mais precisamente, uma realização de desejo; [...] ele foi constituído por uma atividade intelectual altamente complexa. (FREUD, 2012, p. 143)

Para Freud, sonhar é um ato psíquico, inconsciente, por este motivo sua significação real fica camuflada pela censura. Contudo, para Bachelard, – que distingue sonho noturno (inconsciente) do onírico, relativo ao devaneio do adulto e ao devaneio propriamente dito, que é o devaneio infantil - “o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência” (1988, p. 129). A criança, portanto, quando devaneia passa a compreender o que é sonhar. Por este motivo, quando o leitor se encanta por uma história e se deixa conduzir por ela, é capaz de sonhar acordado, de devanear. Este ato remete à linguagem humana, às brincadeiras e aos brinquedos inventados, inerentes à capacidade do homem em simbolizar tudo o que integra o mundo e a sua interioridade.

Considera-se, neste estudo, o sonhar em conformidade com o pensamento de Bachelard (1988). Para ele, o sonhar é deixar-se conduzir à essência do devaneio interior, é quando há a possibilidade de ser livre no sentido mais amplo da palavra. É exatamente nessa atmosfera, em que a capacidade imaginativa do homem é potencializada, que as personagens maravilhosas, algumas delas frutos dos fenômenos das metamorfoses, objetos e seres mágicos, irrompem as histórias contadas e passam a conviver com personagens “reais”; em que tempo e espaço maravilhosos, apartados da realidade, atribuem às coisas do mundo e ao homem novas perspectivas de entendimento e interação.

Nesse contexto, vale destacar a etimologia da palavra “maravilhoso”. Ela tem sua raiz vinculada ao adjetivo latino *mirabilis*, e ou a *mirus*, a, um, adjetivo que denota algo admirável, singular, maravilhoso, espantoso, segundo Bussarello (1998, p. 144). Já o medievalista Le Goff (2010) propõe que a palavra *mirabilia* é a que mais se aproxima da compreensão atual do que vem a ser o maravilhoso. Este aponta para fenômenos diante dos quais o homem exercita seu sentimento de espanto, seu estado de admiração e assombro, como se o observado fosse algo incompreensível, inexplicável pela lógica racional. Para Le Goff (2010), o maravilhoso pode organizar o

imaginário com base em imagens e metáforas da visão, o que revela a pertinência e a relevância dessa percepção acerca do termo “maravilha”.

(...) originalmente há, porém, essa referência ao olho que me parece importante, porquanto todo um imaginário pode organizar-se à volta dessa ligação a um sentido, o da vista, e em torno de uma série de metáforas que são metáforas visivas. (LE GOFF, 2010, p.18)

O maravilhoso, pois, transfere-se da vida para o texto por meio da linguagem simbólica. Ele acende um mundo sobrenatural como uma dinâmica crível, apesar de aparentemente ilógica. Manifesta-se de modo extraordinariamente lógico, porém insólito, e escapa ao rumo ordinário sobre o qual se pensam as coisas do mundo e o homem (CHIAMPI, 1980, p. 48).

Segundo Perdigão (1993, p. 30), Mabile¹² afirma que enquanto o adjetivo “maravilhoso” perdeu o peso de sua significação, em decorrência do uso indiscriminado, a forma substantivada do termo manteve sua força, aludindo a uma série de fenômenos extraordinários que constituem a base das narrativas de cunho fantástico. Ainda considerando o conceito do mesmo estudioso, a palavra “maravilha” também decorre de *mirabilia*, derivada do vocábulo “miror”. Este termo tanto como o verbo “mirar” traz o prefixo “mir-”, que denota algo visível, relativo ao olhar, em torno do qual se criou uma extensa família de palavras, como “mirar(-se)”, “admirar(-se)”, “maravilha” e todos os seus derivados: “miragem”, “miraculoso”, “milagroso”, “milagre” – estes três últimos provindos do latim *miraculum*, *i* e que significa “prodígio”, “maravilha”, “milagre” (BUSSARELLO, 1998, p. 144). Há ainda uma vinculação possível, também considerada por Mabile, ao vocábulo *miroir* (“espelho” em francês), o que acaba conduzindo o leitor ao significado de “maravilhoso”, por meio da noção de espelho como uma espécie de objeto mágico, “*le plus banal et le plus extraordinaire des instruments magiques*”. (PERDIGÃO, 1993, p. 30)

Em conformidade com Trusen (2012, p. 90), é possível perceber ainda na etimologia da palavra “maravilhoso” o termo de origem alemã *märchen* (que se refere a maravilhoso, a conto de fadas), que serve para demonstrar a vinculação existente entre

¹²MABILE, Pierre. *Le Merveilleux*. Paris: Les Éditions des Quatre Vents, 1946.

MABILE, Pierre (2002). *Le Miroir du merveilleux*. Sagitaire, 1940, repris aux éditions de Minuit, 1962, p. 28-33”. In: CHÉNIEUX-GENDRON, J. (Org.). *Il y aura une fois: une anthologie du Surréalisme*. Paris: Gallimard. p. 228-231.

o maravilhoso, o popular e o universo infantil, além do deslocamento que houve em relação ao gênero textual com o decorrer do tempo.

Trusen, ao dialogar com Lüthi, teórico literário suíço, considerado um dos precursores da pesquisa formalista acerca dos contos populares europeus, destaca que ele traça a origem etimológica do termo:

As palavras alemãs <Märchen, Märlein> (do alemão medieval maerlîn) são formas diminutivas de <Mär> (do alemão medieval alto, mârî; do alemão medieval, maere, feminino e neutro, informação, notícia, narrativa, rumor); designavam, portanto, originalmente uma história curta. Como outros diminutivos, foram desde cedo submetidos a uma depreciação do sentido e empregados para histórias inventadas, não verdadeiras. (LÜTHI, 1996, p. 1 apud TRUSEN, 2012, p. 55)

Pode-se, então, perceber que, se *märchen* deriva de *maere*, que significa uma história inventada ou mesmo uma espécie de rumor infundado, ao longo do tempo se lançou sobre o termo uma carga pejorativa, que passou a pesar sobre a literatura do gênero e sobre aquelas envolvidas com ela. Trusen (2012) ainda destaca que foi dessa expressão que proveio *mare sagen* (contar histórias) que, durante o século XVIII, designou o ato de tagarelar ou dizer tagarelices. *Märesagen*, aos poucos, foi sendo substituída por *fabulare*, termo latino que designa rumores, mexericos e intrigas.

Todo o trabalho desenvolvido pelos irmãos Grimm no século XIX, na Alemanha, para resgatar e reavivar a literatura de procedência mítica, considerada popular, que estabelece vinculação com o maravilhoso e é destinada às crianças, foi de fundamental importância para desmistificar o desprezo que pesava sobre o gênero, mas também significou um retrocesso, já que, de certo modo, vinculou o maravilhoso a um público de determinada faixa etária. Deve-se ressaltar que o maravilhoso nunca esteve circunscrito a uma dada faixa etária, e pensá-lo deste modo seria reduzir demais a importância que ele tem para o homem e, portanto, para as manifestações humanas, além do alcance desse gênero narrativo, relegando-o à condição de uma literatura preparatória, sempre vinculada a um público determinado, muitas vezes atrelada ao aspecto pedagógico que pouco acrescenta a quem a lê, já que, de modo equivocado, não passa de um mero exercício de imaginação, sem qualquer relação com o prazer estético e com a vida prática.

É preciso considerar que o maravilhoso sempre fez parte do universo cultural, assim como da literatura, de modo geral, como testemunham textos míticos, bíblicos,

épicos, trágicos, grandes clássicos da literatura universal, como a *Ilíada* e a *Odisseia*, bem como as novelas de cavalaria do ciclo céltico-bretão, que se caracterizavam pela fusão das fontes medievais europeias, vinculadas à Ordem da Cavalaria, seus heróis e lutas marcadas pela fé, com as fontes célticas-bretãs, relativas ao universo da magia e da espiritualidade (COELHO, 2020).

No dicionário *Litttré*, define-se o maravilhoso como “a intervenção de seres sobrenaturais como deuses, anjos, demônios, gênios, fadas em poemas e outras obras da imaginação” (apud Dantas, 2017, p. 294). Já em consonância com David Roas (2011, p. 55), é possível perceber que a literatura maravilhosa se situa em universos autônomos, que não vão de encontro à realidade cotidiana, uma vez que, nas narrativas maravilhosas, o sobrenatural é aceito de forma indiscutível por parte das personagens, da voz narrativa do texto e dos leitores, que o encaram com normalidade, firmando um pacto de confiança e crença durante o ato da leitura, enquanto ela durar. Quando se ingressa no universo maravilhoso da ficção, torna-se indispensável assinar um acordo ficcional com o autor, com a obra e estar predisposto a aceitar o universo fabulado. Desse modo, tudo se torna mais natural e espontâneo.

Todorov (2017), em sua obra referencial sobre a literatura fantástica, diferencia o maravilhoso do fantástico e do estranho. Ele relaciona o gênero maravilhoso ao conto de fadas, que funciona como uma de suas variedades. Defende ainda que o fantástico acontece “num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros”, atmosfera em que se produz “um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2017, p. 30). Este evento surpreendente provoca estranheza no leitor, e é exatamente o fato de não considerar normais os eventos narrados; o caráter da desconfiança, da dúvida, define o fantástico: “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2017, p. 30-31). Ainda em conformidade com o mesmo autor, “ele nos coloca diante de um dilema: acreditar ou não?” (2017, p. 92). Já com relação ao conto maravilhoso, Todorov (2017, p. 60) considera que os “elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito”. É como se o leitor admitisse novas leis da natureza que explicassem os fenômenos. É como se considerassem normais e possíveis todos os eventos desafiados na narrativa, não provocando dúvida ou estranhamento. O maravilhoso, de acordo com

Todorov (2017, p. 92), propõe “ao leitor acreditar sem acreditar verdadeiramente” no que é narrado.

Segundo Dantas (2001), o poeta francês, teórico do surrealismo, André Breton – embora não tenha teorizado sobre o maravilhoso, reconhece que ele se redimensiona e se ressignifica a cada época e em diferentes gêneros, como nas histórias mitológicas, nos contos de fadas, mas também em todas as narrativas de feição literária em que se encontra a presença inevitável da inquietação humana (p. 294). De acordo com Dantas (2001, p. 298)¹³, Mabile atesta ainda que:

o maravilhoso está por todo lado. Compreendido nas coisas (...) está ainda entre as coisas, entre os seres, neste espaço onde nossos sentidos não o percebem diretamente, mas somente se enchem de energias, de ondas, de forças [...], onde se elaboram equilíbrios efêmeros, onde se preparam todas as transformações.

Para o poeta surrealista francês, ele é arma eficaz contra a passividade e a submissão do espírito. E, para alcançá-lo, torna-se necessário acessar todas as formas de transgressão, infringir interditos, como a loucura, o sonho, a poesia. É possível também afirmar que todos os acessos que conduzem o homem a essa instância elevada de encantamento e a suas formas de manifestação encontram-se vinculados ao imaginário ou à capacidade imaginativa do homem, já que o maravilhoso se configura como uma espécie de projeção do mundo interior, de modo inefável, simbólico, mas extremamente possível e com o qual o sujeito estabelece, de modo tácito, um pacto de crença, sem a necessidade do pasmo ou da estupefação, já que é território fecundo da liberdade e da criação.

Não há pretensões, nesse ponto do texto, de aprisionar o maravilhoso em uma definição absoluta e inabalável, mas sim em evidenciar modos diversos de percebê-lo, por meio de pensamentos já estabelecidos sobre o tema, com a finalidade de ampliar o seu entendimento.

¹³ Ainda segundo Dantas (2017, p. 298), o pensamento de Pierre Mabile encontra-se muito próximo à formação do pensamento de André Breton. Contudo, não é Mabile quem dá luz à noção do maravilhoso para os surrealistas; ao contrário, o Surrealismo é que teve um papel fundamental para o pensamento de Mabile; seu mérito foi dedicar duas obras, ao trabalho de escuta poética do maravilhoso, visando elucidá-lo a partir da perspectiva surrealista. Foram elas: *Le miroir du merveilleux* (1940) e *Le merveilleux* (1946).

2.2 DO MITO AO MARAVILHOSO

Empreender uma viagem ao universo do maravilhoso através dos contos maravilhosos, de fadas, a fim de acessar suas interfaces e compreendê-las, faz com que seja necessário, muitas vezes, um retorno ao pensamento mágico. Este constitui o imaginário coletivo da humanidade e se relaciona com o sagrado, se encontra no cerne das narrativas míticas e promove um momento único de deleite ou de inserção em universos extraordinários. Este movimento de retorno, por conseguinte, deflagra uma jornada exploratória da realidade universal, que está presente no campo da literatura desde seus primórdios.

Nesta primeira parte da seção, pretende-se apresentar, o caminho diacrônico percorrido pelo mito, buscando perceber como o maravilhoso se assenta em narrativas míticas e populares, a fim de revelar o quanto de matéria mítica resguardam as narrativas modernas e, de certo modo, observar as contribuições dessas narrativas tradicionalmente arcaicas para as maravilhosas contemporâneas, como são as escritas por Marina Colasanti. Para isso, todo o itinerário terá como pressupostos teóricos o pensamento de Eliade (2013), Campbell (2007), Mielietinski (1987, 2019), Coelho (2020), Bettelheim (2020), Marinho (2009), Patai (1982), dentre outros.

Para Marinho (2009), o maravilhoso não se restringe a dado momento histórico nem a um campo de saber específico, o que o torna suscetível ao caráter diacrônico, uma vez que se desenvolve ao longo do tempo e conforma-se a ele, conservando seus aspectos básicos, que se tornam imprescindíveis independentemente da época em que se configuram. Marinho (2009, p. 29) destaca que “o maravilhoso (...) faz parte da própria natureza humana em sua essência e assim se torna universal”.

É possível evidenciar, no campo narrativo, que o maravilhoso é parte constituinte das narrativas míticas. Sociedades antigas acessavam o maravilhoso, por meio de suas narrativas orais, de feições míticas, lendárias, fabulísticas, maravilhosas, que narravam – por meio de uma linguagem profundamente simbólica – de modo exemplar, os mistérios da existência humana, numa tentativa de explicar o inominável, de desvendá-lo, de transmitir valores necessários ao bom desenvolvimento socioemocional de todo o sujeito, independentemente de época ou lugar.

Segundo Campbell (2007, p. 15),

Em todo o mundo habitado, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, os mitos humanos têm florescido; da mesma forma, esses mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. (...) As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito.

Como aponta Bettelheim (2020, p. 36), “na maioria das culturas, não existe uma linha nítida separando o mito do conto popular ou de fadas; todos eles formam a literatura da sociedade pré-alfabetizada”. São essas narrativas que animam o mundo, que configuram os fios com que são tecidos os contos maravilhosos, estejam eles vinculados ou não à tradição. De acordo com Perdigão (1993, p. 8), a narrativa mítica, fonte primeva dos contos maravilhosos, constitui a expressão do mundo e reinterpreta fenômenos naturais e fatos do dia a dia, fazendo o homem observar e refletir sobre o que está nas entrelinhas. Essas narrativas sempre foram fundamentais para o desvendamento do mundo. Quando o homem não conseguia explicar os fenômenos naturais e mesmo os emocionais, tendia a criar explicações mágicas, ressignificando-os e atribuindo-os à força sobre-humana, divina. A lógica cartesiana cede espaço a outra ordem lógica, que relativiza as impressões de tempo e espaço, em que a linguagem se aproxima da atmosfera poética quando explora toda a potência simbólica da palavra. E é com base nela que as tradições cultural e religiosa se constituem. As narrativas míticas sempre propiciaram elos entre o mundo da realidade imediata e cotidiana e o universo imaginário.

O homem das sociedades arcaicas e tradicionais sempre encontrou nos mitos os modelos exemplares de todos os seus atos. “Os mitos lhe asseguram que tudo o que ele faz ou pretende fazer já foi feito no princípio dos Tempos, *in illo tempore*” (ELIADE, 2013, p. 111). Eles apresentam “histórias” que remontam a um passado distante e fabuloso. Para o homem de sociedades tradicionais, conhecer os mitos é algo vital, não somente porque trazem respostas acerca do mundo e de seu modo de viver no mundo, mas porque

ao rememorar os mitos e reatualizá-los, [o homem] é capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os ancestrais fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. (ELIADE, 2013, p. 18)

Os mitos nascem no campo do sagrado, ocorrido em um tempo primordial, que narram não só a origem dos deuses, do mundo ou de fragmentos do Cosmo, mas também tudo o que faz parte do comportamento humano. Eles narram como algo se originou miraculosamente e começou a ser. Segundo Coelho (2020, p. 92), “A origem dos mitos perde-se no princípio dos tempos. São narrativas tão antigas quanto o próprio homem (...) estão sempre ligados a fenômenos inaugurais (...) a explicação mágica das forças da natureza”.

Ao longo dos séculos, filósofos, antropólogos, sociólogos, historiadores, estudiosos dos mais variados campos do conhecimento buscaram formular uma definição satisfatória sobre o mito de modo geral. Contudo, nenhuma área da episteme conseguiu formular um conceito suficiente, que contemplasse a grandiosidade e a complexidade do que vêm a ser as narrativas míticas, por muitos consideradas aquelas que fazem uso de uma linguagem simbólica e que remonta a história da humanidade, dos fenômenos inaugurais: por exemplo, que tratam sobre a gênese dos deuses, do mundo, de elementos da natureza ou do próprio homem.

Os mitos sempre fizeram parte do universo do conhecimento humano. Na visão de Patai (1982, p. 19), eles “constituíam uma parte muito importante do conjunto de informações que cada indivíduo precisava adquirir a fim de preparar-se para a batalha da sobrevivência”. Por este motivo, cada povo preserva suas narrativas míticas e as reconta de modo a transmitir valores e crenças de uma geração para outra, por meio da tradição oral ou de seus registros escritos.

Pode-se perceber o mito como forma de expressão de uma realidade primitiva, com base na qual se determinam a realidade cotidiana e as atividades humanas, que validam crenças, costumes, leis e ritos. Como aponta Eliade (2013, p. 23),

ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe princípios morais, garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana.

As narrativas míticas sempre despertaram fascínio no homem quanto ao conteúdo e à forma. Gradativamente, civilizações foram se interessando pelas histórias que misturavam o sobrenatural e o divino com o humano, e que, de certo modo, refletiam suas crenças. Poetas começaram a reunir histórias míticas, a fabricá-las,

recitando-as ou cantando-as sempre que eram convidados a ambientes festivos ou em situação de “concursos de rapsódias, muito comuns em Atenas durante as Panateneias, e os concursos de tragédias durante as Dionisíadas urbanas” (BRISSON, 2002, p. 73), o que despertava nos ouvintes interesse por essas narrativas e permitia-lhes acessar os mitos em suas novas versões.

Por volta do século VI a.C., filósofos gregos iniciaram a interpretação dos mitos ressaltando a sua importância, entendendo-os como uma espécie de alegorização da natureza ou como uma personificação dos elementos naturais. Para eles, a verdade do mito era crítica e cética. Um século depois, Heródoto transformou as narrativas míticas em registros históricos e, à medida que os filósofos acessavam-nos buscando compreendê-los, novas formas de interpretá-los iam sendo criadas.

Os epicuristas também entendiam o mito como um meio de preservação da tradição e das prerrogativas religiosas do Estado. Os evemeristas, por exemplo, adeptos da teoria hermenêutica da interpretação dos mitos, criada por Evêmero de Messina, defendiam que os deuses eram considerados humanos divinizados, com base em relatos tradicionais e eventos históricos, que eram sacralizados pelo próprio homem. Eles viam em governantes terrenos, endeusados por seus seguidores, a encarnação de divindades tradicionais; viam, pois, em figuras históricas endeusadas imagens míticas.

De acordo com Brisson (2002), nos estudos sobre Platão, o mito é uma mensagem por meio da qual “dada coletividade transmite, de geração a geração, aquilo que ela guarda na memória de seu passado, porque o considera como parte de sua história.” (p. 72). O mito, para Platão, era uma imitação geradora de ilusão, portanto sinônimo do absurdo, por se constituir de narrações inverossímeis e fantasiosas envolvendo figuras sobre-humanas. Ainda segundo Platão, o mito pode ser construído em prosa ou em verso, podendo ser recitado ou cantado com ou sem acompanhamento musical. O processo imitativo da narração só atinge, de fato, o objetivo, quando provoca emoção no público ao qual o poeta se dirige. No ato da comunicação do mito, ele se torna realidade para o receptor, por meio de um processo de imitação, quando aciona um estado de identificação que subverte o comportamento físico e, sobretudo, o moral do público-alvo. Tudo isso é apresentado por Platão como efeito de encantamento, de uma fórmula dotada de eficácia mágica; encantamento este que resguarda um poder curativo para a alma humana e provoca uma espécie de persuasão (BRISSON, 2002, p. 76). Assim como o mito, pode-se considerar que os

contos maravilhosos também despertam o encantamento e caracterizam-se pela espontaneidade costumeira às produções populares, folclóricas, seja em verso ou em prosa.

Vale lembrar Aristóteles (2008), que, em sua *Poética*, considera o mito como fábula, intriga ou história, objeto de invenção, “imitação de ações”, “composição dos atos”, ou seja, a trama narrativa, o enredo, ou “um conjunto elaborado de elementos selecionados e agenciados, segundo uma ordem verossímil, que se opõe à diversidade aleatória dos acontecimentos” (COSTA, 2003, p. 22).

Turchi, ao analisar a filosofia aristotélica, diz ser o mito

um produto de uma construção organizada, moldada de um fundo de histórias fornecidas pela tradição. Tais histórias só se tornam mito, de acordo com a poética, quando transformadas em tragédias. (2003, p. 15)

Para Aristóteles (2008), tanto a epopeia como a tragédia operam também sob o eixo do maravilhoso, mas de modos distintos: na tragédia, quando da ação dramática, e, na epopeia, na estrutura narrativa, que requer uma elaboração mais apurada e que encanta o leitor e o torna partícipe. Segundo ele, “(...) o maravilhoso tem lugar primacial na tragédia; mas, na epopeia, porque ante nossos olhos não agem atores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso”. De acordo com Marinho (2009), apesar de o conceito de maravilhoso ter sido alterado ao longo do tempo e ressignificado com a evolução da mentalidade humana, ainda hoje guarda características apresentadas por Aristóteles em sua *Poética* (2008, p. 95): é irracional e verossímil. A metáfora, os processos de metamorfose, a magia, o exagero e o elemento surpreendente são elementos típicos do maravilhoso e lhe compõem uma estética própria.

É durante o período medieval que o maravilhoso começa a ser desprezado, em virtude do processo de desmitologização, em decorrência do Humanismo, que instaura um pensamento mais racional. É nesse período que se observa a literatura perder o aspecto do sagrado e se aproximar mais do profano. Segundo Marinho (2009, p. 41), nesse processo de dessacralização, a literatura perde a necessidade de depositar a fé na veracidade das narrativas, e o caráter inventivo passa a imperar nas tramas; o universo, antes habitado por deuses, semideuses e seres sobre-humanos, passa a adquirir um aspecto mais natural, por isso esses seres míticos são substituídos

por reis, rainhas, príncipes, princesas, plebeus, homens comuns, dentre outros. Essa proposta é correlata à de Mielietinski (1987, p. 311) para quem “a dessacralização é o mais importante estímulo para a transformação do mito no maravilhoso (...) a dessacralização debilita inevitavelmente a fé na autenticidade da narrativa”. O autor ainda defende que há uma inversão entre o mito e o maravilhoso, já que, no conto popular, o herói humano atua no mundo maravilhoso, e, no mito, ocorre o contrário, o herói sobre-humano, divino, exerce seu poder em um mundo real.

Marinho, dialogando com Le Goff, destaca que

No mundo medieval, a presença do maravilhoso se insere no cotidiano, na medida em que se vincula à mentalidade mística dominante, habitada por um imaginário povoado de temores e obscurecido pelos limites impostos pelo domínio da igreja, confinando o homem a uma condição de extrema fragilidade e impotência diante do poder divino. De outro lado, vamos ter também o maravilhoso operando por antítese ao trazer para seus temas tudo aquilo que era desejável, ligado ao mundo profano e aos prazeres do corpo, burlando dessa forma a pressão da igreja. (MARINHO, 2009, p. 23)

Observa-se, nesse contexto, que os contos maravilhosos passaram a imprimir traços do comportamento social da época e a refletir valores culturais e morais daqueles tempos, muitos deles advindos das crenças do período a que remontavam. Tornaram-se, pois, uma forma de expressão humana, em que o sujeito passou a manifestar seus medos, seus anseios, suas opiniões, suas experiências e seus saberes.

Pode-se dizer que o imaginário medieval moldou mentalidades europeias durante muito tempo. No período renascentista, algumas sociedades ainda continuavam projetando a figura de grandes homens em personagens míticos, tal como ocorreu na Antiguidade quando vigorou a teoria evemerística. Data desse período a obra *Genealogia dos Deuses* de Giovanni Boccaccio (1313-1375), publicada em 1581. A obra traz a interpretação alegórica de muitos mitos de divindades pagãs, separada em quinze volumes. O autor ordena as relações familiares das divindades que compunham o Panteão da Grécia e da Roma antigas. A obra, por sua vez, torna-se referência para o desenvolvimento do Humanismo italiano. Considerando o entendimento de Patai (1982), trata-se de uma obra enciclopédica, que traz explicações variadas sobre os mitos, em que o autor recorre a três tipos de

interpretação com base em uma mesma narrativa mítica: literal, moral-simbólica e alegórica.

Entre os séculos XV e XVI, foi evidente o interesse pela mitologia antiga, entendida como alegorização poética e moral ou como uma manifestação alegórica de verdades filosóficas, religiosas ou científicas. Foi durante esse período que foram produzidos, na Itália, manuais de mitografia que contribuíram para popularizar ainda mais as questões relativas às narrativas míticas. E foram essas compilações que propiciaram a construção de um estudo mitológico comparado. Apesar disso, desvencilhar-se do entendimento do mito como alegoria, como defenderam os filósofos antigos e pensadores do medievo, era praticamente impossível.

O século XVII foi um período marcado profundamente por grandes tensões. Foi considerado por estudiosos como um século trágico, problemático, eivado de contradições, mas também um período em que ocorreu uma revolução técnico-científica muito importante, assim como a consolidação e a ascensão do capitalismo e da burguesia, que se firmou como poder político, o que implicou uma alteração na concepção do trabalho pelo desenvolvimento da manufatura. À época, o maravilhoso ainda não havia se consolidado como um território voltado à criança, como só ocorreria nos séculos XVIII e XIX. As narrativas maravilhosas, em geral, dirigiam-se às damas da corte, que buscavam uma atividade para preencher tardes ociosas. O gênero era menosprezado por pensadores do período, que nutriam certa desconfiança em relação a esse gênero literário, uma vez que o consideravam marcado por uma atmosfera enganosa, que falseava a realidade e remontava ao tempo do obscurantismo medieval. Os contos maravilhosos foram, por quase dois séculos, se voltando para o público infantil com a finalidade de transmitir valores morais e sociais, além de servir como referências a serem seguidas pelas crianças, numa tentativa de moldar atitudes e comportamentos. Foi exatamente nesse momento que as narrativas maravilhosas passaram a atender necessidades específicas das crianças, tornando-se, portanto, uma literatura voltada para elas, perdendo alguns aspectos que lhes eram próprios na origem e mantendo outros importantes, que conservaram até à contemporaneidade, como a matéria mítica, transformada e conservada até os tempos atuais.

Segundo a história da literatura, foi no século XVII, durante o reinado de Luís XIV, que se fez a primeira coletânea de contos destinada a crianças. Segundo Coelho (2020, p. 27), Charles Perrault, poeta e advogado de grande prestígio na corte

francesa, publicou *Contos da Mãe Gansa* (1697), onde compilou oito histórias com estilo cristalino, direto, sem artifícios retóricos, o que correspondia ao ideal clássico da arte praticada no período.

As narrativas de cunho folclórico foram recolhidas da memória popular. São elas: “O Barba Azul”, “O Gato de Botas”, “Chapeuzinho Vermelho”, “A Bela Adormecida no Bosque”, “As Fadas”, “Cinderela” ou “A Gata Borralheira”, “Henrique do Topete” e “O Pequeno Polegar”. Por serem as histórias maravilhosas vistas com ressalvas por pensadores e estudiosos da época, Perrault chegou a atribuí-las a seu filho, Pierre Perrault. Além de Charles Perrault, outro grande e prestigiado escritor do período, em conformidade com Coelho (2020, p. 28), foi Jean de La Fontaine, que se dedicou por vinte e cinco anos ao resgate das fábulas, narrativas antigas de fundo moral, conservadas pela memória popular, além de ter saído em busca de fontes documentais das antiguidades grega e romana, de coletâneas de histórias orientais, narrativas medievais ou renascentistas, dando-lhes o caráter literário que, há séculos, serve como referência para as milhares de adaptações que foram escritas pelo mundo. As fábulas mais conhecidas e que foram reunidas por La Fontaine são: “A Cigarra e a Formiga”, “O Lobo e o Cordeiro”, “A Raposa e as uvas” e “O Leão e o Rato”, dentre outras.

As fábulas são narrativas que, desde a Antiguidade, funcionam como fonte maravilhosa da sabedoria humana. Elas se configuram como variações de adágios, advindos do conhecimento cotidiano, desfiado dentro do universo mitológico e do imaginário coletivo, que carregam uma espécie de consciência moral de um povo. A fábula, em si, é um texto de teor literário, cuja finalidade, em geral, é transferir mensagens de feição moral, com o intuito de exemplificar ou servir como referência para o bom comportamento em sociedade. São narrativas nas quais os animais realizam ações humanas – e têm sua sapiência –, passando por um processo de personificação, próprio do universo maravilhoso das narrativas fabulísticas, desenvolvendo comportamentos com os quais o leitor pode se identificar. A tradição fabulística espalhou-se por todo o mundo, certamente por causa de fabulistas, como Esopo, Fedro e La Fontaine. As fábulas que conhecemos hoje, em sua maioria, são variações ou releituras das fábulas desses grandes fabulistas clássicos. Como a maioria desse tipo de narrativa, concentram-se em comportamentos exemplares, pois acabam lidando com paixões e vícios, além de denunciarem as injustiças, os desequilíbrios e os conflitos humanos.

Durante a Era iluminista, estudiosos tinham uma percepção negativa a respeito das narrativas míticas, pois as viam como frutos da ignorância e da enganação. Todavia, as interpretações conferidas a elas ganharam novo impulso, racionalizadas de acordo com o pensamento vigente. Filósofos racionalistas como Voltaire passaram a adotar o argumento epicurista, compreendendo a razão como fundamento basilar de toda crença e das normas de conduta (PATAI, 1982, p. 24), provocando o descrédito dos mitos clássicos e das escrituras hebraico-cristãs. De acordo com Patai (1982), contra os epicuristas e na compreensão do mito estavam os sucessores dos estoicos e neoplatônicos, representados pelos românticos alemães do fim do Século das Luzes até o início do século XIX. Os românticos alemães passaram a perceber o mito poético como uma espécie-alvo de adoração, encontrando nele a mola propulsora da cultura humana (p. 24). Para os românticos, o mito exercia uma espécie de apelo estético e firmou-se como um recurso importante da criação artística, de aspecto plurissignificativo, dado seu caráter essencialmente simbólico. Isto tornou o campo de discussão acerca da mitologia bem mais vasto. Não somente filósofos e poetas antigos destinaram suas atenções ao mito, buscando compreendê-lo. As narrativas míticas passaram também a interessar, na contemporaneidade, a linguistas, antropólogos e psicólogos.

A Antropologia moderna, segundo Patai (1982, p. 25), percebe o mito como “a história dos seus autores e não dos seus temas; registra as vidas, não de heróis sobre-humanos, senão de nações poéticas”. Já o médico, filósofo e psicólogo alemão Wilhelm Wundt (1832-1920) entende ser o mito um correlato do rito, pois, para ele, “a crença na magia, que impregna a mitologia primitiva, faz de cada ato de alguma importância parte integrante do ritual mágico” (PATAI, 1982, p. 27). Para Wundt, a crença mítica propicia a criação de ritos, que reforçam crenças manifestadas nos mitos.

Foi durante o século XVIII até o início do século XX que se deu o processo de dessacralização das narrativas míticas ou uma desmitologização da literatura. Contudo, apesar de haver um processo de profunda racionalização no âmbito científico patrocinado pelo Iluminismo e que, de certo modo, provocou uma deslegitimação dessas narrativas, elas retornam ao âmbito dos estudos e debates com o advento da Psicanálise, atraindo a atenção de inúmeros pesquisadores de várias áreas de conhecimento.

A psicanálise freudiana, por seu turno, desde sua origem em 1900, com a obra inaugural do método psicanalítico, *A interpretação dos sonhos*, considera o mito

como um objeto fascinante, que auxilia na compreensão de alguns processos do inconsciente. No mito, assim como nos sonhos, elementos inconscientes são projetados e podem referir-se a inúmeras situações a depender do sujeito e do momento histórico no qual estão inseridos. Os sonhos servem de fonte de inspiração e reflexão para Freud, que tem o interesse em sedimentar suas teorias a respeito do funcionamento psíquico, que possibilita compreender determinadas patologias e acaba por influenciar nas produções culturais e é exatamente nestas que o mito ganha maior destaque. Na obra freudiana, por este motivo, o mito torna-se o meio de compreensão para a atividade do inconsciente. É preciso, pois, perceber que enquanto o sonho é uma projeção particular de desejos inconscientes, que se revelam em uma forma manifesta (distorcida) e outra latente (censurada), configurando-se como uma espécie de mito individual, os mitos são como os sonhos da humanidade, pois exprimem os anseios de uma dada coletividade. Eles atravessam o sujeito sem que ele se dê conta. Assim também é o inconsciente, que se configura como um saber do qual o homem não tem a consciência de possuir.

Jung (2002) tomou a noção de inconsciente como base para acessar as camadas mais profundas da mente humana, por meio dos sonhos e seus símbolos. De acordo com Patai, Jung compreende a construção dos mitos como

um processo psicológico que constitui traço essencial ou vital da psique humana, e cuja existência pode ser igualmente demonstrada no homem primitivo, no homem antigo e no homem moderno. (1982, p. 28)

Campbell (2007) acredita que os mitos são histórias que servem para a explicação de enigmas que rondam a existência do homem, mas que a ciência não é capaz de solucionar. Já no entender do antropólogo Gilbert Durand, o mito é “um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 1982, p. 44).

Mielietinski, em sua obra *A Poética do Mito* (1987) foi quem melhor descreveu o retorno do mito no século XX. Em suas análises, ele revelou que uma das características mais significativas dos movimentos de vanguarda artística, de alguns filósofos e estudiosos das ciências humanas foi o resgate do mito e a sua valorização

como meio discursivo e reflexivo do mundo psíquico do homem, da história e das sociedades.

Mielientinski (1987) ainda defende que foram os estudos psicológicos que abriram propiciaram a interpretação simbólico-mitológica das obras literárias. É neste ínterim que o romance sofre influência da psicanálise, que lançou refletores sobre a interioridade do sujeito, retirando um pouco da atenção dos aspectos sociais.

É possível constatar, no século XX, que o processo de remitologização encontrado no romance apoia-se, de certo modo, no discurso psicanalítico, promovendo a interiorização da ação principal, por meio das técnicas do fluxo da consciência e do monólogo interior.

O estudioso ainda, ao refletir sobre as obras de Mann e Joyce, elenca uma série de elementos costumeiros ao romance mitológico, por exemplo, o contraste existente entre a fenomenologia universal do psiquismo humano e a história, a repetição rito-mitológica cíclica, que exprimem os arquétipos universais, a questão da ironia e travestimento. É preciso compreender, pois que o resgate da poética da mitologização não é um fenômeno espontâneo e intuitivo de retorno ao pensamento mito-poético; pelo contrário, ela se fundamenta em um comportamento intelectual e filosófico, que irrompe do conhecimento profundo da cultura antiga, da história das religiões e de teorias científicas da contemporaneidade.

Outra forma de mitologização observada por Mielietinski foi o “realismo mágico”, no qual os motivos crítico-sociais com os da tradição folclórico-mitológica local apresentam o mitologismo. Essa categoria literária é recorrente entre latino-americanos e afro-asiáticos, cujo contexto histórico-cultural possibilita “a coexistência e a interpretação que, às vezes, chega à síntese orgânica, de elementos de historicismo e mitologismo, realismo social e folclore autêntico” (MIELIETINSKI, 1987, p. 433-434)

Para Mielietinski, a literatura – principalmente a literatura narrativa – está geneticamente conectada à mitologia por um processo transformador, através da composição de contos maravilhosos e de epopeias. Ele entende a construção do mito como um sistema de relação e enquanto linguagem, buscando a semiose da mitologia.

Outro teórico que também defende o fenômeno da remitologização no século XX é Durand em sua obra *Mito, Símbolo e Mitodologia* (1982), quando reafirma o retorno do mito e das preocupações que giram em torno da mitologia, do símbolo e do imaginário no século passado. Para o referido estudioso, a civilização europeia, quicá a Ocidental, vivencia um momento de alta pressão imaginária que compreende toda a

cultura e que começou durante o período romântico. Para Durand, o mito ressurge, motivado pela necessidade de mudança e por uma nova forma de pensar, como ocorreu em correntes literárias do final do século XIX; pelo abalo da epistemologia clássica, promovido por estudiosos como Einstein, Planck, que colocaram em xeque algumas questões da física e da geometria clássica, mas também a crítica de Edgar Morin, dentre outros, aos conceitos de formas ou o determinismo próprio da Filosofia Clássica. O terceiro motivo é o desenvolvimento da Antropologia e da Psicanálise, que juntas acabam por redescobrir a importância e o poder das imagens, mas também a realidade, a importância e o significado dos símbolos. Por fim, o quarto e derradeiro elemento motivador foi a subversão mitológica da História, que revela o esquema hegeliano de desenvolvimento da humanidade, com base na tese-antítese-síntese, no qual as narrativas fundantes se apresentam reiteradamente.

Em síntese, os mitos firmam-se como narrativas que se dinamizam no tempo, no espaço e que se redimensionam e se ressignificam por meio da linguagem simbólica que lhes é inerente e das imagens que promovem saberes desde os tempos primordiais até a contemporaneidade.

Pode-se afirmar que as narrativas míticas têm muito em comum com as narrativas maravilhosas. Como aponta Bettelheim (2020, p. 37) “algumas histórias folclóricas e de fadas se desenvolveram a partir dos mitos; outras foram a eles incorporadas.”. Tais narrativas acabaram por assimilar saberes de determinadas sociedades, uma vez que pretendiam acessar experiências e saberes do passado, com a finalidade de transferi-los a gerações futuras. Já para Todorov (2017), há uma grande semelhança entre o mito e o conto maravilhoso, no que concerne ao plano temático-semântico, o que estabelece uma relação bem próxima entre essas narrativas.

Segundo Bettelheim (2020, p. 37), um mito, assim como uma narrativa maravilhosa, expressa conflitos interiores de modo simbólico e sugere, de modo tácito, como tais conflitos podem ser solucionados. Todavia, o mito confronta diretamente o sujeito no tocante aos valores simbólicos presentes na narrativa e com os quais provoca a identificação, enquanto o conto maravilhoso não revela diretamente, mas ajuda o sujeito-leitor a desenvolver um estado elevado de maravilhamento, por meio do qual se torna implícito, nas linhas da narrativa, um processo de iluminação interior, que permite ao leitor encontrar respostas para seus conflitos (BETTELHEIM, 2020, p. 49).

Considerando o que é proposto por Jung (2016, p. 19), pode-se afirmar que “uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além de seu significado manifesto e imediato.”. Por esta natureza simbólica, tanto o mito como as narrativas maravilhosas acionam, na mente humana, gatilhos mentais que conduzem o sujeito a estágios fora do alcance da razão. Jung (2016, p.19) assevera que

por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens.

O elemento simbólico do texto literário pode ser compreendido como uma representação ou uma imagem, originada do inconsciente coletivo, determinada social e historicamente, e que projeta no imaginário do autor, no ato de criação, e no do leitor, no momento da recepção do texto, o elemento mítico presente em todos os instantes da existência humana. A representação simbólica torna-se, pois, um fenômeno imprescindível à escritura da literatura maravilhosa. Cardoso aponta que o escritor literário

organiza e estrutura o imaginário, trazendo a mensagem que orienta, que educa, persuade, explica, mantém vínculo com o sagrado, transmite verdades universais que conservam, de cultura para cultura, uma mesma construção intencional. (2008, p. 142)

Bettelheim (2020, p. 51), dialogando com Eliade, ressalta que pensadores modernos que estudaram os mitos e os contos de fadas de um ponto de vista filosófico ou psicológico chegaram à mesma conclusão. Ele destaca que Eliade descreve essas histórias como modelos para o comportamento humano, que dão significação e valor à vida. E, ao traçar um paralelo antropológico, evidencia que Eliade assim como outros sugere que mitos e contos de fadas derivam ou dão expressão simbólica a ritos de iniciação ou de passagem que se apresentam camuflados nos contos maravilhosos, representam dramas profundos e revelam necessidades camufladas do ser humano, com a finalidade de despertar um estado de consciência mais elevado. Já no âmbito da psicologia, muitos enfatizam as semelhanças de acontecimentos maravilhosos comuns aos mitos e aos contos de fadas, representados simbolicamente. É por meio da

linguagem simbólica que o mito e os arquétipos emergem do imaginário coletivo adquirindo concretude e se revelando como expressão.

Jung (2002) define o imaginário como parte do inconsciente coletivo. Ele o compreende como uma camada profunda da mente humana, que corresponde a uma dada coletividade e projeta imagens arcaicas comuns a todos os seres humanos, ou seja, os arquétipos. Estes materializam impulsos psíquicos ou “imagens” que representam emoções e sentimentos, como o amor, o ódio, os medos, o ciúme, os desejos e as fantasias, inerentes a todos os homens. É exatamente nessa imensa e misteriosa miscelânea de forças e impulsos ancestrais que Jung situa as raízes da simbologia presente nos mitos e contos de fadas, além disso evidencia que determinados temas se reapresentam em lugares e tempos tão distantes e diferentes, com um mínimo de variações (COELHO, 2020, p. 122).

Segundo Coelho, o símbolo estabelece a conexão do mito e dos arquétipos com o mundo, por meio da linguagem simbólica, uma vez que ela os materializa e a eles confere realidade. A autora diz que

Foi pela transformação dos mitos e arquétipos em linguagem simbólica, pois sem esta eles não existiriam, que a Sabedoria da vida neles contida pôde se difundir por todo o mundo, transformada em contos (de fadas ou maravilhosos, em novelas de cavalaria, lais, romances, cantigas... (...)) Reis, rainhas, princesas, príncipes, fadas, bruxas, maternidades falhadas ou concepções mágicas, heróis desafiados por grandes perigos para a conquista de seu ideal, objetos mágicos, duendes e anões, tesouros ocultos, dragões, gigantes e provas iniciáticas são, em essência, arquétipos ou símbolos engendrados pelos mitos de origem. (COELHO, 2020, p. 100)

Pode-se afirmar que a linguagem simbólica é, pois, o elemento que estabelece uma conexão entre a dimensão do imaginário e a da realidade, onde a vida se situa.

Durand (1997), ao propor um diálogo com as ideias de Bachelard e Jung, aponta que o imaginário é uma verdadeira teia de imagens que funda o comportamento do homem em sociedade. É no espaço imaginário que símbolos e arquétipos constituem um arranjo de imagens míticas, plurais e figurativas, já que estão relacionadas com o trajeto antropológico abordado por ele e por meio do qual une o campo subjetivo da natureza humana ao objetivo, ao qual se vinculam as manifestações culturais associadas aos símbolos, aos arquétipos e às imagens míticas.

São as narrativas míticas verdadeiros espaços de manifestação do maravilhoso desde os tempos primordiais, por este motivo pode-se dizer que funcionam também como matrizes de contos maravilhosos ou populares. É possível observar que o maravilhoso irrompe o pensamento mágico e, antes de ser incorporado pela literatura, estrutura o imaginário humano, por isso é dotado de um caráter universal, por se presentificar no inconsciente coletivo, composto por símbolos e imagens arquetípicas. O maravilhoso resguarda, em sua essência, a substância mágica que se encontra na gênese do pensamento religioso e dos mitos.

Foram as histórias míticas, impregnadas do maravilhoso, advindas de povos distantes e distintos, que influenciaram a literatura greco-romana da Antiguidade Clássica, as novelas de cavalaria, muito comuns durante o Medievo, assim como narrativas mais contemporâneas, como as de Marina Colasanti e aquelas que servem de base para o cinema mundo afora.

O maravilhoso, por sua vez, resiste ao decurso do tempo e, desde o Antigo Testamento até os contos de fadas modernos, mantém acesas as chamas de uma cultura e de uma lógica que não compactuam com os modos de ser, pensar e agir do homem ocidental. Como afirma Coelho (2020, p. 17), “longe de serem vistos como algo superado ou mero entretenimento infantil, [os contos maravilhosos] precisam ser redescobertos como fonte de conhecimento de vida”. É preciso desmistificar a importância dos contos maravilhosos, assim como dos contos de fadas. É preciso despojar-se de preconceitos para compreender que o momento em que vivemos é propício ao retorno das narrativas maravilhosas, já que elas permitem ao homem reencontrar “o sentido último da vida e responder à pergunta-chave de sua existência”, como constata Coelho (2020, p. 22). É possível perceber, na literatura pós-moderna ou contemporânea, que há um predomínio do Realismo Mágico ou Maravilhoso, gêneros nos quais o onírico, o fantástico e o maravilhoso deixam de ser encarados como mera fantasia ou exercício do imaginário para serem percebidos como acessos para verdades humanas ocultas (p. 23).

O maravilhoso coloca o homem diante de si mesmo, do outro e do mundo, daquilo que o identifica humano, estimulando-o a transcender a própria existência e a sanar seus conflitos interiores mais recônditos, quando do contato com o universo mítico-simbólico das histórias de fadas, transmitidas de geração a geração por meio das tradições oral e escrita. Segundo Eliade (2013, p. 125), “o mundo ‘fala’ ao homem e, para compreender essa ‘linguagem’, basta-lhe conhecer os mitos e decifrar os

símbolos”. E, mesmo imerso em um universo dominado pela tecnologia, o homem encantado pela literatura construída por elementos mágicos e sobrenaturais tem deflagrado seu interesse pelo mundo maravilhoso das histórias universais, que o envolve na atmosfera onírica de símbolos humanos onde imperam os imaginários coletivo e individual, e que deflagram transformações significativas nos mais diversos contextos (pessoal, social e cultural). Pode-se ainda afirmar que é na ludicidade proposta pelo jogo simbólico das palavras que os contos maravilhosos estimulam o imaginário, bem como as memórias afetivas e culturais, tudo isso por meio de uma rede de mecanismos estruturais que permitem ao homem, por meio da leitura de contos maravilhosos ou de fadas, construir sentidos, processar e resolver conflitos interiores, assim como organizar seu pensamento e sua fala.

2.3 OS CONTOS MARAVILHOSOS

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

O ato de contar histórias é vital para o homem, desde os tempos primordiais, quando se buscava compreender o princípio de tudo, a origem do universo, além de expressar os sentidos da vida, sanar as incertezas humanas no tocante à existência, mas também transmitir conhecimentos e experiências. Construir universos maravilhosos coloca o homem diante de si mesmo, do outro e do mundo, bem como daquilo que o identifica humano, estimulando-o a ir além da própria existência em busca de respostas para suas inquições interiores, por vezes encontrando-as ou não, mas exercitando – pela linguagem – a construção de sentidos, quando da manipulação ou do contato com o universo mítico-simbólico das histórias, que são repassadas por meio da tradição oral ou da escrita.

Nesse estudo, o maravilhoso tem sido compreendido, inicialmente, como um efeito de linguagem, atrelado à fruição, o que confere às narrativas maior liberdade criativa e uma lógica própria, utilizada a serviço do imaginário e do prazer que o texto literário pode proporcionar ao leitor ou ao ouvinte, a depender da modalidade enunciativa. É possível, pois, perceber que o maravilhoso constrói, gradualmente, uma

estrutura narrativa específica, que se consolida com base no pensamento mágico e povoa o imaginário humano, conferindo-lhe um caráter universal.

A ideia de maravilhoso surge antes mesmo de ele ser estetizado pelo universo das narrativas literárias. O recanto íntimo e sagrado do maravilhoso é mesmo o pensamento mágico, que fundamenta o religioso, que cria mitos, impregnados de valores e crenças da cultura a qual pertencem e que são, muitas vezes, repassados por meio de histórias contadas por homens sábios e simples. Por isso, pode-se afirmar que o maravilhoso com uma proposta estética fora possível quando de sua identificação nas narrativas de cunho mítico, de feição popular. Logo, no âmbito narrativo, ele se consagra juntamente com a literatura, seu esteio primeiro. Segundo Mielietinski (1987, p. 329), a literatura origina-se a partir das narrativas míticas e “está geneticamente relacionada com a mitologia, através do folclore, e particularmente da literatura narrativa (...) que se liga à mitologia via conto maravilhoso”. Ele ainda afirma que

(...) nas civilizações antigas, a mitologia foi o ponto de partida para o desenvolvimento da filosofia e da literatura. A filosofia antiga partiu da reinterpretação racional da matéria mitológica e levantou naturalmente o problema da relação do conhecimento racional com a narrativa mitológica. (MIELIETINSKI, 1987, p. 9)

Platão, por exemplo, chegou a propor que os futuros cidadãos de sua república ideal tivessem sua educação literária iniciada com o auxílio das narrativas míticas. Até mesmo Aristóteles chegou a afirmar que “o amigo da sabedoria é também um amigo do mito”. (BETTELHEIM, 2020, p. 51)

Pode-se observar que o maravilhoso mítico se materializou genética e estruturalmente em contos de natureza maravilhosa. Por este motivo, pode-se considerar o maravilhoso como gênero que, tal qual um grande polvo, estende seus tentáculos ao longo de milênios e abraça uma pluralidade de obras, todas reunidas na categoria do conto maravilhoso, mas imprimindo suas características em outras formas literárias, chegando a emprestar, contemporaneamente, suas marcas a outros suportes, como o cinema de animação, a publicidade, os jogos digitais etc.

De acordo com Mielietinski (2019, p. 151), “muitos ‘mitos’ gregos foram considerados contos maravilhosos típicos ou lendas históricas”, sendo que o vocábulo

“mito” designa conto, narrativa, fábula. Ainda segundo o mesmo autor, “o mito é etiológico e narrativo por princípio”.

A folclorística, durante cento e cinquenta anos, desenvolveu critérios concretos para a distinção entre mito e conto maravilhoso. Os estudiosos da escola mitológica do século XIX diferenciaram, inicialmente, as narrativas sobre deuses daquelas de heróis, de homens celestiais e terrenos, superiores e inferiores¹⁴. Os neomitológicos-ritualísticos estabeleceram o vínculo do mito com o ritual. Já o psicanalista Otto Rank (1919) considerou o mito como uma expressão do Complexo de Édipo, e o conto como uma expressão velada, com deslocamentos e substituições. A escola neomitológica de crítica literária (baseada na teoria psicanalítica junguiana), por sua vez, apresenta uma tendência a trasladar as características do mito não só para os contos, mas também para a literatura de modo geral. André Jolles (1999) considerava o mito e o conto como “formas simples”, que se originaram da própria língua. Friederich von der Leyen (1959), especialista alemão, considerava o conto como a forma lúdica do mito. O folclorista americano William Russel Bascom (1965) contrapôs mito e conto considerando os princípios de veracidade (realidade *versus* ficção), tempo e espaço (definidos *versus* indefinidos), relações (religiosas *versus* não religiosas), características do protagonista (sobre-humano no mito *versus* sobre-humano ou humano no conto) e circunstâncias da narrativa (MIELIETINSKI, 2019, p. 151-152).

Para Alan Dundes, teórico americano, estudioso do conto folclórico e das narrativas indígenas, o conto e o mito não se distinguem por questões estruturais, mas por seu conteúdo. Segundo o autor, no conto popular, a carência (falta ou ausência inicial que deflagra a narrativa) ou o dano inicial, acarretado pelo tabu transgredido, é individual e, no mito, a carência inicial ou o dano é de natureza coletiva. Mielietinski (2019, p. 152) ainda sinaliza que Dundes, bem como o casal Maranda, estruturalistas americanos, não percebem diferenças estruturais entre mito e conto. Ressalva também que Lévi-Strauss aponta para diferenças puramente quantitativas entre ambos. Pode-se perceber com base nos pensamentos aqui expostos, atribuídos a Dundes, Mielietinski, ao casal Maranda e a Lévi-Strauss que não é tão fácil ou simples diferenciar o conto maravilhoso da narrativa mítica, já que, em vários momentos, parecem estar imbricados na mesma materialidade, em virtude de uma espécie de sincretismo primitivo como defendido por Mielietinski (2019, p. 154).

¹⁴ Wilhelm Mannhardt foi quem primeiro classificou a mitologia terrena como “inferior” (Mielietinski, 2019, p. 151).

Não parece, pelo que se pode observar, haver um critério eficaz para diferenciar um gênero do outro, por este motivo é válido traçar um paralelo entre ambos destacando semelhanças e diferenças como fora proposto por Bascom (1965) ou por Mielietinski (2019). Há também que se destacar a vinculação estreita que tais narrativas apresentam com o folclore ou com o conto popular.

As narrativas maravilhosas ativam a imaginação, bem como as memórias afetivas e culturais, tudo isso por meio de uma rede de mecanismos estruturais, que foram se configurando ao longo de milênios. E é por meio da leitura de contos maravilhosos ou de fadas que o leitor passa a construir sentidos, a processar e a resolver conflitos interiores, assim como a organizar seu pensamento e sua fala, dada a natureza e a importância de seus conteúdos. De acordo com Câmara Cascudo (2004, p. 12), o conto é um vértice da memória e da imaginação popular, e “a memória conserva os traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, pelas enxertias ou pelos abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa”. Isso demonstra que, ao longo do tempo, os contos podem ser transformados pelos processos de retomada, ressignificação, reconto, podendo estabelecer uma harmonia com o todo da tradição e o tempo em que se insere e no qual é resgatado. Cascudo (2004, p. 13) ainda elenca quatro características do conto popular: a antiguidade, o anonimato, a divulgação e a persistência. Segundo ele, é preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omissos nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo. O folclorista explica que a alusão a aspectos do ambiente e a hábitos desaparecidos dão aos contos populares a antiguidade que lhes é característica, mas também um aspecto de universalidade. Afinal, os contos considerados clássicos ou que integram a tradição estão assentados no imaginário popular, por isso, muitas vezes, são repassados de uma geração para outra por meio de processos de reprodutibilidade, como as paráfrases (intertextos) ou mesmo de modo despercebido, implícito, por meio de remissões, que resgatam o que já foi dito alhures e que atravessa as narrativas contemporâneas, de modo tácito, permitindo que haja um processo de retomada, ressignificação dos textos de outrora ou mesmo uma convivência harmônica entre o dito e o novo, sem que necessariamente sejam os mesmos, mas que sejam textos “inéditos”, legados ao futuro em consonância com as demandas imediatas.

Vale ressaltar que há elementos mágicos e de fenômenos inexplicáveis, que se vinculam à magia, à fantasia, por isso são costumeiros nos contos folclóricos, assim como o são nos contos maravilhosos ou de fadas. Por este motivo, observa-se um caráter de semelhança entre os contos populares e maravilhosos, e de contiguidade entre eles e os contos de fadas. Porém conservam características que lhes são peculiares e que os diferenciam na estrutura e no conteúdo, não podendo ser confundidos.

Estudos sobre o folclore, assim como o conhecimento formal, científico, de textos folclóricos propiciaram um novo *status* às narrativas populares, que passaram a figurar como “legado que se considera essencial para a humanidade” e como modo de “aprendizagem de enraizamento histórico a partir do conhecimento das formas culturais antigas” (COLOMER, 2003, p. 58-59). Isto faz com que os contos folclóricos e os contos maravilhosos ou de fadas passem a ser valorizados e a ter sua importância reconhecida.

Para Vladimir Propp, uma das características mais importantes que definem os contos maravilhosos seria a sua descendência do folclore, como afirma Paulo Bezerra, tradutor da obra de Propp e crítico literário brasileiro, que escreveu a introdução da edição traduzida para o português de *Raízes históricas do conto maravilhoso*:

[Propp] mostra, numa perspectiva dialética, o que acontece com o velho folclore em novas condições históricas, como se manifestam as novas formações folclóricas e como estas interagem com formas mais arcaicas, reassimilando e reformulando os seus motivos e vestígios, transformando antigas imagens em seus opostos ou fazendo o velho e o novo conviverem até com certa harmonia (BEZERRA in PROPP, 2002, p. 15-16).

Para Propp, o folclore é o solo da literatura, a sua pré-história (BEZERRA in PROPP, 2002, p.17).

Pouco a pouco, houve na história a transição do mito ao conto. Pode-se afirmar diacronicamente que o que revelou esse processo com mais nitidez foram alguns elementos da narrativa que se reconfiguraram gradativamente, quando da passagem do universo da oralidade para o da escrita, por exemplo, as personagens. Os deuses e semideuses, muito comuns nas narrativas míticas, foram substituídos por homens terrenos, como reis, rainhas, príncipes, princesas, que passaram a atuar em ambiente oposto, na esfera social, aos plebeus e camponeses. O princípio etiológico e

o caráter de verdade inabalável dos mitos começaram a dar lugar ao caráter ficcional, inventivo e criativo dos contos maravilhosos.

O conto popular está ligado a um indivíduo, à realização dos seus sonhos, é subjetivo e por isto os seus heróis são homens e não divindades ou santos; eles não vão além do uso da magia. (MIELIETINSKI, 1987, p. 59)

Mielietinski (1987, p. 59) também considera que houve uma inversão no tocante a essas duas formas narrativas: “Se no conto popular o herói atua no mundo maravilhoso, no mito ocorre o contrário; o herói é divino porém atua em um mundo real”.

Ademais podem ser observados mais alguns elementos que distinguem as narrativas míticas dos contos, de acordo com Mielietinski (2019, p. 153-154). Quanto aos meios: os mitos apresentam caráter ritualístico, sagrado, verossímil, convencional; já os contos se caracterizam por não serem ritualísticos, por serem inverossímeis (ou por admitirem a invenção), por terem uma natureza poética. No que diz respeito ao conteúdo: os mitos apresentam heróis míticos, divinizados, o tempo caracteriza-se por ser mítico (pré-histórico), têm o princípio etiológico (pois buscam investigar a causa ou a origem de algo) e apresentam o caráter coletivo (cósmico) do objeto representado; os contos maravilhosos, por sua vez, materializam heróis não míticos, homens terrenos, comuns, o tempo caracteriza-se por ser fantástico (extra-histórico), indefinido, há a presença do princípio ficcional (dado o caráter inventivo ou criativo), assim como apresentam o caráter individual.

Logo, percebe-se que é exatamente nesse cenário que o maravilhoso começa a ser compreendido como um gênero narrativo, ao propor um modelo estrutural com base no qual vão ser construídas as primeiras obras literárias, dotadas de caráter poético dominante e que influenciará todo o fazer literário em sequência. As narrativas épicas são fortemente influenciadas pelos mitos e, por isso mesmo, pelo maravilhoso presente, por exemplo, em narrativas greco-romanas, como as que foram atribuídas a Homero e até mesmo no poema épico português *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões.

2.3.1 O Maravilhoso e suas interfaces

O maravilhoso, assim como o mágico e o fantástico configuram-se como formas de materialização do universo ficcional. O termo “maravilhoso” remete a um evento em que o sobrenatural se manifesta harmonicamente com o real para promover o encantamento do leitor. Para Todorov (2017), o maravilhoso, o estranho e o fantástico são gêneros literários que têm uma relação com a produção de linguagem. Por este motivo, esses gêneros constituem-se como linguagens, caracterizadas por um modo específico de narrar que se circunscreve em torno de uma lógica do sobrenatural e que se aparta da lógica cotidiana da realidade. Ele pode ser delimitado por vários tipos de relação com o sobrenatural, o que propicia novas combinações, caracterizadas pela materialização dos eventos.

Todorov não só considera o maravilhoso como um gênero literário, mas também amplia seu entendimento e o considera como um gênero narrativo. Segundo o teórico, no conto maravilhoso os “elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito”. É como se o leitor admitisse novas leis da natureza que explicassem os fenômenos ou considerassem normais e possíveis todos os eventos desafiados na narrativa, não provocando dúvida ou estranhamento. Não há questionamentos no que diz respeito à verossimilhança, tudo no universo do maravilhoso se torna possível, e homens, animais e objetos convivem harmonicamente, em pé de igualdade. Ainda com base em Todorov (2017), é possível observar o conto de fadas como uma variante do maravilhoso, já que os fenômenos sobrenaturais narrados nele não provocam repulsa ou estranhamento.

De acordo com Todorov (2017, p. 60), “o que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural”. Ele chega a admitir que a caracterização dos contos feéricos merece um estudo específico. O autor, em sua obra *Introdução à Literatura fantástica* (2010), ainda apresenta uma concepção basilar de narrativa. Para ele,

toda narrativa é o movimento entre dois equilíbrios semelhantes mas não idênticos. No início da narrativa, há sempre uma situação estável, as personagens formam uma configuração que pode ser móvel, mas que mantém no entanto intactos um certo número de traços fundamentais. [...] A seguir, sobrevém alguma coisa que rompe esta calma, que introduz um desequilíbrio (ou, se quisermos, um equilíbrio negativo) [...]. No fim da história, depois de ter vencido numerosos obstáculos, [...] O equilíbrio é então reestabelecido mas não é mais o do início [...]. A narrativa

elementar comporta, pois, dois tipos de episódios: os que descrevem um estado de equilíbrio ou desequilíbrio, e os que descrevem a passagem de um a outro (TODOROV, 2017, p. 171-172, grifos do autor).

Esse detalhamento acerca dos estados de equilíbrio que se dão no início e no fim das histórias, assim como dos de desequilíbrio que quebram a zona de comodidade e provocam os conflitos são vivenciados pelas personagens e constituem a base dos estudos estruturais das narrativas, por exemplo, dos contos feéricos.

Irene Machado, em *Literatura e Redação* (1994, p. 45), revela que

nos contos de fadas podemos encontrar o modelo básico de qualquer narrativa literária. Queremos dizer o seguinte: em toda narrativa literária existem episódios, ou seja, situações de equilíbrio e desequilíbrio, que se modificam, provocando a passagem de uma situação a outra. É nessa cadeia de episódios que se situam os conflitos e soluções aos problemas que tanto nos prendem a atenção. A diferença é que, nos contos de fadas, a transformação é provocada pela intervenção de uma ação mágica. Assim, os seres mágicos são tão importantes para o desenvolvimento da história quanto para o comportamento do herói.

Os seres mágicos, assim como as fadas, são, em muitos contos feéricos tradicionais, importantes não só para o desenrolar da narrativa, mas também para a construção do comportamento do herói. Coelho (2020, p. 78) diz que as fadas são

seres fantásticos ou imaginários, de grande beleza, que se apresentavam sob a forma de mulher. Dotadas de virtudes e poderes sobrenaturais, interferem na vida dos homens, para auxiliá-los em situações-limite, quando já nenhuma solução natural seria possível.

Nos contos de fadas de Marina Colasanti, por sua vez, o maravilhoso nem sempre se manifesta com a presença de seres fantásticos ou imaginários, sobrenaturais, como fadas, gnomos, duendes, bruxas, gigantes ou ogros, mas desenvolve-se por meio da magia feérica que envolve reis, rainhas, princesas, príncipes, objetos mágicos, personificações do tempo, do espaço, de alguns seres animais, metamorfoses. Aparece na forma nova com que Colasanti explora o maravilhoso e o relaciona com o real, alterando a perspectiva e, por consequência, a importância atribuída aos elementos e às situações narradas.

Em entrevista concedida ao *Jornal Digital Tribuna do Norte*, de Natal, dia 22

de abril de 2012, Colasanti revela:

(...) O gênero conto de fadas é específico, não é historinha com fada e com bruxa. (...) É um gênero cujos textos e narrativas são fora do tempo da realidade e fora do espaço real. Eles acontecem no espaço do imaginário (...).

Para Coelho (2020, p. 85), os contos maravilhosos não apresentam fadas, e as narrativas se desenvolvem no cotidiano mágico, diferenciando-se dos contos de fadas, em virtude das problemáticas exploradas; sendo a dos contos maravilhosos, em geral, aquelas de cunho material, social e sensorial; e as dos contos de fadas aquelas de feição espiritual, ética e existencial. Pode-se situar os contos de Colasanti como maravilhoso feérico; um híbrido dos dois anteriores. Há, pois, a possibilidade de definir os contos colasantianos como contos que conservam características do maravilhoso, mas que não possuem um eixo gerador social, e sim existencial. Há neles por parte da personagem protagonista (herói ou heroína) uma busca pela satisfação de um desejo pessoal ou pela superação de um conflito de ordem existencial.

O entendimento a respeito do gênero mágico, por sua vez, está relacionado com o coletivo. Somente atos reiterados e que são validados pela tradição ou pela aquiescência popular podem ser considerados mágicos. Segundo Monteiro (1986, p. 55), “a magia é um objeto de crença por definição”, pois o entendimento básico da magia está vinculado a valores comunitários fundamentais e, por isso, tornam-se sagrados e aproximam a magia do que é mítico, por crença da comunidade como algo superior. Rodrigues (1988, p. 9) aponta que a magia interfere na realidade, enquanto a literatura está vinculada ao universo do imaginário, mesmo quando se pretende ultrarrealista. E ainda ressalta que a literatura pode até se utilizar de uma “causalidade mágica” que se oponha a uma dada explicação científica, mas isso não implica dizer que ela é um tipo de elemento mágico.

No tocante ao gênero fantástico, foram inúmeras as acepções a que chegaram vários teóricos. O termo “fantástico” origina-se da expressão latina *phantasticu*, proveniente do grego *phantastikós*, que se origina da expressão *phantasia*, relativa ao que é concebido pela imaginação, que não tem concretude, pertencente ao imaginário, ao universo fabuloso. Aplica-se o termo com mais justeza ao campo artístico e literário por seu caráter ficcional, por mais que pretenda se aproximar o máximo possível da realidade (RODRIGUES, 1988, p. 9). Uma das

definições do gênero fantástico mais conhecidas e divulgadas é a de Todorov, que propõe:

Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sífides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (2017, p. 30)

O fantástico ocupa, portanto, o tempo dessa incerteza; assim que se escolhe “uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso”. (TODOROV, 2017, p. 30).

Sendo assim, o campo de ação do fantástico é mesmo o do imaginário, do inverossímil, do insólito, do inabitual, do extraordinário. A sua relação com o real é sempre mediada, como ocorre no universo da literatura. É possível perceber que o fantástico se coloca em lado oposto ao mágico, já que não se pode compreendê-lo como algo dogmático, metafísico-religioso, como um elemento de crença, mas sim como crítico e por que não dizer paródico.

O fantástico e o maravilhoso se contatam, porém o modo como lidam com o sobrenatural se distingue. Quando a narrativa leva ao estranhamento, e o leitor não toma como normais os eventos narrados, ou quando algo contradiz a ordem da razão, aproximando-se da desrazão, o fantástico se instaura, e o maravilhoso se acomoda (RODRIGUES, 1988, p. 56). Na narrativa fantástica, o narrador oscila entre a explicação lógica do evento sobrenatural e a aceitação dos fenômenos que rompem a estabilidade do mundo natural. Todorov pontua que no maravilhoso o elemento sobrenatural não causa questionamentos. Já Rodrigues, retomando Freud, afirma que

o maravilhoso é um mundo do faz-de-conta: “Era uma vez”, e eis-nos mergulhados em um mundo irreal. É a ficção mais radical (...) transposto para o artifício ficcional um sistema animista de crenças, ou seja, as coisas têm alma, as plantas falam, bichos como coelhos participam da vida de uma menina ou unicórnios fazem acordos (cf. *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll). Não há questionamentos sobre verossimilhança nesse tipo de universo ficcional. (1988, p. 56)

A autora ainda considera um segundo tipo de maravilhoso não tão radical, mas que permite a seres humanos interagir com seres sobrenaturais, sem que haja espanto.

No tocante à relação do maravilhoso com o mágico, percebe-se também um diálogo possível entre os dois, já que a ideia de maravilhoso surge como elemento intrínseco ao pensamento mágico, que está vinculado ao imaginário coletivo, humano, e por este motivo dota-se de um caráter universal, expresso em toda e qualquer sociedade ou grupo social.

O elemento mágico, sobrenatural, encontra-se no cerne do maravilhoso, remete a acontecimentos que ocorrem de forma inexplicável, por interferência de magia, provocando o encantamento típico desse universo. Tudo isso pode ser percebido nas narrativas maravilhosas de natureza feérica ou contos de fadas, por exemplo, que resguardam significados profundos, manifestados de modo simbólico, oriundos de ritos de iniciação ou de passagem. Os contos de fadas são fruto, assim como o pensamento mágico, do imaginário coletivo, porém o gênero mágico decorre de uma crença partilhada comunitariamente, enquanto os contos de fadas satisfazem as exigências conscientes e inconscientes de uma coletividade, e é exatamente por isso que os contos são contados e recontados por gerações (BETTELHEIM, 2020).

Não é pretensão desta pesquisa exaurir as análises acerca das interfaces do maravilhoso, nem mesmo aprisionar este gênero e seus subgêneros em um conceito totalizador, já que há múltiplos conceitos formulados sobre o tema por diversos teóricos. Contudo, compreender o maravilhoso e como ele se manifesta na literatura é fundamental para observá-lo durante os processos de análises estruturais e simbólicos-poéticas dos textos pretendidos com esta pesquisa, até porque, para situar uma obra em determinado gênero, faz-se necessário compreender não somente sua estrutura, mas também suas particularidades formais, os elementos constitutivos, os conceitos que estão implicados nela, além da função social que ela cumpre e o impacto que ela promove naquele que a recebe.

2.3.2 O Conto Maravilhoso como gênero

Nesta pesquisa, o conto maravilhoso refere-se não somente à narrativa maravilhosa, remanescente da tradição oral, de cunho popular, folclórico, impregnada de elementos maravilhosos, que povoam o imaginário coletivo, o mundo da fantasia, tecido por meio de uma linguagem simbólico-poética, mas é também aquele,

pertencente à cultura escrita, que retoma os textos da tradição, ressignificando-os. O conto maravilhoso, tal como é compreendido aqui, é capaz de promover encantamento, suscitar reflexões significativas, criar pontes entre os universos do folclore e da literatura, do imaginário e da realidade, sem provocar estranhamentos. Ele rompe com os limites do possível, em tempos e espaços indefinidos. Para este fim, explora ações envolvendo personagens que representam homens comuns, afligidos por uma problemática individual (de natureza material, social e sensível), o que propicia uma pluralidade de temas; tudo isso com certas limitações estruturais.

Os contos maravilhosos, apesar de extremamente variados, em geral são determinados por sua teia de elementos estruturais idênticos, o que permite reuni-los em um mesmo gênero ou em uma mesma categoria.

Todorov declara que,

De uma maneira mais geral, não reconhecer a existência de gêneros equivale supor que a obra literária não mantém relações com as obras já existentes. Os gêneros são precisamente essas escalas através das quais a obra se relaciona com o universo da literatura. (2010, p. 12)

De acordo com Propp, em sua obra referencial *A Morfologia do Conto Maravilhoso* (1984, p. 26), as funções das personagens – por mais distintas que sejam – são as mesmas e “representam as partes fundamentais do conto maravilhoso”. São elas, independentemente do *modus operandi*, a base constituinte desse gênero.

Ainda dialogando com Propp (1984, p. 22), “o estudo das leis formais pressupõe o estudo das leis históricas”. E são esses aspectos formais associados ao contexto cultural, sob a perspectiva histórico-social, que permitem uma categorização plena do gênero conto maravilhoso e suas variantes. Sendo assim, pode-se definir o conto maravilhoso como um gênero literário por conservar aspectos composicionais específicos – verbais, sintáticos, semânticos, estéticos, temáticos – advindos de narrativas antigas, para atender às demandas dos novos tempos, que o narrador julga serem mais relevantes aos leitores e ouvintes, por preocupações que os afligem, comportamentos que adotam ou por problemas especiais da época em que são escritos; tudo isso permite que se configure o caráter da variabilidade ou permutabilidade do gênero.

Antes de prosseguir com a discussão acerca do conto maravilhoso como gênero, vale destacar que o esquema de estrutura composicional defendido por

Vladimir Propp foi elaborado a partir do exame de textos de cunho folclórico. Segundo Propp (1984, p. 8), o folclore possui uma poética própria, distinta da poética das obras literárias. Contudo, isso não impede que o método de análise proppiano possa ser aplicado no campo literário.

A “folclorística”, área de estudos relativos ao folclore, assim denominada por estudiosos russos, costuma privilegiar, por sua vez, a arte verbal, deixando as outras esferas sob o domínio da etnografia ou da antropologia. O folclore, nesse sentido, pode ser compreendido sob a perspectiva de folcloristas russos tanto como a arte verbal, constituída por lendas, canções, contos, obras épicas etc., como por toda a produção artística popular – música, teatro, dança, pintura e artesanato (AMÉRICO, 2014, p. 116-117).

Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson, dois expoentes do formalismo russo, no ensaio “O folclore como forma específica de arte”, de 1929, refletiram sobre a fronteira existente entre o folclore e a literatura com base na relação estabelecida pelas noções de *langue* e *parole*, defendidas por Ferdinand Saussure. Perceberam, pois, que as obras folclóricas são aquelas resultantes de muitas repetições e variações e que carecem da aprovação de uma coletividade. Só a partir do momento em que começam a fazer parte do imaginário e da memória de um povo, elas se tornam, de fato e de direito, folclóricas. Logo, considera-se que a obra popular não é de autoria de uma única pessoa, mas de um todo coletivo, dentro do qual ela se realiza. (AMÉRICO, 2014, p. 117)

A literatura, por sua vez, do modo como a percebemos na atualidade, é autoral, pois as alterações realizadas por aquele que a cria não necessita de uma aprovação popular. No entanto, é possível perceber na literatura traços folclóricos ou típicos de obras folclóricas, por exemplo. Essa interconexão existe e torna-se possível por meio do diálogo existente entre obras de diferentes épocas, que se comunicam de modo estrutural, no tocante aos modelos e temas resgatados e ressignificados para atender a novas demandas.

Há algumas distinções de cunho formal e terminológico entre folclore e literatura. Segundo Américo (2014, p. 116), o termo “folclore”, emprestado do inglês, é utilizado como preferencial pelos pesquisadores russos, enquanto na linguagem acadêmica de outros países são utilizadas outras denominações, como *traditions populaires* na França; “folclore”, além de “cultura popular”, “tradição popular”, “arte popular”, “literatura popular”, “literatura oral” ou “oralidade” no Brasil; “volkskunde” na

Alemanha. Há, portanto, uma variação terminológica que está atrelada a diferentes acepções acerca do folclore como uma espécie de produção que remete a uma coletividade. Por este motivo, muitas vezes, são utilizados os termos “cultura” e “arte” para designá-lo. Outras denominações destacam o aspecto verbal da produção, e por esse motivo apresenta-se a palavra “literatura” associada a termos como “popular” e “oral”.

O estudo proposto por Propp, que entende os contos de fadas como uma categoria de conto popular e que busca descrever a estrutura composicional do conto de magia em seu conjunto, no plano do enredo, conduziu à instituição de um esquema de elementos invariantes, que se repetem no todo ou parcialmente em todos os “contos de magia”. É tomando como referenciais primeiros os estudos de Propp, descritos em *A Morfologia do Conto Maravilhoso*, e de Adam acerca da estrutura composicional de um texto, em conformidade com a obra *O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar*, que serão estabelecidas as análises estruturais dos contos escolhidos de Colasanti e que compõem o *corpus* deste trabalho, além de contar com outros referenciais teóricos, a serem apresentados oportunamente, com a finalidade de embasar as análises e as leituras a serem propostas.

Como disse Propp (1984, p. 14), “os contos maravilhosos são extremamente variados”. Por este motivo, não devem ser estudados de imediato em toda a sua dimensão. O autor ainda ressalta que precisam ser divididos em partes para que seja possível classificá-los de modo satisfatório. A classificação do gênero “conto maravilhoso”, aparentemente, assenta-se em aspectos composicionais do conto, porém aqueles considerados maravilhosos apresentam características absolutamente peculiares.

Em gêneros textuais do discurso literário, por exemplo, há a ideia de um princípio organizador previamente instituído que orienta as produções e isto pode provocar um certo incômodo em relação à originalidade e à autonomia do autor. Sobre isso, Adam (2009, p. 123) explica que a combinação das sequências no nível textual é tão complexa que “a criatividade e a heterogeneidade podem aparecer antes das regularidades”, fazendo de cada texto único e original.

Em conformidade com Adam (2011, p. 263), “todo texto é – tanto na produção como na interpretação – objeto de um trabalho de reconstrução de sua estrutura que, passo a passo, pode levar à elaboração de um plano de texto ocasional”. A originalidade, por essa perspectiva, estaria na capacidade de o autor desviar o plano

de texto de sua obra dos planos de textos convencionais. Ao tentar correlacionar essa questão à obra de Colasanti selecionada para o estudo, fica a seguinte inquirição: será exatamente desse modo que Colasanti opera quando da construção de suas narrativas?

Segundo Adam (2011, p. 258), “os planos de textos estão, juntamente com os gêneros, disponíveis no sistema de conhecimentos dos grupos sociais. Eles permitem construir (na produção) e reconstruir (na leitura ou na escuta) a organização global de um texto, prescrita por um gênero”. O autor propõe que os planos de texto se subdividam em dois grupos: os convencionais, que apresentam uma estrutura mais rígida, definida por questões históricas e sociais; e os ocasionais, que possuem estrutura mais livre e permitem maiores intervenções de seu produtor. Em qualquer um dos casos, os planos de texto funcionam como elementos essenciais na organização de um texto e, por isso, guiam tanto a escrita como a leitura de qualquer produção textual.

Para Adam (2011, p. 257), “os planos de texto desempenham um papel fundamental na composição macrotextual do sentido”. Quando se lê uma narrativa e se é capaz de lhe atribuir sentidos é porque de algum modo houve a identificação das partes que a constituem e o estabelecimento das relações existentes entre elas, conforme a estrutura global proposta inicialmente por seu autor. Desse modo, “o principal fator unificador da estrutura composicional é o plano de texto”, conforme ADAM (2011, p.258), uma vez que o agrupamento das proposições, no plano textual, nem sempre corresponde a sequências textuais completas. Esse teórico define a sequência textual narrativa como uma “exposição de ‘fatos’ reais ou imaginários” e destaca que esses “fatos” podem ser eventos, que acontecem como efeito de causas e sem intervenção intencional de um agente, e ações, que ocorrem sempre com a presença de um agente (humano ou antropomórfico).

Em conformidade com a teoria de Adam, um texto narrativo prevê, inicialmente, cinco momentos, ou cinco macroproposições narrativas: quando uma orientação é definida, são caracterizadas as personagens, o lugar e o tempo, bem como outras circunstâncias daquele momento da narração; quando surge uma complicação que modifica o estado inicial e desencadeia a narrativa; quando ocorre uma avaliação da situação e começam as ações propriamente ditas, das personagens e/ou do narrador; quando surge um novo elemento que colabora para a resolução do conflito inicial e possibilita que a narrativa retorne a um estado semelhante ao inicial; e,

por fim, quando se apresenta uma moral, tirada das consequências da situação apresentada (ADAM, 1987 apud OLIVEIRA, 2016, p. 83). As macroproposições narrativas são constituídas por proposições narrativas, segundo o teórico.

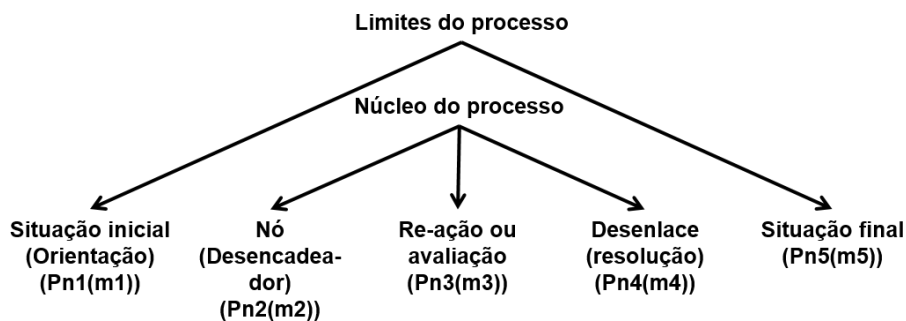
É importante evidenciar que Adam retoma os estudos de Todorov e apresenta a estrutura da *sequência narrativa*. Para o autor, uma sequência narrativa se constitui sempre de cinco momentos: uma situação estável, uma força que perturba o estado inicial, um estado de desequilíbrio causado pela força anterior, uma força que restabelece o equilíbrio e o segundo equilíbrio. Segundo Oliveira (2016, p. 82), Adam define, assim, sua teoria sobre o texto narrativo. Para o autor, um texto narrativo pode ser composto por um número variável de sequências narrativas que se correlacionam. Cada sequência é formada por no máximo cinco macroproposições narrativas, que correspondem aos cinco momentos da narrativa propostos por Todorov em *Introdução à Literatura Fantástica*.

Oliveira (2016, p. 83) ainda evidencia que Adam ressalta a importância de sua teoria ao esclarecer que conhecer essa segmentação do narrativo permite ao leitor-ouvinte compreender os fatos narrados, memorizá-los e resumi-los com mais facilidade. Isso somente ocorre quando a memória opera em dois níveis durante o ato de leitura e escuta de um texto narrativo. Os dois níveis a que Adam se refere são: o local, nível frásico e das proposições (ou microproposições) narrativas; e o global, das macroproposições narrativas. No nível local é onde ocorre o processamento das informações lineares. Já no nível global as informações lineares se relacionam ao conhecimento de mundo, das macroestruturas semânticas e das superestruturas textuais.

Para Adam (2011, p. 226), as macroproposições narrativas correspondem “aos cinco momentos: antes do processo, o início do processo, o curso do processo, o fim do processo e, por último, depois do processo”. Sendo assim, a *Situação inicial* é a primeira macroproposição narrativa de base, defendida por ele. Nela, são feitas as orientações iniciais da sequência textual narrativa, com a indicação dos participantes, do lugar e do tempo em um estado de equilíbrio inicial. A primeira proposição narrativa corresponde ao momento anterior ao evento que está sendo narrado. O *Nó* é a segunda macroproposição narrativa de base. Nele, é introduzido o deflagrador das ações e/ou dos eventos da sequência textual narrativa; a força perturbadora do estado de equilíbrio apresentado na Situação Inicial. A segunda macroproposição corresponde ao momento que traz o início do processo. A *Re-ação ou Avaliação* configura-se como

a terceira macroproposição narrativa de base. Nela, pode-se encontrar sequências acionais, que correspondem à reação dos participantes em relação ao Nó, introduzido no segundo momento da narrativa; e/ou sequências avaliativas das ações e/ou eventos acontecidos até aquele momento do enredo. A terceira macroproposição diz respeito ao curso do processo. Já o *Desenlace* é a quarta macroproposição narrativa de base. Nela, temos a resolução do Nó principal da narrativa, introduzido no segundo momento. Nessa quarta macroproposição, há o fim do processo. Logo, chega-se à *Situação final*, que se firma como a quinta e última macroproposição narrativa de base. Nessa, apresenta-se um novo quadro da sequência textual. As personagens, o lugar e o tempo são reapresentados, com as devidas alterações ocorridas ao longo do processo narrativo. Esse novo estado de equilíbrio da proposição narrativa só é possível graças às reações ou às avaliações do terceiro momento e à resolução dos conflitos ocorrida quando do *Desenlace*. A quinta macroproposição corresponde ao momento que vem depois do processo (ADAM, 2011).

A figura a seguir, representa, de modo sintético, a sistematização da sequência narrativa proposta pelo teórico mencionado.



Sequência narrativa (ADAM, 2011, p. 226)

Ainda com base na teoria de Adam (2011) não é possível definir nenhuma regra para a segmentação das macroproposições narrativas de base. No tocante à relação entre elas, o teórico evidencia duas relações simétricas importantes: uma entre o Nó e o Desenlace e outra entre a Situação inicial e a Situação final. Se o Nó corresponde à força perturbadora do equilíbrio inicial, o Desenlace é uma força que se contrapõe a ela simetricamente, ou seja, corresponde ao momento em que essa força é reprimida. No que diz respeito à relação existente entre as Situações Inicial e Final, é possível perceber dois momentos em que há o equilíbrio no plano narrativo, sendo o momento final resultado das modificações ocasionadas no decorrer do processo narrado.

O autor explica, ainda, que esse tipo de relação simétrica entre as macroproposições narrativas remetem aos três momentos da clássica narrativa com “um início, um meio e um final” (ADAM, 2011, p. 228), proposta nos estudos Aristotélicos por volta do século IV a.C.

É importante ressaltar que quando se conhece as estruturas específicas de um dado gênero textual ou as organizações sequenciais que o compõem, como as do conto maravilhoso, isto contribui para a compreensão do todo textual. Segundo Propp, é preciso, pois, observar o sistema de indícios formais, estruturais, como ocorre no âmbito das ciências naturais, por exemplo. Em sua *Morfologia do Conto Maravilhoso*, ele propõe que a divisão mais costumeira desse gênero “é a que distingue os contos de conteúdo miraculoso, os contos de costumes e os contos sobre animais” (1984, p. 15).

Propp (1984) defende que os contos maravilhosos, assim como os contos de magia, atribuem as mesmas ações aos homens, aos animais e aos objetos – que se dão, muitas vezes, com a utilização do recurso da prosopopeia ou personificação – e ainda ressalta a dificuldade de enquadramento dos contos em determinadas classificações. Por isso, ele aponta que a classificação dos contos deve ser realizada com base em elementos estruturais, formais, como acontece em outros ramos científicos. Todavia, o estudioso refuta classificações de seus predecessores que tentavam explicar a uniformidade específica do conto por meio de temas, como foi o caso de Aarne, um dos fundadores da escola finlandesa, ou por enredos ou assuntos, como proposto por Volkov em 1924, ainda que se observe uma repetição deles em muitas narrativas, e também as classificações de Wundt – por não esclarecerem os termos “fábula” e “humorístico”, que aparecem em algumas das classificações que o autor defende na obra *Psicologia dos Povos*, por exemplo, “Contos-fábulas mitológicos” e “Contos e fábulas humorísticos” – e os motivos de Vesselóvski.

A respeito deste último, porém, Propp sinalizou que, apesar de ele ter dito muito pouco sobre a descrição do conto maravilhoso, o que disse foi de elevada importância. Para ele, “Vesselóvski entendia o enredo como um complexo de motivos” (1984, p. 20), sendo o motivo uma espécie de unidade indecomponível da narração, a unidade mais simples da narrativa, ou seja, cada frase do conto. Para Propp, nem os enredos nem os motivos, apesar do caráter da repetição, balizam a uniformidade específica do conto maravilhoso.

É fato que, por longo período, não se alcançou uma classificação plenamente satisfatória dos contos maravilhosos. Propp, por sua vez, quando se propôs a descobrir

a forma específica do conto de magia como um gênero, não ambicionava apenas descrever os procedimentos poéticos propriamente ditos, mas também buscava explicar diacronicamente o caráter da uniformidade estrutural dessas narrativas. Para ele, o estudo histórico-genético (ou diacrônico) do conto devia ser precedido de um estudo sincrônico, extremamente rigoroso, apegado a estruturas e aspectos formais. Segundo ele, “Os enredos dos contos maravilhosos estão estreitamente ligados uns aos outros” (1984, p. 18).

2.3.3 O gênero Conto

Antes de aprofundar um pouco mais a análise do maravilhoso como gênero literário, torna-se importante, inicialmente, instaurar uma reflexão acerca da etimologia da palavra “gênero”, que se origina do latim *generum* ou ainda *genus, eris*, que designa espécies com características comuns. O termo foi extraído do contexto das ciências naturais e teve seu sentido ampliado em outras áreas de conhecimento. No campo literário, o vocábulo é utilizado para referir-se ao estudo das diferentes formas e estruturas narrativas, comuns a um conjunto de obras. Tem por finalidade organizá-las, já que se assemelham por aspectos composicionais, estilísticos e temáticos em uma mesma categoria.

Os gêneros acompanham a evolução do homem e das sociedades. Mas seus enunciados, embora atendam as demandas de uma determinada sociedade em uma dada época, possuem formas relativamente estáveis, típicas da construção do todo, além das instáveis, que variam e tornam desafiadora a tarefa de categorização de certas obras (BAKHTIN, 2020, p. 282). São estes parâmetros que auxiliam na caracterização das categorias textuais e que permitem identificar, por exemplo, o gênero conto maravilhoso.

Segundo Marcuschi (2005), os estudos sobre os gêneros tomaram caminhos tão variados que acabaram por inverter a proposta inicial de Bakhtin. Assim, ao

contrário do que ocorreu, parece que para Bakhtin era mais importante frisar o ‘*relativamente*’ do que o ‘*estável*’. Contudo, para muitos, o aspecto mais interessante foi a noção de *estabilidade* tida como essencial para a afirmação da forma, mas do ponto de vista enunciativo e do enquadre histórico-social da língua, a noção de *relatividade* parece sobrepor-se aos aspectos estritamente formais e captar melhor os aspectos históricos e as fronteiras fluidas dos gêneros (MARCUSCHI, 2005, p. 17, grifos do autor).

Em contraposição ao entendimento dos gêneros como padrões estanques ou estruturas invariantes ou rígidas, Marcuschi (2005, p. 18) considera que se deva entendê-los “como formas culturais e cognitivas de ação social corporificada de modo particular na linguagem”. É preciso mudar o padrão de pesquisas acerca dos gêneros, focado em descrições de formas ou estruturas, e passar a compreendê-los sob a perspectiva “do lado dinâmico, processual, social, interativo, cognitivo”. Na obra *Gêneros Textuais – Reflexões e ensino*, Marcuschi (2015) considera que, no momento atual, há uma variedade de teorias que propõem uma compreensão mais dinâmica e inovadora da dinâmica dos gêneros. Deste modo, ele defende que o gênero textual não é estático nem puro.

Antes de elucidar questões relativas ao gênero conto maravilhoso, no entanto, deve-se buscar primeiro compreender o que é o conto; seja como simples ato de narrar histórias, que remontam a tempos primordiais em que houve o encontro entre o fabuloso e a realidade, seja como gênero narrativo.

Como disse Propp (2002, p. 439), “o que agora é narrado outrora era feito, representado, e o que não se fazia imaginava-se”. Por muito tempo, vinculou-se o conto aos ritos (por exemplo, sazonais de colheita e caça), aos mitos (cosmogônicos) e à religião. Contudo, quando passou-se a apartá-lo do aspecto religioso, passou-se também a vinculá-lo a fatores sociais, emergindo para o campo livre da criação artística, tornando-se ainda mais diversificado e rico em conteúdo.

O conto é um dos gêneros literários mais antigos, advindo do contexto da oralidade, do simples comportamento de reunir pessoas para compartilhar experiências: de uma história contada em volta de uma fogueira numa tribo distante ou à mesa durante uma reunião familiar ou de reunião com amigos, ou seja, em eventos diversos, ou ainda para descrever a crueldade das guerras, dos horrores vividos entre povos dissidentes, para desfiar aventuras épicas, sob a intervenção de seres míticos ou sobrenaturais, impregnadas de elementos maravilhosos, tudo isso cultivado durante a evolução da humanidade, até passarem à modalidade escrita, o que lhes deu um registro mais longo e um aspecto formal.

O ato de contar histórias é mesmo um processo maravilhoso, vindo de lugares recônditos inimagináveis, uma atividade humana, concretizada no campo simbólico e imagético do imaginário, transferido para a página branca. Localizar com exatidão o início dessa prática, na realidade, é pouco provável, por isso pode-se dizer que o conto

surge ao passo em que o homem se firma como ser social e acompanha a sua evolução.

Há estudiosos que consideram os contos egípcios – *Os contos dos mágicos* – que datam, aproximadamente, de 4.000 a.C., como sendo os mais antigos registros desse gênero. Além desses, há também os textos bíblicos, os textos da Antiguidade Clássica greco-latina, as várias versões dos textos de Homero, os contos do Oriente, *As mil e uma noites*, a coleção de histórias e contos populares originários do Oriente Médio e do Sul da Ásia, que foram reunidos em língua árabe, por volta do século IX e que circularam na Pérsia durante o século X, no Egito por volta do século XII e, no Ocidente, por toda a Europa, no início do século XVIII, quando recebeu nova versão do orientalista francês, Antoine Galland (GOTLIB, 2006). O homem sempre foi, é e sempre será um ser propenso a narrativas, encantado com a possibilidade de ouvir, contar ou ler histórias.

Durante a Idade Média e o período do Renascimento, o conto ganhou grande destaque pela contística ou por seus contadores, e não como um bem ocidental como é possível imaginar. De acordo com Gotlib (2006), durante o século XIV, o conto, antes praticado e transmitido na modalidade oral, passa a ser registrado na modalidade escrita e vai, aos poucos, firmando-se como categoria estética. O *Livro de Exemplos*, composto por mais de trezentos contos, foi produzido na Espanha no séc. XIV por Clemente Sanchez, sucedido por *O Conde Lucanor* de Dom Juan Manuel (COELHO, 2020, p. 49), além do *Decamerão* (1350) de Giovanni Bocaccio, na Itália. Neste, o autor busca uma composição artística, conservando ainda aspectos da narrativa oral; *Os contos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer na Inglaterra, datado de 1386, também são narrados por peregrinos numa estalagem. É válido lembrar dos contos populares franceses (em *Os Contos da Mãe Gansa*), publicados por Charles Perrault no séc. XVII, bem como dos contos germânicos que foram compilados pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, no séc. XVIII, sucedido pelo dinamarquês Hans Christian Andersen, sintonizado ao ideal romântico, de exaltação da sensibilidade, da fé cristã e dos valores populares, cujos contos se vinculavam à realidade cotidiana (COELHO, 2020, p. 30).

Além desses, existiram outras grandes expressões, como Edgar Allan Poe, que fundou as bases de uma poética para o gênero ao propor a questão da brevidade, que permite ao autor desenvolver, de modo pleno, o seu propósito, devendo o texto ser compacto e capaz de causar um determinado efeito estético, que submeta o leitor ao plano imaginário e transcendente da leitura (CORTÁZAR, 2006, P. 121); assim como

Tchekov, que cria atmosferas registrando situações ocasionais dos conflitos humanos, porções de flagrantes do dia a dia, ora humorísticas ou dramáticas, ora poéticas, sempre abertas, e nunca as encerrando no fim das narrativas. Tchekov cria um novo modelo de narrar histórias que se contrapõe ao de Poe. Ele influenciou sobremaneira autores brasileiros, como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, dentre outros (OGLIARI, 2010, p. 88). Vale lembrar também de Guy de Maupassant, considerado um dos maiores nomes da literatura francesa do final do século XIX, que se destaca como um dos maiores contistas da literatura universal.

Segundo Das Neves (2019), Maupassant apresenta uma obra multifacetada, que vai da poesia à prosa, do drama histórico à comédia de costumes, da crônica ao conto, da novela ao romance. Foi colaborador de jornais franceses publicando seus textos sempre sob pseudônimos, como Guy de Valmont, Maufrigneuse, Joseph Pruniet. Somente a partir de 1880, ele publica contos e romances em volumes, que começam a ser assinados por ele como autor. Suas obras apresentam características variantes entre os estilos realista e naturalista, o que, por vezes, as torna de difícil classificação. O próprio autor, apesar de acreditar na arte objetiva e de dialogar com grandes pensadores de seu período, não distinguia as escolas literárias do Realismo e do Naturalismo, tratando-as em alguns momentos como sinônimas. Em alguns de seus textos críticos, estabelece oposição entre o romance objetivo (realista) e o de análise (naturalista), por meio da descrição minuciosa das ações no primeiro e do detalhamento da psicologia das personagens no segundo. É fato que Guy de Maupassant não se enquadra com perfeição em nenhuma das escolas literárias aqui mencionadas, uma vez que ele mesmo era contrário, desde o início de sua trajetória, a integrá-las. Inclusive, buscou afastar-se de grupos literários para preservar a liberdade de poder criticá-los. Foi próximo de importantes nomes do Realismo, como Gustave Flaubert, e do Naturalismo, como Émile Zola. Maupassant, por meio de sua observação sensível e atenta da realidade, buscou exprimi-la de modo marcante e bem peculiar, seus contos descrevem em tons ora impressionistas ora realistas a sociedade burguesa, decadente, dos anos finais dos oitocentos de Paris, da Normandia e de regiões circunvizinhas. Eles trazem acontecimentos que fluem com naturalidade, sem nenhuma situação extraordinária, o que se torna uma marca de sua contística. Gotlib (2006, p. 26) defende que

a qualidade dos seus contos reside exatamente nisto: sua imensa produção, de cerca de trezentos contos, traz uma fácil fluência natural do acontecimento, com precisão e descontraída firmeza, produto de uma intensa elaboração, seguindo os conselhos do seu mestre Flaubert.

É importante frisar que o conto segue como um gênero narrativo de natureza popular, que se caracteriza por ser breve, mas de difícil definição. Cortázar refere-se ao conto, convencido pelo conto de efeito, proposto por Poe, como um “gênero de difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos”. Segundo Cortázar, em seu texto “Valise de Cronópio” (2006, p. 150),

Se não tivermos uma ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa própria batalha é o conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada.

Com base no entendimento de Cortázar (2006), pode-se afirmar que o contista fotografa, ou seja, cristaliza instantes como a nocautear o tempo, de modo único, incisivo, buscando sempre o melhor ângulo ou a melhor maneira de dizer as sutilezas da vida, desvendando o segredo do jogo da luz e da sombra, do obscuro e do revelado, transformando o trivial em algo extraordinário e revelador. Para isso, ele, por meio do texto, estiliza a realidade em fragmentos dotados de força semântica, totipotentes, utilizando-se da palavra como um instrumento para registrar, de modo perene, no espaço e por sobre o tempo, a dinâmica da vida e das experiências humanas. Para Cortázar, “um conto é significativo quando quebra os próprios limites com a explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai além da pequena história que conta” (2006, p. 153), é não somente aquilo que se apresenta, mas também aquilo que está no universo do oculto, das sombras, do escuro pleno de sentidos, que precisa ser sensivelmente acessado, com a finalidade de ir ao encontro da essência do instante capturado pelo olhar atento do contista. Quanto melhor o fotógrafo (o contista) e mais preciso for, com a finalidade de provocar o espectador (o leitor), melhor será a fotografia (o conto), que cristalizará no tempo e no espaço (na página) o êxtase breve do instante.

De acordo com Piglia (1994, p. 37), “um conto sempre conta duas histórias”: uma manifesta e outra implícita. O autor deve, portanto, ter consciência da história

ocultada, para que a primeira manifeste os elementos pertencentes a ela e que estão sendo narrados. Deste modo, deve-se manter em estado de tensão os elementos que integram as duas histórias até que a história secreta se revele. É neste momento que o que era considerado secundário na história manifesta se mostra essencial à história implícita.

Ernest Hemingway sintetiza e confirma essa ideia de que o conto se ocupa de duas histórias no chamado “princípio do *iceberg*”. Segundo Hemingway (1988, p. 67), “(...) só se vê um oitavo, os outros sete estão debaixo d’água. Tudo o que se sabe e pode eliminar só fortalece o *iceberg*”. Por analogia e analisando este princípio, pode-se afirmar que a história aparente representaria “um oitavo” do que será revelado até o final, quando “os outros sete” relativos à história secreta emergirem. Ademais, este princípio também deve ser observado pelo escritor ao desenvolver a trama de sua narrativa, pois ele deve ser capaz de dar sustentação ao conto (ou seja, “ao *iceberg*”). O conto deve ser construído de modo preciso, meticuloso, além de provocar, com o término de sua tessitura, o entendimento de que nada do que está expresso em suas linhas foi feito de modo aleatório ou gratuito.

O crítico brasileiro Alfredo Bosi (1974, p. 7) afirma que o conto:

Ora é o quase documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem.

(...)

Na verdade, se comparada à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção.

Bosi (1974) mostra o quanto o conto é maleável e desafiador para quem o escreve, pois não se molda apenas por uma questão temática, mas traz ao jogo da escrita princípios e uma técnica apurada de composição. O crítico ainda considera o conto como um “poliedro capaz de refletir as situações mais diversas da nossa vida real ou imaginária” (BOSI, 1974, p. 21), “para a qual convergem signos de pessoas e ações e um discurso que os amarra” (BOSI, 1974, p. 7).

O gênero conto é, pois, uma narrativa concisa, na qual a complexidade da vida se acomoda, através de flagrantes, manifestados de modo único ou singular, que fisgam o leitor e que o conduzem a seu universo, por meio do espaço, do tempo, das personagens e da trama, com os quais o conto é urdido no âmbito da linguagem. O

conto não está comprometido com o ocorrido, pois ele não tem um compromisso unilateral com a realidade, ele não copia o acontecimento; ao contrário, ele o inventa, muitas vezes, aproximando-se e afastando-se da realidade, fantasiando-a com o uso de recursos de linguagem literária. Afinal, o conto como universo literário não se pretende referencial, mas sim poético, simbólico.

2.3.4 A estrutura do Conto Maravilhoso

Após as reflexões acerca do gênero conto, promovidas na seção anterior, torna-se indispensável compreender e caracterizar a estrutura do conto maravilhoso, este gênero no qual se situam os textos que compõem a obra que é o *corpus* deste trabalho e que permitirá o desenvolvimento mais verticalizado da compreensão da própria obra e dos textos que foram selecionados para as análises a serem apresentadas mais adiante.

Propp afirma que “o conto maravilhoso, habitualmente, começa com certa situação inicial”. Em geral, são enumerados os membros da família, ou o futuro herói, que, em muitas narrativas, é apresentado apenas pela menção a seu nome ou pela descrição de sua situação. Destaca que essa “situação inicial” não configura uma das funções descobertas em seus estudos, mas nem por isso deve ser desconsiderada. Em suas análises de contos maravilhosos russos, o teórico desvendou 31 funções dos personagens como elementos constantes e repetitivos. São elas:

1. Afastamento: um dos membros da família sai de casa, podendo inclusive ser a pessoa mais velha que deixa outros, e estes se tornam vulneráveis. As formas costumeiras desse afastamento são: relativas ao trabalho, ida à mata, à guerra, para dedicar-se ao comércio, ou para fazer negócios. Podem também ser membros de uma mesma faixa etária (irmãos) que se afastam para fazer uma visita, para passear no bosque ou na floresta, pescar, colher frutas. Ou ainda o afastamento pode-se dar de modo mais gravoso, como por motivo de morte do pai ou da mãe (ou responsáveis). É a partir desse estágio que se inicia a trajetória do herói, e pode ser considerado um marco para a vida adulta.

2. Proibição: impõe-se ao herói uma interdição, que tanto pode ser não sair sob alguma espécie de ameaça exterior como uma ordem que desempenha o papel de interdito e cuja execução provocará consequências semelhantes às de uma desobediência à proibição que foi imposta.

3. Transgressão da proibição: a interdição é desobedecida pela personagem. É exatamente neste momento que o antagonista do herói (ou o agressor) se insere na história destruindo a paz familiar, provocando algum tipo de desgraça ou causando danos ou prejuízos. Aparece encarnado na figura de uma bruxa, uma madrasta ou mesmo de dragão, bandido, lobo ou diabo. É nesse momento que ele se aproxima sorrateiramente e começa a agir.

4. Interrogatório sobre o herói: o antagonista busca obter informações sobre seu alvo e tem como objetivo descobrir o lugar onde ele está ou onde estão guardados objetos preciosos.

5. Informação: o antagonista consegue reunir informações sobre a vítima que pretende alcançar.

6. Mentira ardilosa, arдил (ou enganação): o antagonista aparece, por vezes, usando algum tipo de disfarce, buscando maneiras de persuadir sua vítima (como um dragão que se disfarça de jovem charmoso, ou um lobo mal que se passa por uma simpática e inocente velhinha, imitando a voz dela para enganar sua neta). O agressor, neste caso, utiliza-se da persuasão para atingir seu objetivo ou ainda atua por meios mágicos ou mesmo por meio de fraudes e coação.

7. Cumplicidade: a vítima deixa-se enganar pelo agressor. É nesse momento da narrativa que as proibições são transgredidas, e as propostas ardilosas são aceitas e executadas sem contestação pelo herói.

Propp (1984, p. 35) afirma serem estas sete primeiras funções a parte preparatória da narrativa maravilhosa. O nó da intriga vincula-se ao prejuízo, que se dá de variadas formas: rapto de uma personagem; roubo do objeto mágico ou atitude violenta contra o auxiliar mágico (a vaca mágica; a pata dotada de poder mágico); saque ou destruição do que foi semeado; encarceramento de alguém; desaparecimento repentino de algum personagem etc.

8. Dano (ou Prejuízo): é esta a função que dá movimento e dinamismo ao conto maravilhoso. Ela é provocada pela ação exitosa do antagonista ardiloso. Abate-se sobre a personagem algum tipo de maldade.

9. Carência: o conto, de modo costumeiro, começa pela presença de uma carência (ou falta). Ela é o resultado de uma ação, que incita ou obriga uma procura que determina o momento seguinte da intriga (por exemplo, a noiva que falta ou mesmo o rapto da noiva, que motiva o herói a procurá-la). Por vezes, essa procura necessita da intervenção de um objeto mágico, como uma espada, cavalos etc.; de um

objeto incomum, como um pássaro encantado, ou deve ser motivada pelo desaparecimento dos ovos de ouro ou por dificuldades de subsistência etc. Propp (1984, p. 38) destaca que nem todos os contos maravilhosos se iniciam pelo dano ou por uma carência.

10. Mediação: é esta função que introduz o herói no conto, quando ele é impelido a sair de casa. O prejuízo ou a carência é comunicada, por este motivo é feito um pedido ao herói ou lhe é dada uma ordem. Emite-se um pedido de socorro, o herói é enviado para solucionar o conflito, em geral, mediante ordem do rei, ou, por vezes, ele próprio toma a iniciativa e sai de casa; em alguns casos o dano lhe é comunicado por sua mãe ou por alguém envolvido ou não diretamente com a vítima do dano. É possível observar que o herói tanto é aquele que aceita reparar o dano ou atender às demandas relativas a outra personagem ou aquele que sofre a ação do antagonista-agressor no momento em que se desenrola a intriga. Propp (1984, p. 39-40) revela que há dois tipos de herói: os buscadores e os que são vítimas (expulsos, condenados à morte); os primeiros têm como objetivo a busca de algo ou alguém, enquanto os segundos começam a sua jornada sem buscas, mas plena de aventuras.

11. Início da reação: o herói aceita ou decide reparar o dano.

12. Doador: é a personagem que entra em cena na narrativa para auxiliar o herói, mas para isso o submete a uma prova, a um enigma, a um ataque.

13. Reação do herói: o herói vence a prova imposta pelo doador, superando os desafios que lhe foram confiados.

14. Recepção do objeto mágico: em geral, o objeto mágico é oferecido pelo doador. Assumem formas variadas: animais alados, tapetes voadores ou animados, espadas, amuletos, poções milagrosas, dentre outros inumeráveis. Os objetos podem ser doados de vários modos: transmissão direta, preparo ou fabricação, achado, aparecimento miraculoso, venda, bebida ou comida que proporcionam poderes ou forças excepcionais etc.

15. Deslocamento espacial: o herói é transportado, levado ou conduzido ao lugar onde se encontra aquilo que procura. Este deslocamento se dá entre reinos ou é feito com o auxílio de um guia.

16. Combate: dá-se o confronto direto entre o herói e seu antagonista. Em geral, realiza-se em campo aberto, por meio de uma competição ou de um desafio.

17. Marca ou estigma: o herói ferido em combate é marcado, em seu corpo, com um signo permanente (como a cicatriz na testa de um bruxo ou uma estrela impressa na testa de um herói).

18. Vitória: quando o herói vence o antagonista, que sai derrotado.

19. Reparação: o dano ou a carência inicial é reparado pelo herói ou por um grupo de personagens, por meio de força, astúcia, intervenção do objeto mágico, ressurreição como uma espécie do desencanto ou outros. Com esta função, o conto atinge o clímax.

20. Regresso do herói: volta para seu local de origem. Às vezes, toma feições de uma fuga.

21. Perseguição: em geral, o herói é perseguido por um auxiliar do antagonista. Por vezes, o perseguidor voa atrás do herói, metamorfoseia-se em diferentes animais para se disfarçar, monta emboscadas para matá-lo, devorá-lo etc.

22. Salvamento: o herói é salvo das garras e artimanhas do perseguidor. Segundo Propp (1984, p. 54), inúmeros contos terminam quando do salvamento do herói. Ele volta para casa e, no caso de ter resgatado a princesa, casa-se com ela como forma de recompensa. Porém nem sempre é assim que é feito. Às vezes, a narrativa maravilhosa impele ao herói novos contextos de adversidade: o antagonista ressurge, rouba o objeto mágico do protagonista, repetindo a carência que constituía o nó da intriga, por vezes de semelhante forma, o que implica o início de uma nova sequência narrativa, que pode ser considerada um prolongamento da primeira.

23. Chegada incógnito: o herói volta para casa ou chega ao palácio de um rei estrangeiro buscando esconder sua identidade, de forma disfarçada.

24. Pretensões infundadas: outras personagens tentam apropriar-se da glória do herói, afirmando terem sido elas as responsáveis por realizar os feitos heroicos.

25. Tarefa difícil: o herói é submetido a uma tarefa para provar sua identidade. Por exemplo: prova de fogo, adivinhar enigmas, provas de força, agilidade, coragem ou desafios diversos.

26. Realização: a prova é realizada conforme a natureza. Algumas podem realizar-se de forma antecipada pelo herói antes mesmo que o mandante exija seu cumprimento.

27. Reconhecimento: como o herói vence a prova e graças à marca, ao estigma ou ao objeto mágico recebido, é-lhe dado o merecido reconhecimento.

28. Desmascaramento: o falso herói é desmascarado, às vezes como consequência da não realização da tarefa difícil.

29. Transfiguração: o herói recebe uma nova aparência, graças à intervenção do auxiliar mágico (pode ser vestido com novas roupas e joias ou ainda passar pelo processo completo da metamorfose).

30. Punição: o antagonista (ou malfeitor) e o falso herói, às vezes representados pela mesma personagem, são castigados.

31. Casamento: o herói se casa e sobe ao trono. Em algumas narrativas, quando a mulher não é uma princesa, não chega a ser rei; em outras, assume apenas o trono. Caso o conto seja interrompido antes do casamento, devido a um novo dano, a primeira sequência finaliza com a promessa de casamento.

Nem sempre todas essas funções estão presentes numa mesma narrativa, mas o número delas é limitado, e a ordem em que aparecem no decorrer da ação é sempre a mesma. Além delas, Propp ainda observou 150 elementos cuja sucessão é sempre assemelhada. Por suas pesquisas e análises para determinar os aspectos variantes e invariantes do conto maravilhoso, buscando sempre estabelecer comparações entre estruturas e sistemas, Propp tornou-se uma das maiores referências no estudo dos contos maravilhosos. Ele condensou sua teoria especialmente em duas obras: *A Morfologia do Conto Maravilhoso*, lançada em 1928, e *As raízes históricas do conto maravilhoso*, publicada originalmente em 1946. De acordo com Adam (1987 apud OLIVEIRA, 2016, p. 78), quem primeiro se preocupou com o detalhamento da estrutura de textos narrativos foi Propp, quando desse estudo que realizou sobre contos maravilhosos e a identificação das funções narrativas. O teórico reconheceu ainda a importância das funções para os estudos sobre a estrutura do texto narrativo, por este motivo pode-se afirmar que as bases da teoria proppiana influenciaram sobremaneira a teoria proposta por ele.

Retomando o pensamento de Propp, para melhor compreender suas contribuições, inclusive ao entendimento da estrutura composicional por Adam, pode-se dizer que Propp submeteu os textos a uma espécie de fracionamento em uma série de ações sucessivas. Ele também ressaltou que, do ponto de vista morfológico, o que se conhece por conto de magia (ou maravilhoso) é

(...) todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano ou uma carência e passando por funções intermediárias, termina com o

casamento ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa, a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano, o salvamento da perseguição, etc. (PROPP, 1984, p. 85)

Entende-se por conto exatamente essa sequência ou várias sequências narrativas, que podem se apresentar uma após a outra, ou ainda entrelaçadas, de modo a permitir que outra sequência se intercale (1984, p. 85). É possível perceber que Propp se preocupou mais com ações e personagens constantes nos contos, mas não mencionou nada em relação à extensão da narrativa.

Ao se falar de gênero, costumeiramente propõe-se uma categorização e uma reunião de obras por características comuns. No campo literário, percebe-se o gênero “conto maravilhoso” em movimento, pois o conceito relativo a ele tem evoluído e se transformado ao longo do tempo. Há estudiosos que defendem sua imutabilidade e, por isso, asseveram que o valor de uma obra está, por vezes, atrelado à obediência dela às leis relativas à composição, subordinada ao regime clássico dos gêneros. Esta ideia vem sendo destituída, na medida em que há uma multiplicidade de obras que se enquadram em categorias das mais diversas, além de haver o advento de outras novas. É fato que a multiplicidade e o caráter da permutabilidade própria dos gêneros dificultam e tornam ainda mais complexa a classificação das narrativas e o enquadramento delas em determinadas categorias, visto que, em alguns casos, a variedade de uma dada história não se encaixa com perfeição nos gêneros já estabelecidos. Por este motivo, quando há uma tentativa de enquadrar o conto em determinadas categorias muito específicas, cercando-o de requisitos, regras e fórmulas como fizeram estudiosos do passado, corre-se o risco de haver uma estereotipação, por isso é preciso ter cautela.

Muitas vezes, segundo Propp (2002, p. 97), o conto apresenta uma espécie de uniformidade absoluta no tocante à composição estrutural, mas varia em detalhes isolados ou determinados afastamentos que, mesmo assim, não são suficientes para descaracterizar o gênero. Por vezes, o conto atua não só como uma negação da realidade, convertendo ritos, transformando-os no contrário, destruindo o velho para o surgimento do novo, mas também mantendo funções e aspectos invariantes, desde as narrativas mais antigas até as mais contemporâneas (PROPP, 2002). Contudo, segundo Gotlib (2006), o conto, assim como os demais gêneros literários, deve ter como princípio básico a liberdade de criação, pois é isso que lhe confere singularidade

e originalidade. Afinal, como toda obra artística, é tecida, mediante o requisito da criatividade, e não de um conjunto de regras e fórmulas prontas, extremamente limitadoras.

Em conformidade com o pensamento de Costa Lima (2002, p. 269), “os gêneros, bem como a própria ideia de literatura, são fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança”, contudo, no que diz respeito ao conto maravilhoso, pode-se observar que existem funções e elementos que variam ao longo do tempo, enquanto outros mantêm-se inalterados; e é essa relação entre elementos variantes e invariantes que permite uma categorização diacrônica de obras no âmbito desse gênero.

Gotlib (2006) defende que a essência do maravilhoso foi mantida, contudo ele transcende a seu princípio fundamental. A autora afirma que o que caracteriza o conto é a sua tendência ao movimento como uma narrativa que atravessa o tempo. Houve, pois, em sua história, uma modificação da técnica, mas não uma mudança na estrutura essencial. Em conformidade com a autora, o conto permanece com a mesma estrutura do conto antigo, mudando apenas a técnica usada para sua composição.

Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertida (GOTLIB, 2006, p. 29).

No campo da literatura, assim como no das artes, essas alterações estruturais, por mínimas que sejam, promovem a criação de uma nova obra e alteram, de certo modo, o conjunto. É impossível afirmar, na contemporaneidade, que todos os aspectos ou elementos de uma obra são inéditos ou originais, frutos de uma espécie de iluminação divina que não guarda nenhuma relação com os textos da tradição. Por conseguinte, a tessitura de um texto não deve ser observada somente como uma combinação de aspectos preexistentes, mas é também a modificação desta combinação, em busca de uma forma nova de dizer.

Ao afirmar que o passado e o presente convivem harmonicamente nos textos de Colasanti, por exemplo, pode-se dizer que há, nas entrelinhas, uma referência ao fenômeno da intertextualidade, já que esses novos contos trazem para o texto os contos antigos, seja de forma expressa ou tácita, seja para se opor a eles ou simplesmente para resgatá-los, atribuindo-lhes uma nova perspectiva.

Como aponta Samoyault, o vocábulo “intertextualidade” tornou-se uma “noção ambígua do discurso literário”, e diferentes expressões (algumas menos técnicas e mais metafóricas) foram sendo utilizadas para referir-se à relação entre textos, dentre as quais “tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo” (SAMOYAULT, 2008, p. 9). Acrescenta-se a isso o fato de que, no discurso sobre a intertextualidade há uma “imprecisão teórica” que dá origem a uma bipartição crítica: uma que entende a intertextualidade como um “instrumento estilístico”, buscando investigar os sentidos e os discursos antecessores, e outra que prioriza a “noção poética”, com a finalidade de tentar identificar a retomada de enunciados literários por meio do reconhecimento de citações, alusões, entre outros processos.

É possível afirmar, por exemplo, que o folclore deu origem dialeticamente aos contos maravilhosos tradicionais, contudo eles não ficaram inertes, pois a literatura, por ser um fazer humano, vive em constante evolução. Sendo assim, os contos maravilhosos também se modificaram com o decorrer dos tempos.

É por meio da relação com textos da tradição, mas também da inventividade e da possibilidade de uma nova forma de dizer, que os contos se modernizam, destituem a ordem narrativa e, por isso, não se obrigam a ter partes fixas e imutáveis ou mesmo um desfecho definido. As partes que configuram o gênero estão preservadas, porém não mais obedecem indistintamente à ordem proposta. Dessa forma, o autor ganha mais liberdade e autonomia ao criar suas narrativas.

Isso se confirma, de certa forma, na obra de Colasanti, que, apesar de aproximar-se dos textos da tradição conservando funções clássicas das personagens, papéis típicos dos contos maravilhosos e elementos mágicos como os propostos por Propp, cria em seus contos um perfil feminino de ruptura com o modelo tradicional, já que a mulher é ali apresentada como protagonista de seu destino, mesmo quando se apresenta em papéis secundários. Além disso, a autora promove desfechos inusitados, explora temas atinentes às problemáticas do atual contexto histórico, bem como àquelas de cunho universal.

CAPÍTULO 3 – O MARAVILHOSO NA POÉTICA DE MARINA COLASANTI

3.1 APRESENTAÇÃO DO CORPUS

O *corpus* deste trabalho constitui-se da obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. Nas histórias desfiadas por Colasanti, o leitor é convidado a ingressar numa atmosfera onírica, composta por uma linguagem profundamente simbólica e poética. Nela, é possível deparar-se com ações, objetos, seres, metamorfoses, tempo e espaço maravilhosos, indefinidos ou personificados, que vão se revelando à medida que a autora tece suas narrativas na linha do maravilhoso simbólico, por meio de uma linguagem precisa, metafórica, meticulosamente urdida, através de imagens e seres fantásticos, que os contos desvelam em um universo bem mais amplo e profundo do que aquele que aparentam.

Este capítulo tem como interesse mostrar como o maravilhoso se materializa na obra em análise. Inicialmente, será apresentada uma leitura mais geral dela, utilizando o texto como âncora, ressaltando trechos que atendem às necessidades do estudo e construindo um entendimento acerca da obra sem a intenção de esgotá-la nestas poucas páginas. Na sequência, serão propostas também leituras literárias do conto homônimo à obra e do conto “Um desejo e dois irmãos”, a partir das marcas do texto, promovendo inferências, com base no tecido signifiante, simbólico-poético, urdido de modo singular pela autora, que retoma, interage e ressignifica as narrativas da tradição, sem deixar de lado a compreensão acerca da estrutura composicional do conto selecionado para a análise, considerando para este fim a sequência de funções das personagens defendidas por Propp (1984) e as macroproposições narrativas propostas por Adam (2011): Situação Inicial; Nó; Re-ação ou Avaliação; Desenlace e Situação Final.

3.2 LEITURA PANORÂMICA DA OBRA

Todo o texto de Marina Colasanti é, por si, uma profusão de símbolos e metáforas das relações humanas. Por este motivo, pode ser considerado algo maravilhoso por sua capacidade de transformar em outra coisa aquilo que tenta representar e que é a matéria-prima de sua tessitura. A palavra nas narrativas maravilhosas da autora, portanto, simboliza e, poética, torna-se uma fonte de múltiplos sentidos, dado o seu caráter literário, que ganha ainda mais expressividade com o uso

meticuloso de figuras de linguagem, como a metáfora, a personificação, a sinestesia, dentre outras, tais quais se constata nos trechos a seguir: “(...) sempre que a noite trancava a lua em sua boca escura (...)” (COLASANTI, 1982, p. 82); “Galopava o tempo veloz, como os irmãos.”(COLASANTI, 1982, p. 52); “Leves dedos pousam na laca seu branco toque. As fendas dos olhos velam inúteis (...). Súbito, seu grito rasga o sono do Guerreiro (...)”. (COLASANTI, 1982, p. 52). Há, pois, em todas as narrativas uma potencialização da expressão, sempre em busca da palavra e da sintaxe mais adequadas, com a intenção de ampliar o poder expressivo do texto.

O trabalho da autora se dá com a palavra de força inaugural, poética e é exatamente isso que fará surgir o encantamento, o maravilhoso. A palavra poética de Colasanti explorada na obra é uma espécie de elemento mágico, que resguarda em si o poder de criar e dar ritmo ao texto; um ritmo que acaba por aproximar a prosa do universo poético, que cria pontes entre o poder ancestral da palavra mítica, da tradição, e a poética de tempos pós-modernos.

A literatura tecida por Colasanti é especialmente reconhecida pelos contos maravilhosos de feição simbólico-feérica. O texto “A moça tecelã” abre a sequência de narrativas maravilhosas que integram a obra em análise. Este é um dos mais estudados e destacados textos da autora, em conformidade com a fortuna crítica acerca da obra, além disso a narrativa foi publicada em coletâneas, mas também de forma apartada, em edição especial, ganhando notoriedade na imprensa nacional. O conto narra a história de uma moça que, na posse de seu tear mágico, tece a própria realidade. No conto, a moça concebe o raiar do dia, o sol, as chuvas, o alimento para saciar sua fome e sua sede, a noite. Não lhe falta nada. Contudo, chega um tempo em que ela se sente sozinha, por isso resolve bordar um companheiro. Entre fios de lãs e cores diversas, quando acabava de entremear o último fio da ponta dos sapatos, bateram à porta. O encanto se fez: tinha o marido ganhado vida.

O ato de tecer, fiar e costurar é algo costumeiro nos contos colasantianos. É este um ato maravilhoso, capaz de criar e destruir realidades. A relação que a moça mantém com seu tear, o modo como tece tudo que a cerca e de que precisa é onde se materializa o maravilhoso neste conto, pois ela vive e faz viver ao trançar fios que dão vida, quando joga a lançadeira de um lado para o outro, batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás. Afinal, “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.” (COLASANTI, 1982, p. 14). Percebe-se que o ato de tecer está relacionado à capacidade criadora da mulher de dar vida, como se evidencia no

seguinte fragmento: “(...) Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo (...)”. (COLASANTI, 1982, p. 12). A tecelã, à medida que borda seu “longo tapete que nunca acaba”, modifica os rumos de sua existência e cria o evento que deseja. O tear configura-se como uma metáfora da construção do destino. Tecelã da realidade, a moça é, por conseguinte, senhora do próprio caminho. Nesta passagem, pode-se observar uma espécie de intertexto, que remete ao mito grego de Aracne que traz uma referência ao processo da tecelagem e as habilidades de fiar e tecer atribuídas a Aracne pela deusa Atena. Este movimento intertextual evidencia o quanto a narrativa colasantiana está assentada em um substrato mítico e a real importância das narrativas míticas da tradição para ampliar o entendimento dos contos estudados.

Os episódios na sequência mostram as atitudes do marido e as reações da moça, devido à chegada e ao comportamento egoísta e opressor da figura masculina, a qual ela própria tinha criado e permitido ingressar em sua vida. Com o passar da narrativa, fica evidenciado que o companheiro dela começa a interferir de modo ambicioso em sua trajetória e em seu processo criativo, construindo uma atmosfera de subjugação progressiva, que chega ao ápice quando a enclausura junto com o seu tear no mais alto quarto da mais alta torre, mantendo-a distante do mundo, para que ninguém soubesse da existência do tapete que ela tecia.

Neste conto, a figura masculina se coloca na condição de senhor da relação, determinando à moça uma função de subordinação. Na narrativa, o homem tenta justificar a escolha de prendê-la, esquivando-se de qualquer responsabilidade, transferindo-a para outrem, quando fala: “É para que ninguém saiba do tapete, – disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu: – Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!” (COLASANTI, 1982, p. 15). O marido tenta impor sua vontade e, mesmo com tantas exigências, a moça sem descanso continua a tecer para atender aos caprichos dele. Até esta passagem, percebe-se uma postura passiva da mulher diante do marido.

A passagem acima descrita remete-nos a narrativas maravilhosas da tradição, em que se reitera o estereótipo da mulher de comportamento subalterno e que é subjugada pela figura masculina de aspecto dominador. *Rapunzel*, por exemplo – conto clássico em que a protagonista é encarcerada, com doze anos, no alto de uma torre sem portas e escadarias, e espera ser salva por um príncipe que havia se apaixonado

por sua doce voz – alude àquele padrão de comportamento, que pode ser facilmente observado. No conto clássico aqui referenciado, o príncipe consegue subir na torre, surpreendendo a menina, que, inicialmente, se assusta com a presença dele, mas que, com o passar do tempo, passa a se sentir mais segura a seu lado. Por este motivo, aceita casar-se com ele. Rapunzel, submissa e indefesa, sem exercer a sua autonomia, aguarda a ação do príncipe para que possa ser liberta de sua condição de clausura e para voltar a ter contato com o mundo, retomando sua identidade. Como se para isto dependesse exclusivamente da atitude do marido e nada pudesse fazer para reconquistar o controle sobre a própria vida.

Na narrativa de Colasanti, porém, a tecelã comanda, de certo modo, o tempo, que se apresenta numa dimensão maravilhosa, através do seu tear, objeto mágico, que é fundamental para que a heroína reaja frente à situação de conflito e opressão que vivencia. Do mesmo modo que construiu o tempo em que se sentia sozinha e que teve a iniciativa de tecer um marido para lhe fazer companhia, a moça consumida pela tristeza, devido à postura arbitrária do companheiro, pensou em como seria bom estar sozinha novamente. Por este motivo, ao cair da noite, silenciosa, a tecelã vai ao quarto onde ficava seu tear e começa a destecer tudo que havia tecido até então, inclusive o próprio marido:

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para 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.

(...)

Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu. (COLASANTI, 1982, p. 16)

As mulheres, nos contos colasantianos, são independentes e não deixam que sua felicidade dependa exclusivamente da figura masculina. Isto se evidencia quando a moça desfaz o desenho de seu companheiro, optando por viver sozinha, sem a companhia dele. Logo, pode-se afirmar que as narrativas de Colasanti não refletem o contexto de opressão da mulher, típico dos contos clássicos, em que o discurso e o comportamento do homem se sobrepõem aos da mulher, situação enraizada na

sociedade patriarcal, na qual não eram oferecidas voz e vez às mulheres. Pelo contrário, na obra de Colasanti, a mulher é colocada numa condição de escolha.

Segundo Hutcheon (1991, p. 163), “os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do ‘mundo’ e da literatura”. As narrativas colasantianas, ao resgatarem a tradição, com base em uma visão paródica da sociedade patriarcal, promovem um olhar de descentramento da mulher, e por este motivo deve-se ficar atento às vozes narradas e aos descentramentos do sujeito feminino existentes, já que, segundo Hutcheon (1991, p. 148), o texto paródico promove uma atualização temática como uma maneira de promover uma revisão artística, que refuta paradigmas ideológicos que estão implicados na narrativa.

As representações de gênero, no âmbito da literatura, têm começado a sugerir modos de desafiar e mudar as formas dominantes. Isto se evidencia em narrativas, como “A moça tecelã”, “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, “O Rosto atrás do rosto”. Nesta última, por exemplo, a mulher desobedece às ordens do marido, que mantém seu rosto em segredo por anos, mesmo após ter se casado com ela. A rainha, certa noite, numa tentativa de retirar a máscara que encobria o rosto do marido, provoca um desfecho trágico: deixa cair a vela sobre as sedas da cama, provocando o incêndio no castelo, levando o guerreiro a ser consumido pelo fogo.

Súbito, seu grito rasga o sono do guerreiro. E ela ferida de espanto cambaleia, deixa cair a vela sobre as sedas da cama, e foge, foge por portas e corredores, desce louca as escadas, ouvindo atrás de si o cantar do fogo que se espalha.
Arde o castelo. No jardim os súditos percebem o Guerreiro chegando à janela entre o luzir de chamas. (COLASANTI, 1982, p. 75).

Neste conto, também é possível construir uma conexão com o mito de Eros e Psiqué. Na narrativa, assim como no mito grego, a mulher entra em um acordo de que nunca tentaria conhecer a verdadeira identidade do marido, simbolizada pelo rosto. Contudo, consumida pela dúvida e pela curiosidade, a rainha assim como Psiqué desobedece à ordem do esposo e deflagra um desfecho, que, no conto colasantiano, apresenta-se trágico. Deste modo, a intertextualidade paródica se materializa, quando a autora retoma e ressignifica o texto da tradição, apresentando para ele um desfecho inusitado.

O conceito de paródia defendido por Hutcheon, tanto em *Poética do pós-modernismo* (1991) como, e principalmente, em *Uma teoria da paródia* (1985) é

que a paródia é “(...) uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 156). E isto pode ser evidenciado na obra em análise. No conto “A moça tecelã”, a autora revisita o discurso da tradição, o mito de Aracne por exemplo, o desconstrói e o contesta, incorporando-o ao texto presente. No decorrer da narrativa, também é possível perceber a subjugação crescente à qual a moça é submetida, quando é mandada por seu companheiro para o quarto mais alto da torre mais alta. Neste contexto, a opressão não ocorre pela força física, mas pela exploração que a jovem sofre até que não mais suporte e se rebele.

É possível perceber também que Colasanti redimensiona no conto “Doze reis e a moça no labirinto do vento” as representações do rei que exerce o papel de pai e que se configura como uma presença paterna ou como uma representação arquetípica do patriarcado. No conto, o rei é questionado pela moça (ou pela princesa), que não se submete às suas vontades, mas que apenas se casa quando se sente preparada. Isto significa que ela promove uma reavaliação de sistemas sociais de poder, para validar e autorizar representações de grupo historicamente excluído ou silenciado, como é o caso do grupo das mulheres.

A tessitura narrativa presente nos contos da obra em análise, portanto, coloca a figura feminina em evidência, apresentando uma temática atualizada ao nosso tempo. Sendo assim, a escrita com marcas de feminino aparece na posição de porta-voz de vivências comuns a todas as mulheres que, na atualidade, assumem postura comportamental diversa das mulheres representadas em muitos contos da tradição.

Hutcheon defende que a “paródia pós-moderna é tanto desconstrutivamente crítica quanto construtivamente criativa, paradoxalmente tornando os sujeitos conscientes tanto dos limites quanto dos poderes da representação – em qualquer meio.” (HUTCHEON, 1993, p. 192.). Essa ideia dá origem ao que se chama “intertextualidade paródica”. E, no tocante ao caráter da pós-modernidade, Hutcheon (1991, p. 43) reflete que é um empreendimento contraditório, pois retoma o passado para em seguida desestabilizá-lo, apontando para os próprios paradoxos, uma vez que incorpora ou modifica a tradição, fazendo com que a memória funcione como elo entre o passado e o presente, explicando uma mudança dentro da continuidade.

Enquanto tece suas narrativas, a autora hasteia a bandeira do feminismo. Colasanti, por meio de sua escrita, deslegitima o preconceito contra as mulheres, assim

como as coloca em situações de tomada de decisão, quando podem escolher o que desejam fazer de suas vidas. De modo contrário, nos contos de fadas tradicionais, a presença masculina se resumia ao papel do herói, que tinha a missão de salvar a donzela e casar-se com ela como uma espécie de recompensa em um final feliz.

Na contística colasantiana, por sua vez, a forma como é abordado o ser feminino gera alteridade e rompe com modelos de personagens voltadas à cultura patriarcal dominante. A mulher é representada como um ser autônomo, independente e livre para fazer suas escolhas, visto que a personagem feminina contesta e abandona o sistema disciplinador para viver e escolher com liberdade, como atestam as falas: “– Este ano, meu pai, sem falta, vou casar.” (COLASANTI, 1982, P. 44) e “– Caso com aquele que seguir meu rastro – desafia a moça em voz alta, diante do labirinto.” (COLASANTI, 1982, p. 46).

Em conformidade com o pensamento de Lajolo e Zilberman,

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

É possível afirmar que é por meio da paródia e da intertextualidade que a autora revisita, em alguns de seus textos, mitos antigos, possibilitando deste modo um diálogo com a tradição, sob uma perspectiva crítica, subvertendo papéis estereotipados, tradicionalmente estabelecidos para as mulheres dentro do contexto social.

Segundo Mielietinsky em *A poética do mito*, “a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia” (1987, p.3 29). Ele defende que o conto maravilhoso é “ao mesmo tempo uma forma de conservação e uma forma de superação da mitologia” (1987, p. 329). As narrativas míticas representam de modo metafórico paixões e vícios humanos que deflagram algum tipo de conflito existencial, matéria-prima dos contos de fadas.

Colasanti, ao revisitar mitos, busca instituir com base neles uma reflexão de acordo com o pensamento contemporâneo. A autora explora a fundo os conflitos existenciais vivenciados pelas personagens de suas narrativas maravilhosas e, desse modo, estabelece uma espécie de reflexão sobre o homem e o mundo. Ela aborda temas universais também encontrados nos mitos e em textos antigos, que são próprios da humanidade.

Os textos, por vezes, deixam lacunas, não havendo justificativas para alguns acontecimentos narrados neles. Esses espaços vazios de entendimento, por vezes, podem ser preenchidos pelo conhecimento que se tem dos mitos, já que os temas se assemelham, assim como algumas personagens, que são conhecidas das histórias mitológicas, como o hipocampo¹⁵, que aparece em “Um desejo e dois irmãos”; a sereia¹⁶ que figura no conto “Uma concha à beira mar”; o unicórnio azul que aparece na narrativa “Entre leão e unicórnio¹⁷”; as ninfas¹⁸, irmãs que protagonizam “Onde os oceanos se encontram”; todos estes seres míticos que configuram uma atmosfera maravilhosa às narrativas, já que estas transcorrem em um universo suprarreal. Pode-se afirmar, por exemplo, que o conto “À procura de um reflexo” é o mito de Narciso às avessas, pois a moça (ou a princesa), ao invés de encontrar seu reflexo nas águas do lago, perdeu-o, encontrando apenas no manso fluir do córrego, à margem, outra imagem, idêntica à sua, mas não a mesma de antes. A busca pela identidade, como é possível perceber, é um dos temas recorrentes das histórias maravilhosas da autora em estudo. Já tendo aparecido em outras narrativas, como “Fio após fio” e em “Por duas asas de veludo”, histórias que integram a obra *Uma ideia toda azul* (1979).

Assim como os símbolos, os mitos encontram-se cheios de imagens arquetípicas, verdadeiros frutos do inconsciente coletivo humano. Um mito recorrente em todos os povos e também presente nas narrativas colasantianas é o do “herói”, aquela figura que reúne as virtudes necessárias para superar de forma extraordinária o problema com o qual se depara, após passar por uma série de desafios ou provas. De forma tácita, Colasanti, ao remeter a narrativas míticas, promove a intertextualidade.

¹⁵ Criatura mitológica, proveniente das culturas grega e fenícia, descrito como uma espécie de cavalo marinho; que traz características de cavalo na parte superior, incluindo a cabeça, o pescoço e as patas dianteiras e de peixe na parte inferior, apresentando uma cauda escamosa, tal qual a de um cavalo marinho ou de serpente. Disponível em: <<https://portal-dos-mitos.blogspot.com/2013/07/hipocampo.html>>. Acesso em: 29 de out. de 2022.

¹⁶ Espécie de criatura mítica, aquática, com corpo composto pela parte superior de uma mulher e a parte inferior com a cauda de um peixe, que personifica aspectos dos mares e que têm o poder de enfeitar os homens, carregando-os para as profundezas dos mares. Remete à figura da deusa Síria, Atargatis, cuja adoração se espalhou pela Grécia e por Roma. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Atargatis>>. Acesso em: 29 de out. de 2022.

¹⁷ O unicórnio ou licorne é uma criatura mítica que simboliza gentileza, pureza, castidade, nobreza, poder, além de estar ligado ao **bem**. É um ser mitológico retratado como um cavalo ou pônei branco, que possui um chifre em espiral. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/unicornio/>>. Acesso em: 29 de out. de 2022.

¹⁸ As ninfas são divindades menores da Grécia Antiga. Elas correspondem aos pequenos cursos-d'água, fontes, lagos e quedas-d'água. Por causa de sua associação com o elemento água, o significado das ninfas é ambivalente, ligado tanto ao nascimento e à fertilidade, quanto à dissolução e à morte. Disponível em: <www.dicionariodesimbolos.com.br/ninfa/>. Acesso em: 29 de out. de 2022.

Com base nas teorias acerca da intertextualidade, é possível estabelecer uma análise ainda mais precisa do texto, tendo em vista a recorrência de outros textos a que a autora faz referência em seus contos, geralmente de modo implícito, e que são de suma importância para uma ampliação da interpretação dos contos.

Samoyault, em seu livro *A intertextualidade* (2008), defende que a literatura se escreve na sua relação com o mundo, mas também apresenta uma relação consigo mesma, com sua história. Ainda em conformidade com a estudiosa, pode-se entender a intertextualidade como um “instrumento estilístico” que procura rastrear sentidos e discursos anteriores, que ecoam em novos discursos, por meio de citações, alusões, paródias, pastiches, dentre outros processos. Ela ainda propõe que “a análise da noção de intertextualidade envolve uma verdadeira reflexão sobre a memória da literatura e sobre a natureza, as dimensões e a mobilidade de seu espaço, especialmente sobre o jogo da referência – o remeter da literatura para si mesma – e da referencialidade – liame da literatura com o real.” (SAMOYULT, 2008, p. 10-11). Propõe ainda que a intertextualidade seja pensada de maneira unificada, posto que se volta à ideia de memória, já que ela (a intertextualidade) seria justamente a memória que a literatura tem de si mesma. Somente considerando essa dimensão da memória, pode-se chegar a uma definição de literatura, na qual a intertextualidade não é apenas a retomada de uma citação ou uma reescritura, mas vai além, já que estabelece, no tecido não dito da história, inúmeras relações com outras narrativas de outros tempos.

Por isso, pode-se afirmar que os contos maravilhosos de Colasanti resgatam a essência das narrativas clássicas de modo singular. Apesar de se aproximarem dos mitos, dos contos populares e das narrativas da tradição, como as de Perrault, dos irmãos Grimm e, especialmente dos de Hans Christian Andersen, no que diz respeito aos temas e à estrutura comum que aparecem em algumas de suas narrativas. Todavia, ela promove o rompimento com as referências clássicas no tocante aos aspectos composicionais e ao conteúdo.

As narrativas maravilhosas da obra em tela tecem ações em um tempo, que remete a uma época assemelhada à do período medieval, cuja sociedade era marcada pela presença de reis, rainhas, príncipes e princesas, apresentando-se pouco definido ou até mesmo de modo indefinido, assim como o são nos textos da tradição. Isso fica evidenciado em todos os textos da coletânea, dentre os quais destacam-se aqui, para ilustração, fragmentos dos contos “Entre Leão e Unicórnio”: “Durante algum tempo

dormiu todas as noites (...) Mas numa madrugada quente (...)” (COLASANTI, 1982, p. 19, grifos nossos); e “No colo do verde vale”:

“Vasculhando o passado que trazia às costas, não encontrava o dia em que tinha começado a caminhar. Já procurara muito. Agora até duvidava que existisse esse dia, que ele, como tudo o mais, tivesse um começo” (COLASANTI, 1982, p. 32)

No universo maravilhoso, próprio das narrativas colasantianas, as marcas temporais apontam para a atemporalidade, constroem ponte entre o tempo real e o imaginário, próprio da ficção, terreno fértil do maravilhamento. As noções de tempo são também regidas pela dinâmica da vontade, do desejo, das carências humanas, e não só pelos dias, meses e anos, como o são em obras que se caracterizam pelo tempo cronológico, em que as ações transcorrem, em enredos lineares, na ordem natural dos fatos, do começo ao fim (GANCHO, 2002). É possível também perceber que, “No colo do verde vale”, conto em que há uma personificação do tempo, o tempo é ser, é agente e paciente. O tempo, protagonista da narrativa, alude a um passado imemorial, que ordena tudo, a nossa vida e ao qual tudo se encontra submetido. Nessa narrativa, a autora chega a mencionar uma espécie de tempo mítico, medido pelo ciclo da lua acumulado, pela repetição cíclica, sem história, que remete a um tempo primevo, sugerido pela passagem seguinte: “Mas, agora, tantas luas acumuladas no seu rastro, (...)” (COLASANTI, 1982, p. 34). Nesse conto, assim como em outros da mesma obra, a autora rechaça a relação de causalidade e continuidade, mistura o tempo reversível e o irreversível em um espaço não delimitado rigidamente. (PERDIGÃO, 1993, p. 14). O tom mais poético da narrativa abre caminhos para a dimensão maravilhosa.

É possível perceber que as marcas temporais na obra tanto apontam para um tempo indeterminado - “Durante algum tempo” (COLASANTI, 1982, p. 19); “Durante meses”, “E passados dias, e passados meses (...)” (COLASANTI, 1982, p. 27); “Então, um dia, antes do amanhecer (...)” (COLASANTI, 1982, p. 40); “De repente, uma manhã” (COLASANTI, 1982, p. 56) – como para a relativização dessa indeterminação – “passavam as irmãs seus dias de poucas palavras.” (COLASANTI, 1982, p. 38); “No dia em que a menina nasceu (...)” (COLASANTI, 1982, p. 82); “Quando o vento soprava violento e era preciso parar (...)” (COLASANTI, 1982, p. 79). Por vezes, mesmo quando se observa uma precisão maior em relação à marca temporal, estas não podem ser

compreendidas como absolutamente determinadas. É o que acontece em: “De repente, uma manhã, procurando-se no espelho para tecer tranças, não se encontrou” (COLASANTI, 1982, p. 56). A noção de tempo neste fragmento, por exemplo, é maravilhosa e, portanto, distinta daquela que rege o nosso cotidiano. A expressão circunstancial de tempo “manhã” vem acompanhada do artigo indefinido “uma”, que indefine a noção temporal a qual se vincula, tornando o sentido mais genérico.

Os tempos verbais predominantes nas narrativas que compõem a obra em análise e que se apresentam como tempos da enunciação são o pretérito imperfeito e o pretérito perfeito do modo indicativo, como em: “Durante meses trabalhou conduzindo os ramos de forma a preencher o desenho que só ele sabia (...)” (COLASANTI, 1982, p. 27). Eles vão se alternando, de acordo com a necessidade das narrativas. Contudo, o tempo presente aparece na fala das personagens, conferindo à narrativa um ritmo mais dinâmico, aproximando-a do leitor. Há, pois, no discurso do narrador dois tempos narrativos distintos, mas que se complementam: um de feição estática, que remete ao passado, utilizado para descrever contextos - este se caracteriza pelos verbos flexionados nos tempos pretéritos do modo indicativo; e outro mais dinâmico, que indica movimento, se insere no contexto passado e se caracteriza pela flexão de verbos no tempo presente do modo indicativo.

No tempo do enunciado, na fala de personagens ou mesmo nos poucos diálogos que se apresentam nas narrativas maravilhosas componentes da obra, predomina o tempo presente, apesar de às vezes apresentarem-se verbos flexionados no futuro do presente e até mesmo no Pretérito Perfeito ou no Pretérito Imperfeito, como em: “– Sonhei que vossa majestade fugia com a montada da minha imaginação, – disse a rainha ao esposo de manhã. (...)” (COLASANTI, 1982, p. 22). Observa-se também que as flexões verbais ocorrem sempre, conforme a necessidade para a construção da narrativa e para dar coerência interna ao conto.

Em “Entre o leão e o unicórnio”, o ritmo binário da narrativa é marcado pelo fator temporal, pois tudo acontece à medida que as noites chegam. É o tempo que marca o compasso da história, quando o rei almeja abandonar o seu mundo e ir para o mundo dos sonhos no lombo de um unicórnio azul. Esse movimento de entrada e saída do mundo onírico aponta para o maravilhoso.

Em “A mulher ramada”, o tempo é medido, por exemplo, pelas estações do ano ou pelos períodos de floração ou de crescimento natural das árvores. É o tempo da narração vagaroso, que rege o desenvolvimento dos seres da natureza e que deve ser

acompanhado de modo paciente, gradativamente. No conto “De suave canto” também observa-se um tempo marcado pelo fim da primavera e pela chegada do outono, sinalizado pelo voo sazonal das garças, assim como por dias e noites como na maior parte dos textos.

Em “Onde os oceanos se encontram”, “Um desejo e dois irmãos” e “Palavras aladas” há marcas de atemporalidade. As narrativas não se apresentam de modo bem-definido. Sinaliza ações e eventos ocorridos em um tempo que nunca se esgota, que não se consegue demarcar nem início nem fim, passado, presente ou futuro, mas que apresentam verbos em tempos pretéritos, que parecem remontar a uma época primordial.

Assim como o tempo, o espaço nas narrativas colasantianas é relativizado, pois ambos se materializam em outra dimensão lógica, na dimensão do imaginário, em um universo maravilhoso. O espaço supostamente real é urdido no universo ficcional funcionando ora como pano de fundo das ações ora submetendo-se aos propósitos da narrativa e da linguagem poética, ganhando vida. As marcas espaciais, em sua maioria, são locativas e referem-se aos locais onde as narrativas se presentificam: “o jardim”, “o castelo”, “o quarto”, “a torre”, “o vale” etc. O espaço das narrativas de Colasanti (1982) se aproximam muito daqueles das narrativas clássicas, que remetem a castelos ou a casas simples, como as de camponeses de um humilde vilarejo. Para a autora, o espaço do conto é o mesmo do imaginário, do sonho. E isto se evidencia, por exemplo, em “Entre leão e unicórnio”:

Unicórnios de sonho não relincham. Aquele levantou a cabeça, sacudiu a crina, e como se pisasse nos caminhos do vento, partiu a galope.
Galoparam a noite toda. Mas antes que o sol nascesse, quando a escuridão começava a derreter-se no horizonte, os cascos mais uma vez pousaram no mármore. E a real cabeça deitou-se no travesseiro.
(COLASANTI, 1982, p. 22)

Neste conto, a figura feminina, apesar de aparentemente secundária na narrativa, é fundamental ao desenrolar dela, pois é nos sonhos da rainha que as ações do conto se desenvolvem. O rei precisa ingressar no universo onírico da mulher para ver sentido em sua vida. É a rainha que abre as portas do onírico ao rei, quando lhe confia o segredo das patas do leão, bem como é ela quem ordena à dama de companhia a costurar as patas do animal, condenando, de certo modo, o rei a galopar

para sempre errante no dorso do unicórnio azul, animal maravilhoso, que se apresenta com chifres de cristal e com pleno domínio do universo dos sonhos. O espaço nesta narrativa, como se pode perceber, é delimitado de forma suave, e o onírico é o único bem-definido, já que é nele onde todas as ações se realizam.

Há também em alguns contos da obra uma personificação do espaço, o que atribui um caráter maravilhoso e suprarreal a esse elemento da narrativa. Por exemplo, em “Um desejo e dois irmãos”, no ápice da competição travada entre os príncipes irmãos, quando já estavam exaustos, porém ainda firmes no propósito que os motivava, a linha do horizonte com pena dos dois, vai-se chegando aos poucos. É possível afirmar, pois, que a linha do horizonte, ponto mais verossímil das marcas espaciais, é tocada pelo maravilhoso, uma vez que ganha atribuições humanas, ao se deslocar até os príncipes, condoída, pela situação em que ambos se encontravam.

Em “À procura de um reflexo”, as marcas espaciais são descritas de modo cuidadoso. O espelho é logo a primeira marca espacial, a qual é atribuída uma ação tipicamente maravilhosa, que não lhe é habitual, pois deixa, inexplicavelmente, como num passe de mágica, de ser um espaço de reflexão do rosto da moça, uma vez que é nele, onde ela percebe ter perdido a sua identidade. É diante do espelho que a moça é levada a questionar sobre a natureza exata da realidade. É este um símbolo que acaba colocando o sujeito diante do percurso definidor do universo maravilhoso. Na sequência, o lago, outra referência espacial, chega a ser humanizado, passando pelo processo da personificação, quando a moça o questiona sobre a imagem dela.

– Lago, lago, que fez você com a imagem que ontem deitei na tua água? – perguntou. E duas lágrimas quebraram a lisura da margem.
– Como quer que eu saiba, se tantos vêm se procurar em mim? – respondeu o lago desdenhoso. (COLASANTI, 1982, p. 56)

Ainda no mesmo texto, o córrego, através do qual a moça chega à gruta onde fica a sala dos reflexos, também é, de certo modo, humanizado. Faz companhia a ela: “Juntos atravessaram um campo, rodearam em curvas as primeiras árvores da floresta, descansaram na clareira. Entraram juntos na caverna.” (COLASANTI, 1982, p. 58). É possível também perceber que a gruta e a sala dos reflexos como marcas espaciais são mais bem-definidas. As descrições são fundamentais para a transformação da gruta em um ambiente maravilhoso. A ambiência maravilhosa, propiciada por uma

linguagem poética que promove o maravilhamento, cria uma narrativa em que o maravilhoso se manifesta de modo pujante.

O discurso do narrador se revela nas narrativas componentes da obra em análise com base na tradição, com predomínio de tempos verbais do passado, que aludem à temporalidade maravilhosa, a um tempo mítico, por vezes, primordial, sem noção de passado, presente ou futuro, sem demarcar princípio nem fim, mas que servem como portais para o mundo maravilhoso. Caracteriza-se por ser econômico diante da coisa representada, por ser metafórico, simbólico e, por isso, poético, pleno de imagens. Os textos caracterizam-se por uma voz narrativa que narra o que observa, comprometendo-se, aparentemente, o mínimo possível com os eventos narrados, mas conferindo às figuras femininas, historicamente silenciadas, espaço de destaque até mesmo quando não protagonizam as histórias. É possível perceber que as narrativas vão se revelando à medida que são lidas.

O narrador parece conhecer profundamente os universos narrados, bem como as personagens que interagem, o que configura a onisciência. Ele conduz a narrativa de modo perspicaz, traz informações sobre tudo o que acontece: ações e reações, eventos vários, os sentimentos e emoções das personagens; mas, como todo discurso, encontra-se atravessado por ideologias, por um contexto sócio-histórico e ideológico, que visam abalar o discurso dominante do patriarcado. É sabido que nenhum discurso é neutro, nem isento, mas sim constituído por ideologia, que na interação com o sujeito, propicia a construção de sentidos atuando no imaginário. De modo sub-reptício, portanto, a ideologia com a qual a voz narrativa se afina acaba por interferir no transcorrer do conto, nos rumos das personagens e nos desfechos das narrativas.

A voz narrativa dos textos, para criar a atmosfera maravilhosa e poética, fala pouco e diz muitíssimo, ademais deixa espaço para que o receptor da obra também participe dando sua contribuição na construção de sentidos, como em: “(...) 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, 1982, p. 16).

Outros elementos que chamam a atenção nas narrativas maravilhosas de Colasanti são as personagens, que assumem, na obra, uma importância primordial para assegurar a vinculação das narrativas ao gênero conto maravilhoso, em virtude

das funções que assumem no transcorrer das narrativas, assim como para lhes conceder o *status* de narrativas literárias.

Pode-se dizer que os contos maravilhosos ou de fadas da tradição vão buscar representar, por meio de suas personagens, valores, princípios e comportamentos sociais da época em que os textos são escritos, a partir da metamorfose de certos arquétipos, próprios do período. Por exemplo, nos contos clássicos, Rapunzel é símbolo da mulher enclausurada e tolhida de seus desejos criativos, mas também da individuação, da iniciação sexual; assim como o Gato de Botas é, por exemplo, o pícaro, que tira vantagens da corrupção social.

As personagens do mundo maravilhoso, em geral, atendem à função literária e também psicossocial. Elas têm uma personalidade própria e típica (marcadas por um único traço de personalidade) ou ainda podem se apresentar como caricaturais (quando determinado traço de personalidade é exagerado ou reforçado). É com base nessas características que surgem determinados estereótipos, como a fada boazinha, a bruxa malvada, o príncipe herói e o rei poderoso. Há aquelas que representam forças positivas e benéficas, como as fadas, os anões, já há outras que operam de modo negativo ou maléfico, como as bruxas, os ogros, as madrastas, dentre outras, mas há também aquelas que tanto trabalham para o bem como para o mal, como os gênios, os magos ou mágicos, assim também é o caso de reis e rainhas, que sempre simbolizam valores tradicionais, de estratificação social, além dos conflitos de poder e das relações interpessoais. Há também os príncipes e as princesas que são personagens que, geralmente, se envolvem em aventuras, podendo desempenhar papéis ativos ou passivos, heroicos ou transgressores (KHÉDE, 1990).

Nos contos clássicos, o príncipe sempre atua como herói, de modo ativo, transgressor, servindo-se muitas vezes como elemento fundamental no resgate da princesa, que sempre se apresenta como uma mulher bela, virtuosa, bondosa, subalterna, que está à espera de um homem encantado para salvar sua vida ou resgatá-la de uma situação de perigo. Na tradição, existem exemplos de princesas traidoras, vingativas ou más. O primeiro tipo de princesa sempre é aquela que precisa ser salva pelo príncipe, já o segundo tipo precisa ser conquistado por ele. Nos dois casos, o papel da princesa aparece sendo vinculado a uma figura masculina, como a do rei, que representa o poder absoluto, centralizador e dominante, que, de modo habitual, interfere direta ou indiretamente nas ações delas.

Em geral, as personagens são lineares, pois suas imagens são rigidamente compostas, de modo pré-determinado e característico. Há nas personagens dos contos maravilhosos uma espécie de universalismo, bem como distinções que permitem identificar a alteração do contexto histórico. Segundo Propp (1984, p. 26), “os personagens dos contos maravilhosos por mais diferentes que sejam, realizam frequentemente as mesmas ações”. Essas funções ou ações permanentes são independentes da forma pela qual as personagens as executam (PROPP, 1984, p. 27). Por mais distintas que sejam elas na composição da narrativa maravilhosa, realizam sempre as mesmas funções. O meio em si é o que pode variar. No estudo do conto maravilhoso, o que fazem as personagens e como fazem vai importar enormemente para o entendimento desse gênero de narrativas. Propp (1984) identificou algumas personagens típicas, cada uma dentro de uma “esfera de ação”. Foram elas: a princesa e seu pai, o herói, o falso herói, o antagonista (ou malfeitor), o auxiliar mágico, o doador (ou provedor) e o mandatário.

Nos contos colasantianos, as personagens que participam e interagem nas narrativas são reis, rainhas, príncipes, princesas, plebeus e camponeses, homens comuns, mas também seres antropomórficos¹⁹, como a “Rosamulher” do conto “A Mulher Ramada”, bem como Lânia e Lisíope, duas divindades, que são antropomorfizadas e nomeadas; além de seres míticos, como o unicórnio azul de “Entre Leão e Unicórnio”; o hipocampo e o cavalo alado de “Um desejo e dois irmãos”; a sereia de “Uma concha à beira-mar”; as ninfas de “Onde os oceanos se encontram”; além de haver também a personificação do tempo, como no conto “No colo do verde vale” e de espaços, como em “À procura de um reflexo”, que passam a figurar como personagens de suas narrativas.

As personagens apresentam, no processo de composição das narrativas assim como delas próprias, certo simbolismo, dada à estrutura metafórica e poética dos contos. A autora, apesar de resgatar personagens típicas do universo maravilhoso, contesta-as, bem como atribui às figuras femininas um destaque especial, propiciando uma personalidade a elas que rompe com o modelo vigente nas narrativas tradicionais.

¹⁹ ANTROPOMORFISMO (in. Anthropomorphísni; fr. Anthropomorphisme, ai. Anthropomorphismus; it. Antropomorfismo). Indica-se com este nome a tendência a interpretar todo tipo ou espécie de realidade em termos de comportamento humano ou por semelhança ou analogia com esse comportamento. Esta é uma das características da representação dos animais nos contos de fadas. Cf. em ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Beneditti. – 5ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 68.

Essa vinculação com personagens clássicas e com as histórias clássicas pode revelar o processo de intertextualidade flagrante na obra, por meio da sobreposição de camadas onde reverberam outros textos da tradição. Isto acaba por legitimar o estatuto ficcional e maravilhoso das personagens, o que corresponde, de certa maneira, a uma dada proposta estética, mas também ideológica. Por um lado, há a identificação com as personagens típicas das narrativas da tradição (rei, rainha, princesa, animais míticos etc.), por outro, uma espécie de rejeição àquelas que representam machismo, autoritarismo, e que, por este motivo, são questionadas no transcorrer das narrativas. Isto fica, por exemplo, evidenciado no trecho a seguir, extraído do conto “O rosto atrás do rosto”, quando a rainha, inconformada com a imposição do marido, desobedece a suas ordens e passa a atender à sua vontade interior de ver o que havia sob a máscara que cobria o rosto de seu companheiro.

Durante um ano. O tempo de sua resistência.
Então uma noite decidiu. Acesa uma vela, avançou em direção ao sono do Guerreiro. Pedir, nunca mais. Tiraria a máscara de leve, e a poria no lugar, guardando consigo o segredo. Bastava-lhe saber.
(COLASANTI, 1982, p. 73)

Em conformidade com Propp (1984), no universo maravilhoso, observa-se que o herói, ao ser submetido a uma prova, recebe um meio ou um auxiliar mágico para ajudá-lo quando de sua reação frente ao antagonista, que se dá, geralmente, em um combate direto.

Os meios mágicos podem ser: 1) animais (cavalo, águia etc.); 2) objetos dos quais surgem auxiliares mágicos (pederneira com o cavalo, anel com os jovens); 3) objetos que possuem propriedades mágicas, como por exemplo clavas, espadas, guslas, bolas e muitos outros; 4) qualidades doadas diretamente, como por exemplo a força, a capacidade de transformar-se em animal etc. Todos estes objetos de transmissão (...) são chamados objetos mágicos. (PROPP, 1984, p. 44)

Nos contos colasantianos, tem-se a presença de alguns objetos mágicos, como, por exemplo, o tear da moça tecelã, que cria ou destrói a situação desejada por ela, alterando tanto os rumos da própria vida quanto o tempo, em que transcorre a sua existência. Ademais, aparece também em “A mulher ramada” a figura do jardineiro que possui a capacidade de criar e dar vida à muda de uma roseira, que planta em um canteiro de flores, no jardim do palácio. Em “No colo do verde vale”, o Tempo,

personificado, por um instante viu-se lagarto, quando sentiu vontade, ao olhar a floresta, de deitar-se no musgo rasgado de sol. Porém, quando se lembrou de que as árvores parariam de crescer, as folhas parariam de mexer, e o sol pararia de brilhar, caso se transformasse num lagarto, foi adiante. (COLASANTI, 1982, p. 34). No conto “Um desejo e dois irmãos”, animais são considerados meios mágicos, como o cavalo alado e o cavalo marinho. Em “À procura de um reflexo”, pode ser considerado um objeto mágico o espelho, que repentinamente passa a não mais refletir o rosto da moça. Esse objeto, em geral, remete a ocorrências maravilhosas, alude a um universo em que ele é tão verdadeiro quanto seu reflexo. O espelho permite uma viagem à ambiência maravilhosa. Segundo Mabile, o percurso definidor de maravilhoso acaba nos conduzindo à noção de espelho (PERDIGÃO, 1993, p. 30). Vale ainda apontar a concha que aparece em “Uma concha à beira-mar”; é nela em que o maravilhoso se presentifica com a presença da sereia que nela reside e que deseja o mar. No conto “Uma ponte entre dois reinos”, a menina, protagonista, tinha cabelos mágicos que se arrastavam pelo chão como um manto de tão longos. Somente ela era capaz de tirar fios de seus cabelos. A cada fio colhido pela menina emanava da cabeça uma gota de sangue vermelho brilhante, que logo se transformava em um precioso rubi. Por fim, em “Palavras aladas”, as próprias palavras adquirem *status* de elementos mágicos, aprisionados pela redoma que o rei, apreciador do silêncio, havia mandado fazer.

Ligado à ideia do maravilhoso e do sobrenatural, o conto maravilhoso ou de fadas, trata do que não é explicável pela razão e pelas leis da natureza. Todavia, isso não causa estranhamentos, como defende Todorov (2010). Enquanto contista, dedicada ao gênero do maravilhoso, Colasanti resgata mas também transforma elementos das narrativas maravilhosas que integram a vasta fonte cultural associada a esse gênero. A maneira como explora o maravilhoso e o vincula ao real altera a perspectiva e a importância que atribui aos elementos das narrativas e às situações que traz à luz.

Vale ainda considerar como procedimento estético-literário do maravilhoso na literatura assim como na obra colasantiana o fenômeno da metamorfose. A etimologia da palavra é de origem grega (*meta* – mudança; e *morphe* – forma). Há em dois dicionários da Língua Portuguesa acepções para o termo: a primeira (1) consta no *Novo dicionário da língua Portuguesa* de Cândido Figueiredo, datado de 1913; e a segunda (2), no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*:

Acepção (1)

Transformação de um objecto noutra, operada pelos deuses, segundo a crença dos Pagãos. Transformação de substâncias, operada por causas naturais. Mudança, a que estão sujeitos os insectos e os batráquios e que os faz passar por estados muito diferentes. Mudança, manifestada por pessoas, no vestir, no carácter, na fortuna, nos costumes, etc. Mudança, transformação. * Bot. Planta malvácea de Cabo-Verde, (*hibiscus notabilis*, Lin). (Lat. *metamorphosis*)²⁰. (FIGUEIREDO, 1913.)

Acepção (2)

1 mudança completa de forma, natureza ou de estrutura; transformação, transmutação 2. BIO mudança relativamente rápida e intensa de forma, estrutura e hábitos que ocorre durante o ciclo de vida de certos animais [a transformação da lagarta em borboleta é um exemplo] 3. Mudança de aparência, caráter, circunstâncias etc. (HOUAISS, 2001)²¹

Pode-se compreender com base nas acepções transcritas acima que a “metamorfose” é uma mudança completa no aspecto ou na estrutura de alguém ou de alguma coisa, mas também de um ser em outro, de uma forma em outra; alteração significativa que ocorre no caráter, no estado ou na aparência de alguém ou algo. Figueiredo (1913) e Houaiss (2001) compreendem a metamorfose sob a perspectiva das crenças pagãs, referindo-se à mitologia. No entendimento de Figueiredo, a transformação é processada pelos deuses; já Houaiss destaca a transmutação dos deuses. Ambos os autores inserem a transformação ocorrida por causas naturais e destacam a mudança que ocorre no ciclo vital de determinados seres vivos, como o da lagarta em borboleta. É possível perceber que somente Figueiredo aborda a metamorfose como um processo que ocorre no reino vegetal. Contudo, nesse estudo interessa a parte relativa ao imaginário dos povos, ou seja, a metamorfose como um fenômeno que se configura como símbolo e elemento do maravilhoso.

Para Chevalier e Gheerbrant, em seu *Dicionário de Símbolos* (2022), o conceito da metamorfose vincula-se ao entendimento simbólico.

Todas as mitologias estão cheias de descrições de metamorfoses: deuses se transformam em animais ou transformam outros seres em seres humanos, animais e, na maior parte dos casos, em árvores, flores, nascentes, rios, ilhas, rochedos, montanhas, estátuas. (CHEVALIER, 2022, p. 680)

²⁰FIGUEIREDO, Cândido. *Novo dicionário da língua Portuguesa*. Dicionário-Aberto.net. 1913. Disponível em: <<http://dicionario-aberto.net/search/metamorfose>>. Acesso em: 06 de nov. de 2022.

²¹HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (2022), este fenômeno pode ser positivo ou negativo, com base no que representa e de acordo com sua finalidade. A metamorfose clássica do príncipe que vira sapo pelo feitiço de uma bruxa revela uma conotação negativa, de punição. Já quando, pelo beijo do amor verdadeiro, ele retoma o seu aspecto humano, demonstra uma ação positiva, como uma espécie de recompensa. A metamorfose quando ocorre não parece afetar “a personalidade profunda”, que resguarda seu nome e seu psiquismo. (2022, p. 680)

O termo “metamorfose” aparece no título dos poemas mitológicos de Ovídio, *Les Métamorphoses*, obra-prima do poeta antigo composta por 246 fábulas metamórficas advindas das culturas grega e romana. Nelas, o poeta faz um apanhado de quase todos os mitos da Antiguidade, tendo como assunto central a “metamorfose”. Inspirado nesse assunto, Ovídio tenta explicar a origem de seres que passaram pelo fenômeno da transformação. Ele narra não só a transfiguração dos seres em animais, mas também a transmutação dos seres em plantas, em constelações, dentre outros eventos.

É possível perceber que a metamorfose irrompe nas narrativas míticas desde os tempos remotos. Este fato vai reverberar nos contos maravilhosos de natureza feérica. Surge, pois, no mito; ganha novos contornos durante a Idade Média e culmina nos contos maravilhosos de maneira análoga e com objetivos semelhantes aos das narrativas mitológicas, como forma de punição ou prêmio como já mencionado.

Nos contos da tradição, o fenômeno ocorre ou por vontade própria ou de outrem, assumindo neste último formato o caráter de prêmio, castigo ou maldição. E se há a possibilidade da maldição por encanto ou magia, este fenômeno pode ser destituído por alguma força benéfica ou positiva.

A metamorfose das personagens, de acordo com Silva (1985), pode acontecer em dois níveis: o nível físico e o nível comportamental.

A metamorfose dos personagens [...] deve ser considerada de maneira mais abrangente possível, compreendendo essa abrangência a metamorfose no sentido ovidiano, ou de transformação física pela alteração da aparência do ser; no sentido goetheano, ou de transformação psíquica pela mudança de comportamento do indivíduo. (SILVA, 1985, p. 38)

Na metamorfose aos moldes das narrativas ovidianas, a transmutação ocorre em seu aspecto físico. Já sob a perspectiva trazida por Goethe, em *A Metamorfose das Plantas*, o fenômeno ocorre sob forte influência do ambiente, que interferirá no desenvolvimento de plantas da mesma espécie. Em se tratando dos contos maravilhosos ou de fadas, é costumeiro que o tema da metamorfose seja explorado sob o aspecto físico, seguindo o mesmo padrão das narrativas mitológicas, nas quais o processo de transformação física das personagens será em animais, em seres da natureza etc. É possível também constatar que, em decorrência da transmutação, a personagem pode perder algumas faculdades humanas (como ver, ouvir, sentir, pensar, lembrar), continuar com todas elas, ou mesmo ganhá-las todas, o que lhe permite interagir com as personagens humanas.

Na obra em análise, observam-se alguns casos de metamorfose. No conto de abertura, “A moça tecelã”, como numa espécie de encantamento, próprio da ambiência maravilhosa, a tecelã conferia vida a tudo aquilo que tecia, com o auxílio de seu tear. As linhas que trançava davam materialidade a tudo o que dizia respeito ao cotidiano dela, assim como a todos os seus anseios e necessidades. Inclusive, o marido da moça ganha vida a partir da transformação física ou material que houve entre as linhas tecidas e o surgimento mágico dele. Em “A mulher ramada”, a narrativa traz a transmutação de uma muda de roseira em uma mulher com o auxílio das mãos do jardineiro, quando:

(...) 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!

(COLASANTI, 1982, p. 27)

No trecho acima destacado, percebe-se uma metamorfose ocorrida no nível físico, em que a planta vai aos poucos tomando a forma humana, por meio do fenômeno da transmutação. Há também o caso da metamorfose física no conto “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, não só quando os reis pretendentes, em estágio inicial, perdem a rigidez do mármore, como numa espécie de encanto, e descem dos nichos de azulejos azuis para serem desafiados pela moça, mas também quando

retornam ao estado de pedra originário por serem incapazes de vencer os desafios lançados por ela. Desta feita, como uma punição por não lograrem o êxito desejado.

Hora do primeiro rei que, desfeita a rigidez do mármore, desce do nicho em ferralhar de couraça. Brilha o aço do peito, cintila o cetro, enquanto ele avança e, majestoso, pede a filha do pai em casamento.

(...) o frio sobe no seu corpo, toma a pele e a carne, congela o sangue, devolvendo ao mármore o que do mármore havia sido tomado. Até paralisá-lo na antiga posição, estátua novamente.

(COLASANTI, 1982, p. 45)

Outro caso de metamorfose que ocorre na obra é o do conto “Uma ponte entre dois reinos”, quando emana da cabeça da menina, ao colher o fio do cabelo, uma gota de sangue vermelho brilhante, que transmuta, de modo completo e relativamente rápido, a matéria, originando um precioso rubi. Neste caso, o fenômeno ocorre no tocante à matéria, que deixa de ser líquida e passa a ser sólida, mudando a aparência e o caráter, conferindo-lhe uma nova condição e um novo entendimento na esfera simbólica.

Depreende-se, por conseguinte, que o maravilhoso inscreve um mundo sobrenatural, que rompe com a tessitura do texto como uma dinâmica possível, ordinária e lógica, permitindo que haja metamorfoses, objetos e seres mágicos, personagens maravilhosos que convivem e interagem com personagens reais, tempo e espaço marcados de forma fluida, indefinida, situações narrativas que obedecem a um aspecto de verossimilhança diferenciado, mas próprio das narrativas maravilhosas, diferenciando-se de textos que colocam a narrativa em um contexto mais realista. Tudo torna-se possível como em um sonho e é vivido na integralidade, pois tudo existe no universo do imaginário. Como aponta David Roas (2011, p. 55), a literatura maravilhosa, assim como os contos de natureza feérica, ambienta-se em universos autônomos, que não confrontam diretamente a realidade empírica, já que o sobrenatural é aceito de modo inquestionável pelas personagens, pela voz narrativa do texto que rompe com o paradigma da tradição e, também, por aquele que entra em contato com a obra. Eventos aparentemente impossíveis passam a ser percebidos, dentro do contexto da narrativa maravilhosa, como críveis, estabelecendo uma espécie de pacto de suspensão da incredulidade durante o processo de leitura. Por estes motivos, pode-se afirmar que Colasanti constrói uma obra maravilhosa, singular e extremamente significativa a seu tempo.

3.3 ANÁLISE DOS CONTOS “DOZE REIS E A MOÇA NO LABIRINTO DO VENTO” E “UM DESEJO E DOIS IRMÃOS”, SEGUNDO AS ABORDAGENS DE PROPP (1984) E ADAM (2011)

A análise do conto homônimo à obra e do conto “Um desejo e dois irmãos” que agora se apresentam, organizam-se da seguinte forma: leitura do aparato titular do texto homônimo, análise morfológica dos contos, segundo a abordagem analítica de Propp; identificação das macroproposições narrativas de base (nível global) e considerações finais sobre as análises dos contos.

3.3.1 Análise simbólica do aparato titular do conto “Doze reis e a moça no labirinto do vento”

O texto “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, publicado na obra homônima em 1982 pela Editora Nórdica e que é o *corpus* deste trabalho, firma-se como sexto conto maravilhoso integrante da obra composta por treze narrativas. A obra não se firma como uma das mais estudadas e conhecidas pela crítica da autora, assim como os contos em destaque. Por este motivo, foram escolhidos para a construção das análises aqui propostas.

O título da obra em análise antecipa um dos textos constitutivos do conjunto de narrativas que a compõem; prática muito comum em coletâneas de contos, em que geralmente um dos títulos dos textos reunidos manifesta uma espécie de síntese conceitual e que, por iniciativa do autor ou do editor, ganha importância, aparecendo como título principal. Ao ser destacado, o elemento titular possibilita a promoção de inferências que evidenciem uma relação temática (ou de conteúdo) entre o título de um dos contos com o restante dos textos integrantes da obra ou até com a obra em si.

A construção e a seleção lexical proposta para o aparato titular conduzem o leitor da obra ao universo maravilhoso dos contos de fadas, em que se interpõe uma espécie de desafio, simbolizado ou metaforizado pelo lexema “labirinto”, que, no conto em estudo, é o grande enigma a ser superado pelos doze reis e o espaço onde as ações mais importantes transcorrem, podendo ainda aludir ao inconsciente da moça, porquanto tudo se reflete nele: os desejos, os medos e as projeções dela. Para Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 597-599), o labirinto é um símbolo facilitador de uma viagem iniciatória e é proibido àqueles que não são qualificados ou iniciados para participar dela. Nele, se resguarda algo precioso ou sagrado que está reservado ao iniciado, ou seja, àquele que, por meio das provas de iniciação que enfrenta,

demonstra-se digno de recompensa. O labirinto ainda é compreendido como aquilo que conduz o homem à sua interioridade.

Reza a lenda que o rei Minos de Tebas, antiga cidade-estado grega, ao receber um touro de presente de Poseidon e ao se recusar a sacrificá-lo, fora punido pelo deus dos mares, que induziu Pasífae, esposa do rei tebano, a apaixonar-se pelo touro. Desta traição, nasceu um ser híbrido, maravilhoso, com corpo de homem, cabeça e cauda de touro, conhecido como Minotauro. É neste contexto mitológico, que é erguida uma construção de estrutura complexa, projetada por Dédalo, homem sábio e inventor, que tinha por finalidade aprisionar a fera, que vivia confinada em seu centro. A este espaço deram o nome “labirinto”; lugar composto por caminhos entrecruzados e inúmeros corredores sem saída, tortuosos, que davam uns para os outros e que pareciam não ter fim. Para aquele que entrasse em um labirinto, era dada a sensação de vulnerabilidade absoluta, já que sair de seu interior era algo pouco provável. Na tentativa de acalmar o Minotauro, ano após ano, eram oferecidas moças e rapazes virgens, até que um jovem rei de Atenas, Teseu – filho de Egeu e Etra, em ato heroico, de bravura, ingressa no labirinto. Antes de entrar, ele recebe de Ariadne, filha do rei de Minos, mulher por quem se apaixonara, além de uma espada, um fio para ser amarrado à entrada do trajeto a ser percorrido. Destarte, ao vencer a fera, o herói poderia retornar ao exterior do labirinto, livrando a si e a seu povo do flagelo que os afligia. Conhecendo um pouco das representações míticas do labirinto, é possível compreendê-lo como um espaço de múltiplas possibilidades, que desnorteia ou confunde quem nele se aventura, dificultando-lhe, em especial, a saída. É, portanto, um símbolo que alude à complexidade das buscas feitas no percurso de nossa existência e os desafios encontrados que devem ser enfrentados para a realização de desejos ou propósitos na vida.

Ainda analisando a titulação do conto que dá nome à obra, a expressão “doze reis” remete, de certo modo, ao tempo da narrativa, que ocorre em um lapso temporal equivalente a doze meses e que também é simbolizado pelas “Trezentas e sessenta e cinco quinas bem aparadas do labirinto” (COLASANTI, 1982, p. 44). Esse tempo é apresentado gradativamente, já que há doze reis que devem cumprir tarefas difíceis²² para alcançar o casamento com a moça. Nesse contexto, o número “doze”,

²² Propp (1984, p. 61) considera que a realização de uma tarefa que tem por consequência a obtenção de um objeto mágico trata-se de uma prova, já quando tem por objetivo obter a mão de uma moça em casamento, trata-se de uma tarefa difícil.

simbolicamente, é considerado um número mágico por diversas culturas. O numeral pode simbolizar o tempo cronológico, pois apresenta-se duas vezes nos relógios de ponteiro, mas também pode remeter aos doze apóstolos de Jesus Cristo ou mesmo aos doze patriarcas filhos de Jacó que deram origem às tribos de Judá em Israel. É, pois, o número que representa os eleitos. Para algumas matrizes religiosas, simboliza a perfeição nas escolhas.

Segundo a numerologia, o 12 é um número mágico, que pode designar recomeço ou um momento de preparo para um novo ciclo; bem como crescimento e progresso iminente; analisando os números que compõem o 12: o 1 aponta para uma atitude positiva, já o 2 para a parceria. Pode também designar “sorte no amor”, pois tem forte ligação com os sentimentos, com o amor. É também representante do final de um ciclo, é o número que prepara para momentos decisivos e pode simbolizar um ponto final para diversos assuntos. Em geral, significa uma mudança para um momento melhor. A palavra “reis” associada ao vocábulo “doze”, segundo Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 851-853), tem uma relação com o controle, o domínio de ordem social, pode tanto aparecer como o arquétipo da perfeição humana, porém pode perverter essa imagem na de um tirano, de um poder mal controlado, que simboliza algo negativo.

No título, há também o vocábulo “moça”, que remete à figura de uma princesa ou de qualquer outra mulher comum, que represente a idealização da figura feminina, no sentido da beleza, da juventude, do amor, do heroísmo, que pode desempenhar um papel passivo, mas também ativo e transgressor, como visto anteriormente. No conto homônimo à obra, a princesa (moça) vive uma situação desafiadora. Ela vivencia uma espécie de rito de passagem, através do qual se prepara para transpor a juventude e chegar à vida adulta, em que ela se casará e se tornará mulher.

O “vento” também é outro elemento simbólico que aparece no título e está vinculado ao “labirinto”, construindo, por intermédio da contração “do”, o valor semântico de pertencimento, de posse. É como se o labirinto estivesse sob os desígnios do vento, que precisa ser domado. O vento é, pois, um elemento que representa a dinâmica das ações que envolvem as personagens, bem como os impactos no estado de espírito da própria moça. Em conformidade com Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 1021-1022), o “vento”, nas tradições avésticas da Pérsia Antiga, desempenhavam a função de oferecer um suporte ao mundo e regular os equilíbrios cósmicos e morais. Ele também aparece como um aspecto de poder para os druidas e vincula-se estreitamente, como um veículo mágico, ao sopro. Consideram ainda que,

quando o vento aparece no universo dos sonhos, onde impera o inconsciente, anuncia que um evento importante está para acontecer; uma grande mudança irá ocorrer, como a manifestação “de um ente divino, que deseja comunicar as suas emoções, desde a mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera”. É a representação do sopro vital, da liberdade, da sexualidade, da mudança e da purificação.

O conto apresenta, nas entrelinhas, um jogo de sedução mas também de protagonismo da mulher, que, apesar de ter sido a ela apresentados doze pretendentes, de modo sábio escolhe apenas um deles. A moça desafia seus pretendentes a entrar em um jogo enganoso, permeado de astúcia. Com exceção do último, nenhum deles consegue cumprir as exigências impostas por ela. Nesse conto, Colasanti traz a história de uma menina que passa da adolescência para a vida adulta, momento de maior autonomia, no qual ela própria assume as rédeas de sua existência e escolhe aquele homem com quem deseja casar-se, não se submetendo aos caprichos do pai (rei). Nesta narrativa, assim como em “A moça tecelã”, em “O rosto atrás do rosto”, a autora aborda um perfil feminino de ruptura com o modelo tradicional. Nesse conto, há, portanto, uma quebra de paradigmas, a modificação do espaço feminino e a atribuição à moça da condição de escolha do ser amado, dando-lhe *status* de protagonista da narrativa, assim como da própria história.

3.3.2 Análise morfológica dos contos, conforme a abordagem analítica de Propp

A – “Doze reis e a moça no labirinto do vento”

Considera-se, neste trabalho para fins de análise, o estudo morfológico dos contos maravilhosos proposto por Propp (1984), que defende os contos de magia ou maravilhosos como sendo monotípicos, quanto à composição da narrativa por sempre repetirem a mesma sequência de funções, que atribuem ações iguais a personagens distintas. Para Propp, o estudo estrutural é um elemento indispensável, que serve de base para o comportamento histórico das narrativas maravilhosas. Pode-se perceber que as funções das personagens no universo maravilhoso são invariantes. Segundo Propp (1984, p. 61), elas “devem ser definidas sem levar em consideração a identidade daquele a quem se atribui sua execução”. É sobre elas que se ergue o “curso da ação”. O conto maravilhoso é composto por uma sequência ordenada das funções assumidas pelas personagens em seus mais distintos modos, com ausência de algumas delas ou repetição de outras, de acordo com o caso.

Todo conto começa com certa situação inicial. É na Situação Inicial (SI) que, em geral, são enumerados os membros de uma família ou o futuro herói. Eles por vezes são apresentados pela simples menção de seu nome ou pela indicação de sua situação, como aponta Propp (1982, p. 31). Apesar de não ser uma das funções estudadas pelo estudioso, pode-se perceber que ela deve ser considerada um aspecto morfológico importante, já que a SI permite uma demarcação geral das personagens, do tempo em estado de equilíbrio inicial ou do espaço, em que as ações deverão acontecer.

No conto em análise, de estrutura simples, de uma só sequência narrativa, cujo desenvolvimento transcorre entre o motivo de tarefas difíceis e a realização cuja esfera de ação (o casamento) divide-se entre as diversas personagens, observa-se que a SI é bem-demarcada. Há uma descrição espaço-temporal sucinta: “Trezentos e sessenta e cinco quinas bem aparadas tem o labirinto de ficus no meio do jardim.” (COLASANTI, 1982, p. 44, grifos nossos). O espaço onde transcorrem ações é o labirinto de ficus, que fica situado no meio do jardim do castelo. Já em relação ao tempo, este figura como uma instância pouco definida no conto e, por sua vez, passa depressa sob o olhar analítico, crítico e ativo da moça. Um tempo que parece somente valer para ela, que só ela sabe contar e perceber a sua passagem, ninguém mais: “De olhos fixos sempre abertos, olham diante de si os reis barbudos. E frente ao seu olhar passa a filha e repassa, crescendo no jardim. E passa o tempo que eles não sabem contar.” (COLASANTI, 1982, p. 44). Eis o tempo da interioridade da moça, do processo de amadurecimento próprio dela, em que a protagonista cruza o limiar existente entre a infância, a adolescência e a vida adulta. E que vai se revelando, pouco a pouco, com o desenrolar da narrativa.

Depois, observa-se, por meio de uma questão proposta pela moça ao pai, a apresentação de modo sutil de uma força perturbadora do equilíbrio inicial pressuposto: o “vento”, que assume o papel de malfeitor e antagonista do herói em alguns momentos, que precisa ser domado pelo “labirinto” sem causar nenhuma alteração.

- Para que o labirinto, meu pai? – pergunta a filha.
- Para domar o vento, – responde o pai – que em cada quina se gasta, abrandando o sopro, e sai afinal, leve brisa, sem estragar as flores. (COLASANTI, 1982, p. 44)

Na sequência, há uma descrição em que se considera a presença de doze reis barbudos, petrificados como que por uma espécie de encantamento, cada um em

um nicho de azulejos azuis, localizados no fundo do jardim do castelo. A moça, então, questiona a presença dos reis, e o pai informa-lhe que são pretendentes dela, mas que apenas se casará com ela quando for o tempo certo.

É possível observar que há uma espécie de interdito em cuja carência (a de um companheiro) se reflete. O rei lança a proposta de que sua filha se casará com um daqueles doze reis pretendentes. Esta função configura-se como um aspecto transformado da proibição que se impõe sobre a protagonista deste conto, conforme defendido por Propp (1984, p. 32). A voz narrativa, como numa espécie de subtexto, deixa entrever que o rei, de certo modo, havia escolhido, antecipadamente, doze possíveis pretendentes para sua filha, atendendo aos princípios conservadores da sociedade patriarcal, antiga, em que era parte dos costumes o pai escolher com quem sua filha deveria estabelecer o matrimônio, com base naquilo que julgasse importante para ela, retirando da mulher a autonomia, a independência e o direito de escolha.

Na narrativa maravilhosa de Colasanti, contudo, a mulher questiona o pai – simbolicamente o iniciador para os mistérios do desconhecido, mas também da posse, da dominação, do valor de toda forma de autoridade – e passa a assumir sua autonomia, seu poder de escolha. É ela quem decide se está ou não pronta para casar-se. A moça é quem diz ao pai que se sente preparada para o casamento. A ela cabe a decisão se vai ou não se casar e com quem se casará. Isto ocorre quando a personagem alcança, consciente e inconscientemente, a maturidade necessária para o casamento. Segundo Campbell (2007, p. 20-21), é neste momento que ela vivencia o “rito de passagem”, que normalmente provoca um rompimento de padrões de comportamentos típicos do estágio de vida pretérito e no qual a moça era “subordinada” às vontades de seu pai, que incorporava, mas que ainda continua incorporando os valores do patriarcado e que, por este motivo, os representava e ainda os representa.

Até que um dia, já moça, diz a filha bem alto: – Este ano, meu pai, sem falta vou casar.
Não olha para os reis. Mas é para eles que fala, porque o ano é novo e a hora chegou.

(COLASANTI, 1982, p. 44-45, grifos nossos)

Na passagem acima, percebe-se a postura ativa da mulher diante do contexto. Ela, em momento algum, se submete aos reis, nem sequer pelo olhar, mas a eles se refere quando fala que é chegada a hora de escolher com quem se unirá em

matrimônio. Ademais, quando a voz narrativa declara que ela diz ao pai, em voz alta, que naquele ano se casaria sem falta, há uma demarcação do rompimento de paradigmas da tradição, em que a mulher firma seu discurso e se impõe diante da situação na qual se encontra, deixando claro: ela é a parte ativa da própria história, é a protagonista de sua existência e, por isso, se diz preparada para assumir o seu poder de escolha, com autonomia e independência. É neste exato momento que a “proibição” é transgredida”. Neste instante, a terceira função proposta por Propp (1984, p. 33) se materializa, por meio da enunciação. É bem verdade que, neste caso, não houve uma transgressão de uma proibição propriamente dita, mas a de uma proposta presumida do rei e que tinha sido sinalizada no texto anteriormente.

Constata-se ainda que a esfera de ação da princesa e de seu pai, compreendida entre a proposição de tarefas difíceis e o casamento, é abordada por Colasanti de modo invertido, pois, em geral, nas histórias pertencentes à tradição, cabe ao pai ou ao rei, além da imposição do casamento, a propositura das tarefas difíceis, como uma ação que, segundo Propp (1984, p. 73), “se origina de uma atitude hostil em relação ao pretendente”, podendo ser ele também aquele que representa a força punitiva ou quem manda castigar. No conto em estudo, porém, quem assume essa função é a princesa (a moça).

Tendo ultrapassado os limites do primeiro ciclo de vida para o segundo, a moça começa a sua jornada de escolha do homem com quem deverá se casar. É ela a responsável por estabelecer as “tarefas difíceis” às quais os reis deverão se submeter caso queiram, de fato, casar-se com ela. Nesta narrativa, os papéis apresentam-se invertidos, uma vez que não é o antagonista que interpõe as tarefas difíceis, assim como não é o homem que tenta conquistar a sua noiva, mas sim o contrário; cabe a mulher fazê-lo. E, em vez de um pai cruel e simplesmente castrador, o rei, apesar de representar a manutenção dos valores da tradição, apresenta-se aparentemente mais flexível e concede à filha a possibilidade da escolha. É possível afirmar que, neste conto, é por meio da paródia e da intertextualidade que Colasanti revisita os mitos gregos de Atalanta e Psiqué, possibilitando mais uma vez o diálogo com a tradição, sob uma perspectiva crítica, subvertendo papéis estereotipados, tradicionais, estabelecidos para as mulheres.

De acordo com Propp (1984, p. 62), “à realização da tarefa segue-se a obtenção do que se procura”. Todas as tarefas que são interpostas pela moça como desafios aos reis barbudos podem ser consideradas como provas de força, de

agilidade e coragem, que constituem os nós da intriga. Quando o primeiro rei tem o encanto desfeito e volta a seu estado originário, perdendo sua rigidez de mármore e descendo do nicho, é desafiado pela moça a alcançá-la, enquanto ela corre em direção ao labirinto. Ele, apesar de “lento e tardo, sentindo ainda no corpo o peso de estátua”, aceita o desafio e vai atrás dela.

Ao tentar encontrar a moça que, cheia de astúcia, tenta ludibriá-lo dentro do labirinto, não consegue alcançá-la; somente o vento parece encontrá-lo nas quinas do labirinto “abocanhando-lhe as pernas, esfriando aos poucos a couraça”. O rei fica desnortado e perde-se em suas próprias pegadas, “entre quinas iguais e falsos corredores”. Nestas duas situações, observam-se as funções seis e sete, propostas por Propp (1984, p. 34-35), respectivamente: quando “o antagonista tenta ludibriar sua vítima, por meio de ardil ou astúcia e quando a vítima deixa-se enganar por seu antagonista, através da proposta enganosa, que fora aceita e executada, ajudando deste modo, mesmo que involuntariamente, a seu opositor: “o frio sobe no seu corpo, toma a pele e a carne, congela o sangue, devolvendo ao mármore o que do mármore havia sido tomado. Até paralisá-lo na antiga posição, estátua novamente.” (COLASANTI, 1982, p. 45). Nesta passagem do texto, o vento pune o falso herói, que reage de forma negativa, demonstrando-se fragilizado diante da situação de adversidade em que se encontra. É como se o vento enfeitiçasse o rei e o encarcerasse, devolvendo-o ao estado de pedra, no qual estivera aprisionado, antes da tarefa difícil a que foi submetido pela moça.

Para Bachelard, as noções de labirinto estão vinculadas ao

desnortamento de um viajante que não encontra seu caminho nas veredas de um campo, o embaraço de um visitante perdido numa grande cidade parece fornecer matéria emotiva de todas as angústias do labirinto (BACHELARD, 1990, p. 161)

Como aponta Bachelard (1990, p. 162), “[se] fôssemos imunes à angústia labiríntica, não ficaríamos nervosos na esquina de uma rua por não encontrar nosso caminho”. Isto permite concluir que tal problemática pode ser articulada a situações do nosso devir. O labirinto pode ser considerado um significante extraordinário, que denota (mas também suscita) um desejo ou uma espécie de medo prazeroso, instaurado pela atmosfera do desafio que lhe é própria. Ao entrar no labirinto, o ser perde-se de si e de suas referências, torna-se vulnerável. A sensação de estar perdido remete ao labirinto

que desafia, atinge e aflige o homem, por vezes em situações simples e cotidianas como estar numa encruzilhada sem saber o rumo que deve tomar para chegar ao destino pretendido. O percurso traiçoeiro ludibria o olhar ao propor uma infinidade de possibilidades e movimentos que desafiam a gravidade e a ordem lógica, como numa atmosfera onírica, onde tudo parece desencontrado, caótico. Bachelard (1990) aponta que a imagem do labirinto remete ao caminhar sem rumo, à dúvida entre qual itinerário seguir, à solidão daquele que se encontra sozinho no momento da escolha e também do desconhecido. O labirinto é, pois, um desafio a ser superado.

A carência (a falta de um companheiro) continua a determinar os momentos seguintes da intriga. Na sequência da narrativa, a moça desafia o segundo rei, que desce do nicho acompanhado de um galgo, que como cão simboliza fidelidade, companheirismo, inteligência e proteção. Pode-se dizer que o cão atua como uma espécie de auxiliar, pois personifica algum talento do herói, que no conto é o da percepção olfativa. É sabido que os cães têm um olfato superdesenvolvido e ainda maior do que o de um humano. Na narrativa, é como se o galgo e o rei fossem uma só personagem.

O auxiliar, nas narrativas maravilhosas, age em virtude do recurso mágico: transporta o herói a países ou reinos distantes, resgata ou rapta a princesa, resolve as tarefas ou provas impostas por ela, salva seu senhor. (PROPP, 2002, p. 195). E, apesar de, no conto de Colasanti, ele não apresentar nenhum poder mágico, incorpora a função de ajudar na resolução das tarefas impostas pela moça. Quando o galgo aparece na história, contudo, ele demonstra certa limitação no tocante à habilidade que representa, por causa do longo tempo em que passou petrificado.

Nos contos maravilhosos, o auxiliar faz tudo em lugar do herói, que desempenha uma função mais passiva diante do contexto, o que até certo ponto se materializa no conto, mas que, logo na sequência, se desfaz, pois o rei passa a assumir ele próprio uma postura mais proativa diante da situação percebida, já que o cão ficou com sua habilidade mais restrita. O rei, porém, não logra o êxito esperado.

Quando a princesa lança o desafio, o rei, com auxílio do galgo veloz, tenta seguir o rastro da princesa, mas os anos que passou em estado de mármore fizeram com que o cão perdesse sua habilidade de farejar. O rei, então, decide “ele próprio adivinhar perfumes que nunca pôde sentir”. Todavia, o vento ardiloso dissipa os perfumes “que os acompanha e precede”, fazendo-os perder o rastro da moça e a esperança de encontrá-la. O malfeitor pune o falso herói por seu fracasso e envolve ele

e seu fiel companheiro de caçada (o galgo) em um frio que faz com que retornem ao estágio de pedra em que se encontravam antes.

A moça assume uma postura de provocação relativa a seus pretendentes. Quando o segundo rei fracassa em seu intento, por não conseguir desvendar seu jogo astucioso e dissimulado, ela sorri: “Lá fora, sozinha, sorri a moça.” (COLASANTI, 1982, p. 46). Ela “desafia”, “grita”, “provoca”, dizendo que casa com aquele que a “alcançar” ou que “seguir seu rastro” ou que “cortar seu caminho” ou que “caçar sua fuga”. A moça captura-os numa rede de palavras e de olhares, leva-os a percorrer seu labirinto. E eles, atordoados, se perdem, não a encontram e voltam a ser reis de mármore, ao estado originário, porque não conseguem desvendar o segredo que ela estabeleceu como uma espécie de enigma a ser vencido. Ao ver seus pretendentes derrotados, ela se revela satisfeita. Isto permite questionar se ela realmente queria se casar ou se tais fracassos não fazem parte do amadurecimento e da preparação da moça para o momento em que se deflagará o rito de passagem. De acordo com Propp (1984), a imposição de tarefas serve para selecionar o candidato ideal. No conto, essas tarefas são propostas para que a moça ganhe tempo, já que o texto sugere a passagem do tempo entre a tentativa de um pretendente e outro.

Os reis que pretendiam casar-se com a moça sentem-se perdidos, confusos e ficam presos em seu labirinto, que aparece no conto como uma metáfora do mundo inconsciente dela; firmando-se como uma interconexão da moça, do espaço e do tempo. Simbolicamente, o labirinto estabelece uma relação com o ritual de iniciação. Pode-se afirmar, portanto, que desvendar o labirinto é desvendar a própria moça.

Após a tentativa do segundo rei barbudo, com a chegada do outono, houve uma sequência de mais três reis que aceitaram os desafios propostos, mas que não obtiveram êxito, retornando ao estado de mármore dos nichos dos quais saíram cheios de certezas. Nos seis meses subsequentes, mais seis pretendentes tentaram vencer os desafios estabelecidos pela princesa, mas nada conseguiram. Com a chegada do inverno, mais um rei valente, portando arco e flechas a tiracolo é desafiado. A moça, então, propõe que se casará com aquele que cortar o seu caminho. Mas, apesar de toda a habilidade do rei como arqueiro e do porte de arco e flechas como objetos mágicos, que o auxiliaram na procura, não consegue alcançar o rumo dela. O vento, nesta tarefa, é decisivo para o fracasso da intentada:

Tomada pelo vento, estremece, desfaz a perfeição do voo, e vai

perder-se, inútil, entre galhos.

De nada adianta a pontaria do rei. A cada nova tentativa o vento sopra mais forte, lançando as flechas longe do seu destino, impedindo-as de acertar o alvo. Gastas todas as oportunidades, vazia a aljava, o arqueiro sabe que também se perderá. (COLASANTI, 1982, p. 47)

Percebe-se nesse trecho que quando o “herói” é submetido à tarefa difícil pela princesa, o malfeitor-antagonista tenta atrapalhar a realização da tarefa pelo falso herói buscador²³, uma vez que este não é capaz de superar a tarefa e é hostilizado pelo antagonista. Para este fim, o malfeitor persegue o “herói”, fazendo uso de todas as artimanhas possíveis, para que ele não alcance seu objetivo: acertar o alvo desejado. Este cenário configura, no conto, a função doze proposta por Propp, além também de ser possível observar, respectivamente, as seguintes funções: vinte e cinco (a proposição de uma tarefa difícil ao “herói”); treze (em que fica evidente a reação do “herói” diante da tarefa proposta); vinte e um (o herói sofre perseguição); e vinte e oito (desmascaramento do falso herói, que fracassa na realização da tarefa).

Em seguida, a voz narrativa apresenta o décimo rei, que aparece também na companhia de um animal: o falcão com o capuz cobrindo-lhe a cabeça. Este animal que representa a extensão de uma habilidade do rei, e que, assim como o galgo anteriormente mencionado, parece constituir junto a seu dono uma mesma personagem pelo caráter da contiguidade. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 478), o falcão – no período medieval – de modo mais genérico representa “a vitória do princípio másculo, diurno e solar sobre o princípio feminino, noturno e lunar”, mas que no conto se desenha fracassado. Pode também indicar “uma superioridade ou uma vitória, quer adquiridas ou quer em vias de ser adquiridas”, que, entretanto, na narrativa colasantiana, não se efetiva, pois o falcão acostumado com a escuridão é afligido pela luminosidade abundante do céu e, por isso, afasta-se esquecendo “a presa e o instinto”. O falcão encapuzado, por sua vez, pode simbolizar “a esperança na luz nutrida por quem vive nas trevas; é a imagem dos prisioneiros”, que na passagem do conto abandona o seu dono no labirinto, atordoado pela luz, libertando-se no céu para nunca mais. Após este, ainda faltam mais dois reis e dois meses para o ano acabar, e

²³ Propp (1984, p. 73) propõe que “a esfera de ação do herói compreende: a partida para realizar a procura, a reação perante as exigências do doador, o casamento. A primeira função caracteriza o herói-buscador, e o herói vítima preenche as demais. Observa-se que, no conto em análise, não aparece a figura do doador. Já em relação ao falso herói Propp compreende que ele também parte para realizar a procura, mas sua reação perante as exigências do doador é sempre negativa, e, com pretensões enganosas.

findar a jornada da procura pelo pretendente. Nesse trecho da narrativa, evidencia-se ainda mais a relação que cada rei estabelece com a noção de tempo e aproxima-se a resolução do nó da narrativa.

É chegada a vez do último rei, que traz consigo a espada na mão. O derradeiro rei já é introduzido na narrativa portando um “objeto mágico”: a espada; traço essencial da função do herói, elemento simbólico fálico, que representa virilidade, masculinidades, bravura, poderio, espírito guerreiro, e é também a luz, a luminosidade, a claridade, a arma nobre dos cavaleiros e heróis cristãos, segundo Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 452), mas também signo de liberdade e força, fecundidade e continuidade da vida. Este rei, ao ser desafiado pela moça, ao contrário dos anteriores, não obedece a suas vontades: “o rei não a segue, não procura seu caminho” (COLASANTI, 1982, p. 47-48), e não se deixa enganar pela astúcia dela. Todavia, certo, em um ato de coragem e bravura,

Com toda a força que séculos de mármore lhe puseram nas mãos, desembainha a espada, levanta a lâmina acima da cabeça e zapt!, abre um talho nas folhas, e novamente zapt!, corta e desbasta, e zapt! zapt! zapt!, esgalha, abate, arranca os pés de ficus. Uiva o vento escapando pelos rasgos, fugindo a cada golpe. Sob a lâmina, trezentas e sessenta e cinco quinas se desfazem. Até que não há mais labirinto, só folhas espalhadas. E a moça. Que livre, no gramado, lhe sorri. (COLASANTI, 1982, p. 48)

Na passagem acima, o rei revela-se ainda mais esperto que a moça, demonstra todo o seu poderio, a sua virilidade ao desbastar, com o auxílio da espada, todo o labirinto, por afugentar o vento. O herói vence o malfeitor-antagonista, que neste último desafio, não se apresenta com o objetivo de atrapalhar o seu intento como o fez em situações anteriores, o que representa a décima oitava função proposta por Propp (1984, p. 50). A tarefa é, portanto, cumprida com êxito. É neste momento em que a carência inicial é reparada e o conto atinge seu ápice, pois o objeto da busca é alcançado mediante o uso da força e da astúcia do herói-buscador.

Ao colocar abaixo o labirinto, pode-se dizer que é o único a ter acesso à moça, à interioridade dela, correspondendo aos anseios dela, que buscava alguém que os correspondesse para se unir em matrimônio. Por este motivo, ele a conquista. E ainda que não se possa afirmar categoricamente que a moça ama o rei que a encontra, ao colocar abaixo o labirinto de ficus construído por seu pai, percebe-se que a sua reação ao vê-lo, ao ter sido encontrada por ele, proporciona-lhe um sorriso de

satisfação, com o qual ela o presenteia assim que se dá o encontro de ambos. Com este evento se encerra a narrativa; pressupondo que o décimo segundo rei receberá como recompensa a mão da princesa em casamento. Porém a situação final do conto fica em suspenso. Aqui, finda a narrativa maravilhosa.

Por fim, vale ressaltar que a moça, apesar de colocar-se a si mesma na situação de escolher um pretendente, desafiando os doze reis, busca entender até que ponto eles estavam dispostos a desposá-la. Para Besnosik (2009, p. 4), “O feminino é protagonista, constrói seu próprio caminho, inscreve-se como potência criadora afirmativa, não é mais o masculino que a determina”. Tem-se, pois, uma mulher dona de si, que desafia as figuras masculinas, não se submetendo a elas e que escolhe com quem vai se casar ou a quem vai se entregar. Ela é a protagonista da própria história, pois tudo gira em torno dela mesma e de seus desejos.

B – “Um desejo e dois irmãos”

Outras faces do maravilhoso se evidenciam também na narrativa colasantiana “Um desejo e dois irmãos”, que desfia uma história fascinante quanto ao fenômeno do duplo:

Dois príncipes, um louro, e um moreno. Irmãos, mas os olhos de um azuis, e os do outro verdes. E tão diferentes nos gestos e nos sorrisos, que ninguém os diria filhos do mesmo pai, rei que igualmente os amava. (COLASANTI, 1982, p. 50)

No conto, os príncipes são aparentemente uma representação dos irmãos gêmeos e é por esta que se manifesta o duplo, a dualidade do eu. Em conformidade com Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 529-532),

Todas as culturas e mitologias testemunham um interesse particular pelo fenômeno dos gêmeos.

(...)

Símbolo geral da dualidade na semelhança e, até, na identidade. É a imagem de todas as oposições interiores e exteriores, contrárias ou complementares, relativas ou absolutas, que se resolvem numa tensão criadora.

Apesar de serem a representação dos opostos, como fica evidenciado no fragmento retirado do texto destacado acima, os príncipes tinham em comum o desejo de um ser o outro: “cada um deles queria ser o outro. Nos jogos, nas poses, diante do

espelho, tudo o que um queria era aquilo que o outro tinha” (COLASANTI, 1982, p. 50). Por este objetivo insatisfeito para ambos, esqueciam-se de si mesmos e não conseguiam ser felizes. O pai sofrendo ao perceber o sofrimento dos filhos, numa tentativa de ajudá-los resolve presenteá-los; cada qual com uma metade de seu reino, para que eles não tivessem que lutar por isso após a sua morte.

De tudo o que tinha, deu o céu para seu filho louro, que governasse junto ao sol brilhante como seus cabelos. E entregou-lhe pelas rédeas um cavalo alado. Ao moreno coube o verde mar, reflexo dos seus olhos. E um cavalo marinho. (COLASANTI, 1982, p. 50)

Inconformados com os presentes dados pelo pai, que, na previsão dele, acabariam com a possibilidade de conflito entre os irmãos, os príncipes resolveram travar uma competição: quem primeiro alcançasse a linha do horizonte, venceria a disputa e poderia dominar todo o reino.

Neste conto de sequência narrativa única e simples, completa, há dois sujeitos que passam por uma espécie de embate, motivado pela competição, o que provoca certa rivalidade entre ambos e, por este motivo, institui-se uma forma de combate, em busca de tudo que o outro possuía: “tudo o que um queria era aquilo que o outro tinha” (COLASANTI, 1982, p. 50); numa tentativa de alcançar o domínio pleno sobre o reino. Para isso, devem superar alguns obstáculos a fim de concretizar a ação principal, com o objetivo de lograr êxito e obter uma recompensa no final. É possível observar que, desde a situação inicial, há um elemento de desequilíbrio de ordem existencial, uma carência interior e subjetiva: um deseja ser o outro, aspira ocupar o espaço do outro, como se faltasse algo para promover a completude do ser ou o autoconhecimento.

Em momentos da narrativa, evidencia-se o olhar para o outro como se o que fosse do outro fosse melhor, como se o sentido para a autorrealização estivesse no outro e em seus pertences, não em si mesmo. Clement Rosset ressalta que o sentido da existência só se materializa no outro, ou seja, no duplo (DE MORAES GEBRA; FERRANTI, 2010, p. 399). O outro é sempre percebido como ser ideal. É deste modo que se constrói um processo de individuação dos príncipes na narrativa: com base nas relações de divergência e complementaridade estabelecidas, isto é, no princípio de dualidade inato a todo ser humano, que tem como finalidade o desenvolvimento da personalidade individual.

É exatamente o embate entre os príncipes, em decorrência de um desejo insatisfeito, que desestabiliza a relação entre ambos e causa um estranhamento perpétuo entre eles (DE MORAES GEBRA; FERRANTI, 2010, p. 400). Um representa a imagem duplicada do outro, como se fosse o desdobramento de si, o que se confirma nos vários paralelismos presentes na narrativa:

Do ar, o príncipe das nuvens olhou através do seu reflexo, procurando a figura do irmão nas profundezas.
Da água, o jovem senhor das vagas quebrou com seu olhar a lâmina da superfície procurando a silhueta do irmão. (COLASANTI, 1982, p. 51)

Observa-se que, na Situação Inicial, há uma descrição bem-demarcada das personagens, mas também uma menção sucinta inicialmente ao espaço: “(...) Querendo ajudá-los, pensou um dia que melhor seria dividir o reino” (COLASANTI, 1982, p. 50); “o reino” aqui evidenciado se compõe de dois reinos (“o céu” e “o verde mar”), que se opõem por serem de naturezas distintas, mas que, na linha imaginária do horizonte, personificada no conto, se complementam e se unem. É possível também constatar com base no fragmento destacado acima que o narrador ratifica uma correspondência de sentido entre os espaços “do ar” e “da água”, estruturas que caracterizam ambos os príncipes, por meio do paralelismo sintático e semântico que podem ser observados nitidamente com termos que compõem a passagem, como “do ar” e “da água”, “nuvens” e “vagas”. Esses espaços, ainda que se oponham entre as noções de alto e baixo, apresentam algumas semelhanças, já que um é considerado reflexo do outro; o que se evidencia por meio de estruturas sinonímicas paralelas, como “olhou”, “reflexo”, “lâmina”, “figura” e “silhueta”. Estas duas últimas, por exemplo, evidenciam uma equivalência de sentido, pois trazem o caráter especular, em que a imagem de um se reflete na do outro, tal como em um espelho, objeto cuja superfície possui capacidade refletora. Este fato conduz as ações a um universo maravilhoso, que remete a situações extraordinárias e que propiciam um questionamento sobre a natureza exata da realidade, constituindo uma possibilidade mais verticalizada de desvendamento da realidade universal. A menção aos espaços onde acontecem as ações apresenta certa indeterminação, já que, apesar de haver a referência ao reino e por citar céu e mar, nenhuma informação é tão precisa que permita a determinação de um local, país ou região específica, o que permite inferir que as ações narradas

transcorrem em um espaço fictício. Há, neste conto, uma relação mítica do homem com o meio natural (DE MORAES GEBRA; FERRANTI, 2010, p. 400-401).

No tocante ao tempo, pode-se afirmar que é indefinido em algumas passagens da narrativa, marcado por vezes apenas pela flexão de verbos em tempos pretéritos que remontam aos tempos primordiais. Não há nenhuma marca ou descrição que permita localizar as ações narradas em um dado período histórico. Fica, portanto, evidenciado no excerto a seguir que a passagem do tempo é delineada pelo transcorrer das fases do dia, em virtude da alternância dos turnos.

Os raios do sol passavam pela carruagem de nuvens e desciam até a carruagem de espumas. Durante todo o dia acompanharam a corrida. Depois brilhou a lua, a leve sombra de um cobriu o outro de noite mais profunda. E quando o sol outra vez trouxe sua luz (...). (COLASANTI, 1982, p. 52)

É possível também percebê-lo personificado em: “Galopava o tempo, como os irmãos” (COLASANTI, 1982, p. 52). Este fragmento evidencia que o tempo é concebido de modo integrado à ação humana, um não pode ser concebido sem o outro.

Ainda considerando o estudo das funções das personagens instituído por Propp (1984), observa-se que após constatação da carência que desestabiliza o equilíbrio da narrativa, já na Situação Inicial, o rei age como um doador ofertando aos príncipes partes do reino e meios mágicos sob a forma de animal (o cavalo alado e o cavalo marinho), sem nenhuma espécie de preparação para a transmissão dos meios maravilhosos, sem submetê-los a uma prova ou coisa parecida, apenas com a simples intenção de evitar um conflito entre eles.

De tudo o que tinha, deu **o céu para seu filho louro**, que governasse junto ao sol brilhante como seus cabelos. E entregou-lhe pelas rédeas **um cavalo alado. Ao moreno coube o verde mar**, reflexo dos seus olhos. E **um cavalo marinho**. (COLASANTI, 1982, p. 50, grifos nossos.)

À transmissão e à recepção dos meios mágicos os príncipes reagem positivamente e apropriam-se com naturalidade dos meios que lhes foram oferecidos pelo rei. Os animais mágicos são imediatamente utilizados e passam a aceitar a condução de ambos, sem nenhum tipo de estranhamento, o que revela um traço de maravilhoso presente no contexto.

O primeiro filho montou na garupa lisa, entre as asas brancas. O segundo filho firmou-se nas costas ásperas do hipocampo. A cada um seu reino. Mas as pernas que roçavam em plumas esporearam o cavalo para baixo, em direção às cristas da onda. E os joelhos que apertavam os flancos molhados ordenaram que subisse, junto à tona. (COLASANTI, 1982, p. 51)

Neste exato momento, os irmãos dão início à reação diante da carência e estabelecem entre si um desafio: “Alinhariam os cavalos na beira da areia e partiriam para a linha do horizonte. Quem chegasse primeiro ficaria com o reino do outro” (COLASANTI, 1982, p. 51). Para a competição estabelecida entre eles, os príncipes recorrem a objetos maravilhosos que atuariam como auxiliares mágicos: o louro “fez uma carruagem de nuvens que atrelou a seu cavalo” (COLASANTI, 1982, p. 51); já o moreno, pensando na demora em chegar ao lugar de destinação, “prende com algas uma carruagem de espumas nas costas do hipocampo” (COLASANTI, 1982, p. 52).

Na sequência, partem juntos. Deslocam-se no espaço entre os dois reinos, rumo à linha do horizonte que se encontra bem distante, em linha horizontal. Os protagonistas vão-se por ar e mar. Trava-se, pois, um combate. Os príncipes se defrontam em uma competição simbólica, direta, em campo aberto, com o auxílio dos meios e objetos mágicos, que os auxiliam na busca pela vitória e, por consequência, pela recompensa.

Tem-se, neste conto, ainda a noção de que a vitória de um sobre o outro (simbolicamente representando o aniquilamento, a extinção ou a morte) seria uma forma de garantir a soberania de um príncipe em detrimento do outro, resultando na integralidade do reino herdado, que se encontrava repartido entre os irmãos. Segundo De Moraes Gebra e Ferranti (2010, p. 399), Colasanti, neste contexto, promove a ruptura da estrutura composicional dos mitos sacrificiais, quando interpõe entre os príncipes a intervenção da linha do horizonte, que ganha vida na narrativa, para promover a fusão dos reinos do céu e do mar, além da dos dois irmãos, tornando-os um só, diferente e sabedor de sua identidade plúrima, ao invés de sacrificar um irmão em prejuízo do outro para que possa se sagrar vencedor.

A linha do horizonte teve pena. E devagar, sem deixar-se perceber, foi chegando perto. (...) Céu e mar cada vez mais próximos confundiram seus azuis, igualaram suas transparências. (...) envolvendo os irmãos num mesmo abraço, jogando um corpo contra

o outro, juntando para sempre aquilo que era tão separado.
(COLASANTI, 1982, p. 54)

Já no final do conto, para a surpresa de todos, o vencedor é anunciado pela voz narrativa do texto. Constata-se que não é nem o príncipe louro nem o moreno, mas sim um único ser, o outro, integral, perfeito, ideal, constituído da união dos dois irmãos, isto é, da duplicidade que compunha os dois seres. Pode-se afirmar que ambos os príncipes participam de um mesmo ritual em busca do autoconhecimento. A carência inicial é, enfim, reparada, de modo maravilhoso.

Desliza a onda sobre a areia, depositando o vencedor. Na branca praia do horizonte, onde tudo se encontra, avança agora um único príncipe, dono do céu e do mar. De olhos e cabelos castanhos, feliz enfim. (COLASANTI, 1982, p. 54)

No último parágrafo do conto, o “castanho” dos olhos e cabelos do outro ser, que surge da fusão dos irmãos, de certo modo representa a construção da identidade, que é confirmada pela presença do outro, ou seja, do duplo. Isto traz a compreensão de que a plenitude do ser só pode ser alcançada quando há a aceitação do outro como elemento primordial para a configuração da identidade. O outro, de olhos e cabelos castanhos, não mais de olhos azuis ou verdes, é mais completo, pleno, feliz. É possível observar, com certa recorrência em contos colasantianos, a presença de personagens que estabelecem um confronto com a realidade na qual estão inseridas e que buscam, por meio dos desdobramentos e fragmentações da identidade, o autoconhecimento.

No conto em análise, os príncipes aludem simbolicamente às duas forças contrastantes que se opõem em estado de desunião, mas que são complementares e que, por isso, partem para a reintegração num plano de entendimento superior. Isto permite que seja feita uma leitura com base no que é proposto pela filosofia chinesa, segundo a qual o Yin e o Yang são duas energias opostas, porém complementares. Segundo Chevalier e Gheerbrant,

Por extensão, o *yin* e o *yang* designam o aspecto obscuro e o aspecto luminoso de todas as coisas; o aspecto terrestre e o aspecto celeste; o aspecto negativo e o aspecto positivo; o aspecto feminino e o aspecto masculino; é, em suma, a expressão do dualismo e do complementarismo universal. *Yin* e *yang* só existem em relação um ao outro. São inseparáveis e o ritmo do mundo é o próprio ritmo de sua alternância. (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2022, p. 1055, grifos dos autores)

Assim é a relação entre os irmãos desde o início da narrativa, que partilham do mesmo desejo insatisfeito. São eles a representação dos opostos, do dualismo e da complementaridade; um só existe em relação ao outro, são inseparáveis, jamais se opõem em absoluto, há algo que os une. A união de opostos compõe uma unidualidade, um ser inteiro, único e integral, mas cuja identidade é dual, plúrima.

A simbologia do Yin e do Yang é expressa por meio de um círculo, dividido em duas partes iguais por uma linha sinuosa, sendo uma metade preta (yin) e outra branca (yang). Esse símbolo evoca, como aponta Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 1055), a fórmula do cabalista Rosenroth: “O céu e a Terra estavam presos um ao outro e se abraçavam mutuamente”. Vale também observar que o yin contém parte do yang e vice-versa, o que sinaliza a interdependência dos dois elementos. No conto, pode-se dizer que o elemento que representa o yin é o príncipe moreno, já o louro representa o yang, em decorrência do modo como são descritos no texto, por contiguidade: “deu o céu para seu filho louro, que governasse junto ao sol brilhante como seus cabelos”; “Ao moreno coube o verde mar, reflexo de seus olhos” (COLASANTI, 1982, p. 50-51). Estes trechos permitem destrinçar algumas reflexões, inclusive sobre as cores que figuram aludidas pelo céu ensolarado e pelo sol que se identifica com o raio solar, mas também sobre o verde que remete ao mar profundo, aquele que resguarda segredos.

O verde, conforme Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 1024-1026), é uma cor de “valor médio, mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, equidistante do azul celeste e do vermelho infernal”. Corresponde, na cultura chinesa, ao abalo, ao trovão, signo do início da ascensão de yang. É também a cor que remete à imortalidade. Ainda afirmam que é uma cor que, para muitas culturas, espelha o feminino; enquanto o vermelho, o masculino. O verde reveste-se de um valor mítico, cujas qualidades levam ao entendimento de “que essa cor esconde um segredo, simboliza um conhecimento profundo, oculto das coisas e do destino”. Nele, está contido o vermelho, o princípio ígneo, quente e masculino que anima o princípio úmido, frio, feminino. Ainda, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 1027), “o verde é a luz do espírito que fecundou no início dos tempos as águas primordiais, até então envoltas em trevas”. Já o sol representa o yang, um princípio ativo, masculino, pois é ele que irradia sua luz diretamente, em contraponto à lua, que é sempre yin, princípio passivo, feminino (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2022, p. 917).

Em alguns trechos da narrativa, podem ser estabelecidas pontes com estas simbologias, e muitas delas sintetizam a filosofia mais profunda e mais característica do povo chinês e de outros povos antigos, como o egípcio, o indiano, o mesoamericano. Nas passagens a seguir, essas dualidades se comprovam.

(...)

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

O de baixo sentiu frio, e quis possuir o céu, certo que nada o faria mais feliz do voar na sua mornança. (COLASANTI, 1982, p. 51)

(...)

Os raios do sol passavam pela carruagem de nuvens e desciam até a carruagem de espumas. Durante todo o dia acompanharam a corrida. Depois brilhou a lua, a leve sombra de um cobriu o outro de noite mais profunda. E quando o sol outra vez trouxe a luz, surpreendeu-se de ver o cavalo alado exatamente acima do cavalo marinho. Tão acima como se, desde a partida, não tivessem saído do lugar. (COLASANTI, 1982, p. 52)

No primeiro fragmento, podem ser observadas instâncias antitéticas, como: “o de cima” e “o de baixo”; “calor” e “frio”; “céu” e “mar”; “mergulhar” e “voar”; “mornança” e “frescor”. Os primeiros termos destes pares evocam um itinerário imagético que remete ao alto, que diz respeito ao príncipe louro, enquanto os outros termos aos quais estes se contrapõem integram o itinerário figurativo do que está embaixo, relativo ao reino do príncipe moreno. As noções espaciais neste conto ganham dimensões simbólicas, pois denotam segurança no início da narrativa quando os irmãos se encontram na companhia do rei, que deseja o equilíbrio entre ambos, ou mesmo na travessia dos dois rumo ao horizonte, como numa espécie de rito de passagem e metafísicas do ser, quando há um processo de busca pelo autoconhecimento, provocado pela questão do duplo (DE MORAES GEBRA; FERRANTI, 2010, p. 402).

Já no segundo excerto em destaque acima, observa-se a dualidade sol X lua, que se constrói sobre o simbolismo solar que se opõe ao lunar. A parte vinculada ao sol rege as atividades sagradas, vinculadas ao turno diurno, ao calor, ao alto, ao masculino, estabelece uma conexão com o universo do príncipe louro; já a outra parte, relativa à lua, alude à noite, ao baixo, ao feminino, ao lado esquerdo, universo próprio do príncipe moreno cujos olhos refletem o verde do mar.

O mar apresenta-se na narrativa como elemento que simboliza a dinâmica da vida, o lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos, segundo

Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 663). É a água do mar o elemento maravilhoso, no conto, que promove a transformação dos príncipes. É com o mergulho nas águas que o maravilhoso se materializa: há a união dos dois príncipes, que se fundem em um único ser. Eles se transformam e renascem na figura do outro. Foi o mergulho que os fez romper com o costumeiro e promoveu a transformação sobrenatural que emergiu das profundezas. É por meio das águas do mar que irrompe a estrutura unidual, que, apesar de única, compõe-se a partir do jogo de contrários e aceita os dualismos como indissociáveis da existência do ser humano.

(...) E as asas brancas do cavalo alado, pesadas de sal, entregaram-se à água, a crina branca roçando já o pescoço do hipocampo. Desfez-se a carruagem de nuvens na crista da última onda. Onda que inchou, rolou, envolvendo os irmãos num mesmo abraço. (COLASANTI, 1982, p. 54)

Pode-se inferir do fragmento acima que a água é, pois, fonte de vida e de transfigurações. Ela purifica, instaura vida, morte, mas também regenera. “Mergulhar nas águas para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar, de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova”, como aponta Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 59). Assim ocorre na narrativa, quando os príncipes são envoltos como num abraço pela onda. A água é também superfície especular, que reflete o exterior e esconde o interior desconhecido e, por vezes, o revela. É ela que propicia o olhar que revela não somente quem olha, mas o que é olhado. É a água como um olhar que permite a revelação, espelho de quem observa e de quem é observado. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2022, p. 727), “o olhar é como o mar, mutante, brilhante, reflexo ao mesmo tempo das profundezas submarinhas e do Céu”. No conto, o verde mar reflete-se nos olhos do príncipe moreno. Ele traz essa simbologia por representar o espaço em que se pode perceber a dualidade envolta e de onde emerge um novo ser que dela é criado.

Pode-se afirmar que as relações flagrantes no conto entre céu e mar, entre alto e baixo, estabelecem uma conexão semântica com parte dos presentes que foram oferecidos pelo rei aos filhos: o cavalo alado (reino do céu) e o cavalo marinho (reino do mar).

De tudo o que tinha, deu o céu para seu filho louro, que governasse junto ao sol brilhante como seus cabelos. E entregou-lhe pelas

rédeas um cavalo alado. Ao moreno coube o verde mar, reflexo de seus olhos. E um cavalo-marinho. (COLASANTI, 1982, p. 50-51)

Os cavalos, na narrativa, atuam como meios mágicos, são como montarias, verdadeiras naves, veículos, cujos destinos são inseparáveis dos destinos de seus donos. Eles dão suporte aos príncipes no momento da competição travada entre os dois e possibilitam a travessia até o horizonte. São símbolos universais, pois vinculam-se aos dois polos do universo, além de serem animais majestosos.

(...) vê-se que o Cavalo constitui um dos arquétipos fundamentais dentre os que a humanidade inscreveu em sua memória. Seu simbolismo estende-se aos dois polos (alto e baixo) do Cosmo, e por isso é realmente universal. No mundo *de baixo*, o octoniano, vimos efetivamente que o cavalo parece como um avatar ou um amigo dos três elementos constituintes desse mundo – fogo, terra, água – e de seu luminar, a Lua. Mas nós o vimos também no mundo de cima, o uraniano, associado a seus três elementos constituintes – ar, fogo e água – (sendo esses dois últimos compreendidos, desta vez, em sua acepção celeste), e ao seu luminar, o Sol. No frontão do Partenon, são cavalos que puxam tanto o carro do Sol como o da Lua. O cavalo passa com igual desenvoltura da noite ao dia, da morte à vida, da paixão à ação. Religa, portanto, os opostos numa manifestação contínua. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 263)

Os cavalos são elementos maravilhosos que representam força e rapidez, por este motivo auxiliam os príncipes na disputa. São as montarias dos heróis que saem em busca de uma conquista. Eles conectam céu e mar, alto e baixo, promovendo a união dos opostos em plena sintonia. Representam mundos distintos, que se opõem, e que por isso refletem a dualidade que se materializa na figura dos irmãos. E, apesar disso, assim como a água, foram fundamentais para a união dos opostos.

Os cavalos exercem a função de auxiliares mágicos, que agem em lugar dos heróis (representados na história pelos príncipes). Agem, pois, graças ao poder mágico que resguardam. Transportam os príncipes aos locais de destinação e tornam-se importantes para a resolução do conflito.

No conto de Colasanti, os príncipes irmãos, montados em seus cavalos, são elementos que se opõem, mas que estabelecem uma rivalidade não para cindir, e sim para fundir as personalidades, em um gesto de complementaridade para a formação de uma identidade. Os opostos se harmonizam para garantir a felicidade e a plenitude do ser.

3.3.3 Identificação das macroproposições narrativas de base (nível global), segundo Adam nos contos analisados

Nos quadros a seguir, ficam expostos os textos em análise em suas integralidades. Na coluna da esquerda, estão identificadas as macroproposições narrativas de base global, previstas por Adam (2011); já na coluna da direita cada narrativa é reproduzida e segmentada em parágrafos.

A análise estrutural, neste trabalho, pauta-se no estabelecimento inicial dos textos, por meio da transcrição das narrativas que foram selecionadas para a análise, em decorrência de serem exemplos de textos que apresentam sequência narrativa única incompleta e completa, que apresentam quatro ou cinco macroproposições narrativas de base (Situação Inicial - SI; Nó; Re-ação ou Avaliação, Desenlace e Situação Final - SF).

No primeiro momento da análise dos contos, é caracterizada a Situação Inicial, por meio de elementos narrativos, como tempo, espaço e personagens. Depois, há a demarcação do Nó, como o surgimento de um elemento desestabilizador do equilíbrio inicial comum em todos os contos maravilhosos. Na sequência, há a identificação dos parágrafos onde se inicia a reação ou a avaliação dos protagonistas diante da força desestabilizadora, buscando mostrar também as transformações pelas quais as personagens passam no decorrer do processo narrativo e identificando o clímax ou o ponto de maior tensão da narrativa. Logo após, faz-se a identificação do Desenlace, que traz a resolução do nó principal da narrativa. Por fim, quando houver, será identificada a Situação Final, que apresenta um novo momento de equilíbrio da narrativa, em que o equilíbrio inicial é restituído. Associada à transcrição do texto e à identificação das macroproposições de base, em nível global, defendidas por Adam, serão propostas as análises das estruturas composicionais dos contos que foram identificadas.

O primeiro texto a ser analisado é “Doze reis e a moça no labirinto do vento”. Na sequência, será também apresentada a análise do conto “Um desejo e dois irmãos”; seguindo a ordem das leituras que foram apresentadas até aqui.

A – Análise das macroproposições do nível global do Conto 1 – “Doze reis e a moça no labirinto do vento”

Macroproposições Narrativas	CONTO 1: “Doze reis e a moça no labirinto do vento”
SITUAÇÃO INICIAL (SI)	[§1] Trezentas e sessenta e cinco quinas bem aparadas tem o labirinto de ficus no meio do jardim. [§2] – Para que o labirinto, meu pai? – perguntou a filha. [§3] – Para domar o vento – responde o pai –, que em cada quina se gasta, abrandando o sopro, e sai afinal, leve brisa, sem estragar as flores. [§4] Doze nichos de azulejos azuis têm no fundo do jardim. E em cada nicho um rei barbudo, de mármore. [§5] – Para que os reis, meu pai? [§6] – Para casar contigo, minha filha, quando chegar a hora. [§7] De olhos fixos sempre abertos, olham diante de si os reis barbudos. E frente ao seu olhar passa a filha e repassa, crescendo no jardim. E passa o tempo que eles não sabem contar.
NÓ (perturbação do equilíbrio inicial ou introdução de um novo personagem; acontecimento decisivo)	[§8] Até que um dia, já moça, diz a filha bem alto: [§9] – Este ano, meu pai, sem falta vou casar. [§10] Não olha para os reis. Mas é para eles que fala, porque o ano é novo e a hora chegou. [§11] Hora do primeiro rei que, desfeita a rigidez do mármore, desce do nicho em ferralhar de couraça. Brilha o aço do peito, cintila o cetro, enquanto ele avança e, majestoso, pede a filha do pai em casamento.
RE-AÇÃO OU AVALIAÇÃO (Os episódios correspondem às reações e às avaliações do protagonista frente à força que provocou o estado de desequilíbrio e mostram as transformações por que ele passa ao longo do processo narrativo)	[§12] Mas não é o pai que responde. [§13] – Caso com aquele que souber me alcançar - grita a moça, correndo para o labirinto. Lento e tardo, sentindo ainda no corpo o peso de estátua, vai o rei atrás dela. Mas seus pés calçados de ferro não conseguem acompanhar os passos ágeis que conhecem o caminho. Por mais que a procure, só o vento parece esperá-lo nos cantos, abocanhando-lhe as pernas, esfriando aos poucos a couraça. E enquanto ele vai e volta sobre suas próprias pegadas, perdido entre quinas iguais e falsos corredores, o frio sobe no seu corpo, toma a pele e a carne, congela o sangue, devolvendo ao mármore o que do mármore havia sido tomado. Até paralisá-lo na antiga posição, estátua novamente. [§14] Do outro lado do labirinto, a moça sai sozinha. [§15] Um mês se passa na calma do jardim. À espera de que o chamado venha tirá-lo da sua imobilidade, olha o segundo rei para a moça, enamorado. [§16] – Este ano, meu pai, na certa vou casar – diz ela, enfim. [§17] E o rei desce do nicho disposto a conquistá-la. Traz um galgo preso na coleira. E a vontade de amar solta no peito. [§18] – Caso com aquele que seguir meu rastro – desafia a moça em voz alta, diante do labirinto.

Macroproposições Narrativas	CONTO 1: “Doze reis e a moça no labirinto do vento”
	[§19] Livre da coleira vai o cão, mais rápido que o dono. Mas tantos anos de mármore empedraram seu faro, e o focinho no chão só fareja cascalho. Em vão atia o rei seus sentidos, em vão tenta ele próprio adivinhar perfumes que nunca pôde sentir. Não há perfumes no vento que os acompanha e precede. Só o frio. E envoltos no frio perdem rastro e esperança, perdem aos poucos as forças. Até deixarem-se tomar no seu abraço, rígidos e brancos, estátuas entre o verde. [§20] Lá fora, sozinha, sorri a moça. [§21] Passado um mês, ao terceiro cabe a sorte. Mas sorte não é, porque o vento a leva, deixando-o, como aos outros dois, prisioneiro do labirinto. [§22] E o outono traz a vez de outro rei, de outro depois dele, e de outro ainda. Cada qual cheio de certeza abandonando o mármore do nicho. Para encontrá-la adiante, além das folhas. Seis meses se foram. E seis reis. No ar frio do inverno avança o sétimo, valente, arco e flechas ao ombro. [§23] – Caso com aquele que cortar meu caminho – atira-lhe a moça sem pressa, à entrada do labirinto. [§24] Entre as paredes de ficus, o rei retesa o arco, firma a flecha na corda, firma o olho na mira, a mão bem firme. E parte a flecha rumo ao rumo da moça. Mas não é ao rumo que chega. Tomada pelo vento, estremece, desfaz a perfeição do voo, e vai perder-se, inútil, entre galhos. [§25] De nada adianta a pontaria do rei. A cada nova tentativa o vento sopra mais forte, lançando as flechas longe do seu destino, impedindo-as de acertar o alvo. Gastas todas as oportunidades, vazia a aljava, o arqueiro sabe que também se perderá. [§26] E vem o rei seguinte. E aquele do seu lado. E do décimo rei faz-se a hora. Sobre a mão enluvada traz pousado um falcão, a cabeça fechada no capuz. [§27] – Caso com aquele que caçar a minha fuga – provoca a moça enquanto foge para o labirinto. Rápido, o rei tira o capuz, soltando o falcão que, como os da sua espécie, sobe em círculos para descer do alto sobre a presa. Mas o céu é luminoso demais para quem sempre viveu na escuridão. E o falcão esquece a presa e o instinto, afastando-se no azul. [§28] Abandonado no labirinto, o rei não tem mais como sair. [§29] O ano está prestes a acabar. Só dois reis faltam agora. E dois meses. [§30] Desce o primeiro dos dois. O outro espera. E quando a beleza da moça torna a passar, sozinha, ele sabe que chegou a sua vez. CLÍMAX (PONTO DE MAIOR TENSÃO DA NARRATIVA) [§31] Último rei de bela barba avança, espada na mão. [§32] – Com o homem que desvendar meu labirinto, só com esse eu casarei – diz ela procurando-lhe o olhar. E devagar some entre muros verdes.

Macroproposições Narrativas	CONTO 1: “Doze reis e a moça no labirinto do vento”
	[§33] Mas o rei não a segue, não procura seu caminho. [§34] <u>Com toda a força que séculos de mármore lhe puseram nas mãos, desembainha a espada, levanta a lâmina acima da cabeça, e zapt!, abre um talho nas folhas, e novamente zapt!, corta e desbasta, e zapt! zapt! zapt!, esgalha, abate, arranca os pés de fícus. Uiva o vento escapando pelos rasgos, fugindo a cada golpe. Sob a lâmina, trezentas e sessenta e cinco quinas se desfazem.</u>
DESENLACE (apresenta a resolução do nó principal da narrativa)	[§35] Até que <u>não há mais labirinto</u> , só folhas espalhadas. E <u>a moça</u> . Que <u>livre</u> , no gramado, lhe <u>sorri</u> .
SITUAÇÃO FINAL (SF) (o equilíbrio da narrativa é novamente constituído)	Ø

No quadro acima, o texto divide-se em 35 parágrafos. Observam-se nele também, em nível global, uma sequência narrativa constituída por 4 das 5 macroproposições narrativas de base, propostas por Adam (2011). São elas: Situação Inicial (SI), Nó, Re-Ação ou Avaliação, Desenlace, não aparecendo a Situação Final. Este fenômeno estrutural também ocorre nos contos “Uma concha à beira-mar” e “Onde os oceanos se encontram”. Sendo assim, os demais contos da obra em análise compõem-se das cinco macroproposições narrativas de base. Doze dos treze contos apresentam uma única sequência narrativa, que se compõem das macroproposições narrativas ora com 4 ora com a presença de 5 delas; com exceção de “Entre Leão e Unicórnio”, que apresenta três sequências narrativas completas.

No conto em análise, é possível observar que, na Situação Inicial há a apresentação concisa do lugar já no primeiro parágrafo; no segundo parágrafo, há a inserção das personagens: principal, a filha (a moça, a princesa); secundária: o pai (rei); e do malfeitor-antagonista: o vento; ainda nesta macroproposição observa-se o estabelecimento do tempo no sétimo parágrafo.

No que se refere ao Nó, a força desestabilizadora do estado de equilíbrio apresentado na Situação inicial não é muito bem-definida, pois a identificação dela exige um esforço intelectual maior por meio de observação, de seu tema ou objetivos.

O mesmo ocorre nas narrativas “No colo do verde vale”, “De suave canto”, “Uma concha à beira-mar”, “Uma ponte entre dois reinos” e “Palavras aladas”. Nos demais contos, o elemento desestabilizador é apresentado com a introdução de alguma personagem ou algo que motive as reações ou avaliações; um acontecimento decisivo.

No tocante às Re-ações ou Avaliações observadas no conto, constatam-se as reações e as avaliações que o estado de desequilíbrio gerado pela carência de um companheiro e a necessidade de estabelecer o matrimônio, em consonância com os costumes e com a orientação paterna, acarretam, mas também revelam as transformações por que as personagens passam no transcorrer da narrativa.

A moça, apesar de não conseguir romper totalmente com a voz de autoridade do pai (rei), impõe suas condições e regras para a escolha de um companheiro. Ela assume uma postura ativa, de rompimento de paradigma, de imposição de suas vontades e seus desejos. Ele questiona a condição do casamento que lhe é imposta, buscando exercer com autonomia a sua condição feminina. Ela seduz, provoca, determina quando, com quem e em que condições irá se casar, e só o faz quando se sente realmente preparada.

A sequência de tarefas difíceis que são propostas pela moça aos doze reis barbudos constitui os nós da intriga. Cada reação ou avaliação da protagonista, torna ainda mais complicado o nó inicial, fazendo com que haja uma Complicação crescente até desembocar no Clímax, o momento de maior tensão da narrativa. Este constituído do trecho que vai do parágrafo 31 ao 34. Depois deste momento, o conto encaminha-se para o Desenlace, quando se apresenta a resolução do Nó principal da narrativa: a escolha de um marido.

No caso do conto em análise, há a pressuposição de um final feliz, que se dá pela realização da motivação inicial que desencadeia a história: encontrar o companheiro ideal para a realização do casamento.

Por fim, vale destacar que o texto não apresenta uma Situação Final que represente um novo momento de equilíbrio para a história narrada. Deixa-se em suspenso a realização do matrimônio entre a moça e o rei que se sagrou vitorioso.

B – Análise das macroproposições do nível global do Conto 2 – “Um desejo e dois irmãos”

Macroproposições Narrativas	Conto 2: “Um desejo e dois irmãos”
SITUAÇÃO INICIAL (SI)	[§1] Dois príncipes, um louro e um moreno. Irmãos, mas os olhos de um azuis, e os do outro verdes. E tão diferentes nos gostos e nos sorrisos, que ninguém os diria filhos do mesmo pai, rei que igualmente os amava.
NÓ (perturbação do equilíbrio inicial ou introdução de um novo personagem; acontecimento decisivo)	[§2] Uma coisa porém tinham em comum: cada um deles queria ser o outro. Nos jogos, nas poses, diante do espelho, tudo o que um queria era aquilo que o outro tinha. E de alma sempre cravada nesse desejo insatisfeito, esqueciam-se de olhar para si, de serem felizes. [§3] Sofria o pai com o sofrimento dos filhos. Querendo ajudá-los, pensou um dia que melhor seria dividir o reino, para que não viessem a lutar depois da sua morte. De tudo o que tinha, deu o céu para seu filho louro, que governasse junto ao sol brilhante como seus cabelos. E entregou-lhe pelas rédeas um cavalo alado. Ao moreno coube o verde mar, reflexo dos seus olhos. E um cavalo-marinho. [§4] O primeiro filho montou na garupa lisa, entre as asas brancas. O segundo filho firmou-se nas costas ásperas do hipocampo. A cada um, seu reino. Mas as pernas que roçavam em plumas esporearam o cavalo para baixo, em direção às cristas das ondas. E os joelhos que apertavam os flancos molhados ordenaram que subisse, junto à tona.
RE-AÇÃO OU AVALIAÇÃO (Os episódios correspondem às reações e às avaliações do protagonista frente à força que provocou o estado de desequilíbrio e mostram as transformações por que ele passa ao longo do processo narrativo)	[§5] Do ar, o príncipe das nuvens olhou através do seu reflexo, procurando a figura do irmão nas profundezas. [§6] Da água, o jovem senhor das vagas quebrou com seu olhar a lâmina da superfície procurando a silhueta do irmão. [§7] O de cima sentiu calor, e desejou ter o mar para si, certo de que nada o faria mais feliz do que mergulhar no seu frescor. [§8] O de baixo sentiu frio, e quis possuir o céu, certo de que nada o faria mais feliz do que voar na sua mornança. [§9] Então emergiu o focinho do cavalo marinho e molharam-se as patas do cavalo alado. Soprando entre as mãos em concha os dois irmãos lançaram seu desafio. Alinhariam os cavalos na beira da areia e partiriam para a linha do horizonte. Quem chegasse primeiro ficaria com o reino do outro. [§10] – A corrida será longa – pensou o primeiro. E fez uma carruagem de nuvens que atrelou ao seu cavalo. [§11] – Demoraremos a chegar – pensou o segundo. E prendeu com algas uma carruagem de espumas nas costas do hipocampo. [§12] Partiram juntos. Silêncio na água. No ar, relinchos e voar de plumas. Longe, a linha de chegada dividindo os dois reinos. [§13] Os raios do sol passavam pela carruagem de nuvens e

Macroproposições Narrativas	Conto 2: “Um desejo e dois irmãos”
	desciam até a carruagem de espumas. Durante todo o dia acompanharam a corrida. Depois brilhou a lua, a leve sombra de um cobriu o outro de noite mais profunda. E quando o sol outra vez trouxe sua luz, surpreendeu-se de ver o cavalo alado exatamente acima do cavalo marinho. Tão acima como se, desde a partida, não tivessem saído do lugar. [§14] Galopava o tempo, veloz como os irmãos. Mas a linha do horizonte continuava igualmente distante. O sol chegava até ela. A lua chegava até ela. Até os albatrozes pareciam alcançá-la no seu voo. Só os dois irmãos não conseguiam se aproximar. CLÍMAX (ponto de maior tensão da narrativa) [§15] De tanto correr já se esgarçavam as nuvens da carruagem alada, e a espuma da carruagem marinha desfazia-se em ondas. Mas os dois irmãos não desistiam, porque nessa segunda coisa também eram iguais, no desejo de vencer.
DESENLACE (apresenta a resolução do nó principal da narrativa)	[§16] Até que a linha do horizonte teve pena. E devagar, sem deixar-se perceber, foi chegando perto. [§17] A linha chegou perto. E chegou perto. [§18] Baixou seu voo o cavalo alado, quase tocando o reflexo. Aflorou o cavalo marinho entre marolas. As plumas, espumas se tocaram. Céu e mar cada vez mais próximos confundiram seus azuis, igualaram suas transparências. E as asas brancas do cavalo alado, pesadas de sal, entregaram-se à água, a crina branca roçando já o pescoço do hipocampo. Desfez-se a carruagem de nuvens na crista da última onda. Onda que inchou, rolou, envolvendo os irmãos num mesmo abraço, jogando um corpo contra o outro, juntando para sempre aquilo que era tão separado.
SITUAÇÃO FINAL (SF) (o equilíbrio da narrativa é novamente constituído)	[§19] Desliza a onda sobre a areia, depositando o vencedor. Na branca praia do horizonte, onde tudo se encontra, avança agora um único príncipe, dono do céu e do mar. De olhos e cabelos castanhos, feliz enfim.

O segundo conto divide-se em 19 parágrafos e apresenta uma só sequência narrativa, completa, cujo desenvolvimento transcorre entre motivos que provocam situação simbólica, de combate e vitória, de natureza existencial, conectada aos mitos do duplo, sacrificial, composta pelas cinco macroproposições em nível global, defendidas por Adam (2011). São elas: Situação Inicial (SI), Nó, Re-Ação ou Avaliação, Desenlace e Situação Final (SF), diferentemente do primeiro conto analisado, mas semelhante a outros oito contos da mesma obra, como a “Moça tecelã”, “A mulher ramada”, “No colo do verde vale”, “À procura de um reflexo”, “De suave canto”, “O rosto atrás do rosto”, “Uma ponte entre dois reinos” e “Palavras aladas”, o que demonstra

que essa estrutura composicional é costumeiramente adotada pela autora durante o processo de criação de suas narrativas maravilhosas.

Na Situação Inicial, observa-se a apresentação, já no primeiro parágrafo, das personagens principais – o príncipe louro e o príncipe moreno – por meio de descrições físicas e subjetivas, bem como cita-se de modo breve o rei. Não há menção que remonte ao espaço ou ao tempo de modo exato neste primeiro momento da sequência narrativa. Apenas pela flexão dos verbos “dizer”, conjugado no futuro do pretérito do modo indicativo, e que imprime o valor de ação futura incerta, uma hipótese, e “amar”, conjugado no pretérito imperfeito, o que aponta para uma ação inconclusa, é possível construir uma noção de tempo. Estas formas verbais aludem a um tempo passado, mas indefinido, pois não há nenhum marcador temporal que situe os acontecimentos narrados ou mesmo descrições de ambiente e/ou objetos em uma dada época histórica. Contudo, no decorrer da narrativa são apresentados outros elementos textuais que permitem compor uma noção de tempo, tanto a presença de personagens, como príncipes, reis, assim como de figuras míticas, como o cavalo alado, o hipocampo, ou de objetos como carruagens, a utilização de cavalos como meios de locomoção, tudo isso remete a um passado remoto, mas não é possível identificá-lo com precisão. É também mencionada a passagem do tempo marcada pelas fases do dia e da noite, representados simbolicamente pela díade sol X lua.

O elemento espacial, assim como o temporal, se caracteriza pela indeterminação, apesar de, às vezes, aparecerem marcadores espaciais no texto, como o mar, o céu, a areia, mas nada que seja tão determinante. Ainda em relação à composição espacial, há a oposição entre o reino do céu: alto, quente, superficial, luminoso; e o reino do mar: baixo, frio, úmido, profundo, escuro. Os ambientes onde acontecem as ações são naturais. Não há ações que ocorram em um local construído, dentro de um palácio ou castelo. É possível afirmar que existe uma sintonia profunda entre as personagens e os meios onde elas vivem e interagem.

No que diz respeito às personagens apresentadas são todas masculinas, mas trazem na sua composição elementos do feminino. Estas palavras transcendem a significação vinculada ao plano biológico. O feminino, por exemplo, deve ser compreendido, porém, em uma esfera mais ampla e elevada, quiçá, mística, que promove a dualidade, mas que significa o oposto ao masculino e que a ele se complementa, unificando-se para a composição da identidade, por meio de um processo de individuação. Há também a presença, neste conto, de animais mitológicos,

como o cavalo alado, que, segundo Propp (2002, p. 201), não apenas assumiu os atributos de um pássaro como também suas funções; e o hipocampo ou cavalo marinho.

Em relação ao Nó da narrativa, é possível identificar que o elemento que provoca o desenvolvimento das ações narrativas está vinculado à problemática de ordem existencial e à realização de um propósito que é a unificação dos reinos para a formação de um único reino, onde pudesse representar um poder absoluto. Este propósito, todavia, transcende ao aspecto material da competição e recai sobre uma questão de ordem metafísica. O nó se delineia nesta narrativa a partir do desejo insatisfeito dos príncipes e da vontade de um querer ser o outro, ocupar o lugar do outro. Este fato desestabiliza o equilíbrio inicial pressuposto.

Com relação às Re-ações ou Avaliações, observa-se no texto em análise uma predominância de sequências acionais, em que as personagens realizam ações e que os enunciados evidenciam a prática de uma ação por parte das personagens, por exemplo: “o príncipe das nuvens olhou através do seu reflexo”, “o jovem senhor da vagas quebrou com seu olhar a lâmina da superfície” (COLASANTI, 1982, p. 51). Há, porém, sequências narrativas avaliativas quando, por exemplo, o príncipe louro avalia a extensão da corrida ou quando o moreno reflete sobre o tempo que gastariam para chegar à linha do horizonte. É possível observar também neste momento a presença de discurso direto, marcado pela mudança de parágrafo e pela presença do travessão, não configurando necessariamente um diálogo padrão. O clímax da narrativa é marcado por uma situação em que os irmãos, mesmo exaustos com a competição, não desistiam em favor daquilo que, de igual modo, os motivava: o desejo de vencer.

Após o clímax, a narrativa tem uma diminuição da tensão até que chegue ao ponto de equilíbrio novamente. Porém, antes, há a resolução do nó principal quando do momento em que os príncipes mergulham nas ondas do mar, envoltos como em um abraço, para ressurgirem no outro, sem que houvesse o sacrifício de um em detrimento do outro, mas sim a união dos opostos, a complementaridade, que se dá por meio de um processo de individuação ou de construção de uma identidade única, apesar de carregar em si características duais. Observa-se, pois, uma relação simétrica entre o Nó (a introdução do elemento desestabilizador da narrativa) e o Desenlace, quando o nó é resolvido, em busca do equilíbrio.

Por fim, a Situação Final na narrativa é identificada já no último parágrafo do conto quando se deposita sobre a areia o vencedor, que não é nenhum dos dois

irmãos, mas o outro; o resultado da fusão de ambos, que ocorre como um processo sobrenatural, miraculoso. O outro torna-se necessário para que os príncipes sejam inteiros, para que haja a integridade do “eu” dos irmãos. Afinal, os sentimentos dos príncipes ressoam neste outro, dono do céu e do mar, de olhos e cabelos castanhos, feliz, enfim, e que surge de modo maravilhoso nas areias da praia do horizonte. É nesse processo de individuação, que se constrói através da relação estabelecida com o outro, que enfim se pode alcançar a plenitude do ser. É exatamente neste momento que ocorre um novo ponto de equilíbrio na narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Colasanti firma-se, por conseguinte, como sendo composta de contos maravilhosos de extremada qualidade. Como afirma Julio Cortázar,

num conto de grande qualidade, o contista sente a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que seja significativo, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar sobre o leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento literário contido no conto. (2006, p. 151-152)

Colasanti compõe narrativas maravilhosas, que estão vinculadas às narrativas clássicas, através de um processo de ressignificação do maravilhoso, compreendido, aqui, não somente como um ponto de conexão com as histórias que remontam aos tempos primordiais, mas também como uma linguagem, que foi matéria-prima das narrativas míticas, populares e que hoje adquire força nova, extraordinária. É por este motivo que se pode afirmar que os contos colasantianos assentam-se em um substrato mítico, que permite uma compreensão mais profunda daquilo que está representado neles. Eles são tecidos com uma linguagem profundamente simbólica, poética, sucinta e singular, eminentemente literária, que não tem por interesse explicar nada ou ter um teor didatizante ou psicologizante; pelo contrário, está sempre plena de sentidos, em decorrência das ambiguidades, das metáforas, além de outros recursos estéticos, cuja intenção primordial é mesmo a de alcançar a plurissignificação e potencializar toda a capacidade expressiva, própria do texto literário.

As narrativas colasantianas provocam a imaginação, através dos acontecimentos e das ações das personagens, despertam sentimentos universais comuns a todos e possibilitam direta ou indiretamente uma experiência estética única. Ligados à ideia do maravilhoso e do sobrenatural, os contos da autora trazem acontecimentos que nem sempre podem ser explicados pela razão e pelas leis naturais, mas nem por isso causam estranhamentos. E é exatamente este fato que os situam na esfera do maravilhoso, em conformidade com o pensamento de Todorov (2017).

As histórias giram em torno de problemáticas de natureza existencial e desconstroem as matrizes ideológicas dos contos tradicionais, ressignificando-as com base nos padrões comportamentais e éticos próprios dos tempos atuais. Isto se

evidencia por serem narrativas de autoria feminina que trazem a mulher ao centro dos olhares mais atentos e críticos da sociedade, oportunizando vez e voz a elas, que foram por longos anos silenciadas.

A figura feminina protagoniza suas histórias, jamais se submetendo às figuras masculinas ou que representam o patriarcado. No conto homônimo à obra analisado, observa-se isto nitidamente. Nele, é atribuída à moça a condição de escolha do ser amado, concedendo-lhe *status* de protagonista da narrativa, assim como do próprio destino. A princesa não sofre na mão de um vilão nem é salva por um príncipe, mas tem espírito guerreiro, não se submete aos comandos e caprichos das figuras masculinas. Este é um marco diferenciador e de ruptura das narrativas maravilhosas de Colasanti em relação aos textos da tradição. A mulher torna-se elemento fundamental à tessitura de seus textos, e mesmo quando assume papel secundário está impregnada de importância para o desenvolvimento da história, como ocorre no conto “Entre Leão e Unicórnio”.

Além da questão do feminino, que não deve jamais ser a única perspectiva de entendimento da obra, é preciso observar outros temas que são igualmente abordados com maestria pela autora, como o casamento, o amor, a individuação, dentre outros, além, é claro, de questões relativas aos aspectos da estrutura composicional dos contos; âmbitos em que a autora inova e rompe com os modelos das narrativas clássicas, trazendo uma nova perspectiva de abordagem e criação. Colasanti rompe também, por exemplo, com as estruturas do mito sacrificial e do mito do duplo em “Um desejo e dois irmãos”, ao retomar a questão do duplo representada pela união dos irmãos para o nascimento de um outro, que unifica em si a dualidade, os opostos, representados por seus antecessores. Ela provoca a ruptura com a tradição exatamente quando propõe um desfecho inusitado à história, preterindo o sacrifício de um dos irmãos, mas promovendo a junção dos opostos para garantir a plenitude, advinda da unificação de ambos. Os príncipes são desdobramentos de uma mesma personalidade, que aparece duplicada não para estabelecer a rivalidade pura e simplesmente, mas com o objetivo de se complementarem.

A singularidade dos contos maravilhosos de natureza feérica da autora é flagrante, por sua linguagem poética, pelo modo particular de narrar, pelas temáticas abordadas e pelo modo como Colasanti retoma as narrativas da tradição, por meio da intertextualidade paródica, revelando uma poética própria. Como autora e ilustradora da própria obra, sensível à missão que lhe foi legada, ela permite que, em suas

narrativas, apareçam elementos das narrativas clássicas, mas cria novas histórias em harmonia com o todo e com os contextos social, histórico e cultural em que vive.

Nos contos da obra que é o *corpus* deste trabalho, o maravilhoso sempre se manifesta de modo instigante, uma vez que se materializa por meio da forma inusitada como a autora o explora e o conecta à realidade. Os textos configuram-se como maravilhosos não pela presença de um rei, de uma princesa, de uma fada ou de um príncipe, mas pelo modo como o tempo, o espaço ou até mesmo reis petrificados ganham vida; como fenômenos aparentemente impossíveis tornam-se críveis, sem provocar rejeição alguma, pelos finais surpreendentes das histórias. No tocante às personagens nem sempre há a presença de seres fantásticos ou sobrenaturais, como os seres elementares da floresta, mas tudo acontece envolto por uma magia feérica que alcança personagens, tempo, espaço, objetos, animais, promovendo antropomorfizações, personificações e metamorfoses; tudo ganha uma nova dimensão, mais metafórica, poética, simbólica, e menos referencial.

É possível identificar, por meio deste estudo, que os contos colasantianos assemelham-se, até certo ponto, aos da tradição, em virtude da abordagem temporal e espacial, por exemplo. Colasanti aponta, nas narrativas da obra analisada, para o atemporal, para um espaço fictício, verossímil e indeterminado.

Costumeiramente, o tempo é pouco cronológico, mas obedece mais a questões relativas à *psiquê* humana, aos ponteiros dos desejos e dos sentimentos, o que conduz as narrativas para uma temporalidade maravilhosa. O tempo chega a ser personificado em alguns contos, como em “No colo do verde vale”, “Um desejo e dois irmãos” e “Uma ponte entre dois reinos”. Em algumas passagens, observa-se o tempo mítico, marcado pelo acúmulo das luas, além daquele caracterizado pela chegada do sol ou pelas marés, mas também o situado pelas estações do ano, pelas fases do dia, ou mesmo pelo transcorrer de dias, meses e anos; tudo isso sem marcadores precisos que sinalizem um dado período histórico. Há ainda a predominância de verbos flexionados nos tempos pretéritos imperfeito e perfeito do modo indicativo, que, de certo modo, remontam a um passado remoto, mas indefinido, tempo próprio das narrativas maravilhosas, e que se reflete no presente, mas que não se consegue constatar com exatidão. Os tempos presente e futuro do presente, apesar de menos comuns nas narrativas da obra analisada, aparecem nos diálogos, que se apresentam esparsos, ou até nos verbos *dicendi*, com a intenção de presentificar as ações contidas neles, estabelecendo uma base de verossimilhança às situações narradas.

No tocante aos espaços onde transcorrem as ações das personagens, estes também são indeterminados ou relativizados. Há ações que acontecem dentro de espaços construídos, como uma casa, um quarto, um palácio, mas há aquelas, em maior parte, que ocorrem fora, em meios naturais, como em jardins, praias, mar, céu, gruta, vale etc., assim como o são nas histórias clássicas.

Por fim, como o presente trabalho ressalta a importância de se considerar os elementos estéticos mas também ideológicos e estruturais para a promoção de uma leitura literária mais efetiva e eficaz, vale considerar que a capacidade imaginativa e criadora de Colasanti permitiu que a autora atuasse com liberdade, aplicando sua criatividade sobre a forma do conto maravilhoso, no que diz respeito à escolha das funções das personagens defendidas por Propp, que ela decide, intuitivamente ou não (não se sabe), omitir ou utilizar na composição de seus textos. Este procedimento, muitas vezes realizado de modo intuitivo pela voz narradora do texto, alimentada pelos textos da tradição, propicia a criação de novas variantes, novos enredos e, por isso, novos contos.

A liberdade da qual se reveste a autora durante o ato criativo de suas narrativas maravilhosas é absoluta, porém esta liberdade criativa apresenta elementos estruturais e formais caracterizadores do gênero a que pertencem os textos da obra, mas que não atuam como impeditivos para a criação da autora e da construção de sentidos na obra. Algumas funções que foram observadas por Propp repetem-se nos textos de Colasanti, assim como se repetem alguns tipos de personagens. Apesar de os textos colasantianos não serem de natureza folclórica, oral, popular, observa-se forte conexão com os contos da tradição. Ela retoma a literatura maravilhosa do passado, mas a ressignifica no tocante à forma, aos conteúdos e aos temas abordados, o que revela o engenho e a arte desta autora e artista plástica ítalo-brasileira.

Deve-se ainda considerar, em conformidade com o estudo das macroproposições de base em nível global, propostas por Adam, que há uma certa regularidade nas sequências narrativas completas, compostas pelas cinco macroproposições. É possível também observar constância na construção das personagens femininas, sujeitos ativos no desenvolvimento das histórias, de personagens masculinos que ocupam espaços secundários e que ficam meio desnorteados ou fragilizados diante da figura feminina, nas temáticas exploradas, nas questões espaciais quanto ao trânsito das personagens em ambientes internos ou

externos, edificados ou naturais, além de marcadores temporais que apontam para a atemporalidade. O estudo acerca das sequências narrativas, no que diz respeito à estrutura composicional dos contos, pode ser, em estudos futuros sobre o nível local e outros aspectos, ampliado e aprofundado.

Espera-se que o presente trabalho tenha colaborado para a compreensão a respeito da singularidade dos contos maravilhosos de natureza feérica de Colasanti, que, apesar de estarem vinculados à tradição, possuem uma estética particular, na medida em que se firmam como criações com marcas do feminino, em uma sociedade profundamente marcada pelo patriarcado e pelo machismo. É possível afirmar que, apesar de toda a hostilização percebida ao gênero conto de fadas, além da tentativa de limitá-lo a uma literatura destinada, especialmente a crianças e mulheres, ele resiste a toda e qualquer adversidade, assim como ao tempo ganhando novos espaços para a sua materialização e destaque em virtude da relevância dos temas explorados e da maneira singular como são criados. Ademais, espera-se ter oportunizado um olhar diferenciado acerca do objeto da análise, já que foi proposta uma leitura não somente dos aspectos estéticos, poético-simbólicos, ideológicos, mas também daqueles que pertencem à estrutura composicional dos contos maravilhosos colasantianos, com base nas teorias de Propp e Adam, numa tentativa de apartar-se de uma tendência atual de análise da obra da autora, que se vincula e se restringe, especialmente, às questões do feminino e suas implicações.

REFERÊNCIAS

- ACCAMPORA, Giselle Roza. **Intertextualidade, mito e simbologia nos contos maravilhosos de Marina Colasanti**. 2016. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ.
- ADAM, Jean-Michel; HEIDMANN, Ute. **O texto literário: por uma abordagem interdisciplinar**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ADAM, Jean-Michel. Quadro teórico de uma tipologia textual. In: BEZERRA, Benedito Gomes; BIASI- RODRIGUES, Bernadete; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. (Org.). **Gêneros e sequências textuais**. Recife: Edupe, 2009.
- AMÉRICO, Ekaterina Vólkova. As fronteiras entre o folclore e a literatura no ensaio “o folclore como forma específica de arte” de Piotr Bogatyriov e Roman Jakobson. **Revista Boitatá** do GT de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Letras e Linguística (recurso eletrônico) ANPOLL / Universidade Estadual de Londrina, n. 32, v. 2, jul./dez., 2021. Londrina: UEL; Brasília: ANPOLL, 2021. ISSN 1980-4504
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade**. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes: 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2020.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- BESNOSIK, R. L. **O amor e a feminilidade nos contos de Marina Colasanti**. In: Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil, Porto Alegre: PUC-RS, 2009, p.1-8.
- BIAZETTO, Cristina et alii. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. In OLIVEIRA, Ieda de (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, p. 75-91, 2008.
- BOSI, Alfredo (Ed.). Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BRISSON, L. (2002). **A atitude de Platão a respeito do mito**. *Veritas (Porto Alegre)*, 47(1), 71–79. Disponível em: <<https://doi.org/10.15448/1984-6746.2002.1.34854>>. Acesso em: 30 de jun. 2022.
- BUSSARELLO, Raulino. **Dicionário básico latino-português**. 4. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1998.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

- CARDOSO, Ana Leal. Os mitos e seus ensinamentos através dos tempos. In OLIVEIRA, Luiz E., SANTOS, Josalba F. dos (org.). **Literatura e ensino**. Maceió: EDUFAL, 2008.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 13.ed. São Paulo: Global, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 36. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo maravilhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**: símbolos, mitos, arquétipos. São Paulo: Paulinas, 2020.
- COLASANTI, Marina. **A Nova Mulher**. Rio de Janeiro: Editora Nórdica, 1980.
- COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1982.
- COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 12. ed. São Paulo: Global, 2006.
- COLASANTI, Marina. **Itajubá em foco**. Produção de Conexão Itajubá. Itajubá, MG, 2007. Vídeo. Parte 1/4. 10min2seg. Disponível em: <https://youtu.be/hwmWYk8_sS8>. Acesso em: 26 nov. 2022.
- COLASANTI, Marina. **Entre a espada e a rosa**. 4.ed. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- COLASANTI, Marina. **Crônicas para jovens**. São Paulo: Global, 2012.
- COLASANTI, Marina. **Mais de 100 histórias maravilhosas**. São Paulo: Global, 2015.
- COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. São Paulo: Global, 2003.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- COSTA LIMA, L. **Teoria da Literatura em suas Fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 269.
- DANTAS, Marta. **O Castelo de André Breton**: o fantástico e o maravilhoso no Surrealismo. In: *Revista Abusões*, v. 5, n. 5, 2017, p. 281-313.
- DAS NEVES, Angela. Guy de Maupassant, de autor a crítico do naturalismo francês. **Lettres Françaises**, 2019.
- DODO, Marlúcia Nogueira do Nascimento. **De fadas e princesas**: afetos femininos em Marina Colasanti. Fortaleza, 2010. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/3466/1/2010_DIS_MNNASCIMENTO.pdf>. Acesso em: 06 de maio de 2022.

- DURAND, Gilbert. **Mito, Símbolo e Mitodologia**. Trad. Hélder Godinho e Vitor Jabouille. Lisboa: Presença, 1982.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FITTIPALDI, Ciça et alii. O que é uma imagem narrativa. In OLIVEIRA, Ieda de (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, p. 93-121, 2008.
- FREUD, Sigmund. **Sobre os sonhos**. Lisboa: Leya, 2012.
- GANCHÓ, C. V. Como analisar narrativas. São Paulo: editora Ática, 2002.
- DE MORAES GEBRA, Fernando; FERRANTI, Tatiara Rodrigues. Do mito sacrificial à alquímica união dos opostos: o duplo em “Um desejo e dois irmãos”, de Marina Colasanti. **Uniletras**, v. 32, n. 2, p. 395-411, 2010. Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/3103>>. Acesso em: 05 jan. 2022.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. 2. ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial 2018.
- GOMES, Anderson. **E por falar em mulheres**: relatos, intimidades e ficções na escrita de Marina Colasanti. 2004. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina.
- GOMES, Anderson. **A quem interessar possa**: entrevista com Marina Colasanti. UNILETRAS, 29, p. 161- 169, dez. 2007. Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/179>>. Acesso em: 26 nov. 2022.
- GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006. (Série Princípios, 2)
- HEMINGWAY, Ernest. Ernest Hemingway. **Os escritores**: as históricas entrevistas da Paris Review. São Paulo: Cia das Letras, 1988. p. 51- 70.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Trad.: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- HUTCHEON, L. **La política de la parodia postmoderna**. Traducción del inglés por Desiderio Navarro. Revista Criterios, edición especial, pp. 187-203, 1993. Disponível em: <http://culturapopular sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/83/2011/06/hutcheon_parodia_posmoderna.pdf>. Acesso em: 05 de maio de 2022.
- JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- JUNG, Carl G. et al. **O homem e seus símbolos**. HarperCollins Brasil, 2016.
- KHÉDE, Sonia Salomão. **Personagens da Literatura Infanto-juvenil**. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios).

- LAJOLO, Marisa; ZILBERMANN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- LE GOFF, J. **O maravilhoso e o cotidiano no Ocidente Medieval**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2010.
- MACHADO, Irene A. **Literatura e redação**. São Paulo: Scipione, 1994. (Coleção Série didática – Classes de magistério).
- MARCUSCHI, Luiz Antônio et al. Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação. **Gêneros textuais: reflexões e ensino**, v. 4, p. 17-31, 2005.
- MARINA COLASANTI LANÇA O FASCINANTE LIVRO “MAIS LONGA VIDA”. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 04 de abr. de 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,marina-colasanti-lanca-o-fascinante-livro-mais-longa-vida,70003259529>. Acesso em: 13 de jun. de 2021.
- MARINHO, Carolina. **Poéticas do maravilhoso no cinema e na literatura**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- MARTINS, Aulus Mandagará. **As margens do texto nas margens do cânone**: paratexto, texto e contexto em Luanda e Mayombe. IPOTESI, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 169 - 177, jul./dez. 2010. Disponível em: www.ufff.br/revistaipotesi/files/2011/04/14-As-margensdo-texto-nas-margens-do-c%C3%A2none.pdf. Acesso em: 06 de jun. de 2021.
- MCKENZIE, Donald.F. **A Bibliografia e a Sociologia dos Textos**. São Paulo: Edusp, 2018.
- MELETÍNSKI, E. M. (2019). **Mito e Conto Maravilhoso**: Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Rafael Bonavina. *RUS* (São Paulo), 10(13), 149-164, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2019.155845>. Acesso em: 11 de mar. de 2022.
- MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1987.
- MIGUEL, Maria Aparecida de Fátima. **Densa tessitura**: uma leitura em contraponto, a visão da Academia sobre a produção literária de Marina Colasanti. 2015. Tese (doutorado em Letras - FCLAS) – UNESP.
- MONTEIRO, Paula. **Magia e pensamento mágico**. São Paulo: Ática, 1986. p.55.
- OGLIARI, Ítalo Nunes. **A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil**. Porto Alegre, 2010. 184 f. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4149/1/000429370-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em: 20 de jun. de 2022.
- OLIVEIRA, Giovana Flávia de. **Estrutura Composicional em contos de fadas de Marina Colasanti**. São Paulo, 2016. 239 f. Tese (Língua Portuguesa) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

OLIVEIRA, Rui de. Breve histórico da ilustração infantil e juvenil. In OLIVEIRA, Ieda de (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, p. 13-47, 2008.

OLIVEIRA, Tássia Tavares de. **A poesia itinerante de Marina Colasanti**: questões de gênero e literatura. João Pessoa, 2013. 118 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Disponível em: <<https://livrozilla.com/doc/1650396/a-poesia-itinerante-de-marina-colasanti---cchla>>. Acesso em: 18 jun. 2022.

PATAI, Raphael. **O Mito e o Homem Moderno**. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1982.

PERDIGÃO, Noemi Henriqueta Brandão de. **As fadas fiam o fatum**: a narrativa maravilhosa de Marina Colasanti. Curitiba, 1993. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <<http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/handle/1884/24440/D%20%20PERDIGAO,%20NOEMI%20HENRIQUETA%20BRANDAO%20DE.pdf?sequence=1>> Acesso em: 16 de maio de 2022.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. do russo Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Biblioteca Universal)

ROAS, David. **Tras los Límites de lo Real**. Una definición de lo fantástico. Madrid: Págin-Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Hucitec, 2008.

SENA, André de. O riso como agente do Thaumaston no teatro antigo. In: **Revista Grafos**, v. 23 n. 1 (2021): O Fantástico e a (de)formação do riso, p. 99-114, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/57377/33526>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. – Rio de Janeiro, Editora Presença, 1985.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2017. - (Debates; 98 / dirigida por J. Guinsburg)

TRUSEN, Sylvia Maria. **Do maravilhoso à literatura infantil**: deslocamentos de um gênero. Olho-d'água, v. 4, n. 1, 2012.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Editora Universidade de Brasília, 2003.

YUNES, Eliana. A contadora de histórias ou a moça tecelã. In: COLASANTI, Marina. **Como se fizesse um cavalo**. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

ANEXOS

ANEXO 1

Edições nacionais

Título	Ilustração	Edição	Gênero
<i>E por falar em amor</i>		Editora Planeta, 2022	Artigo
<i>Vozes de Batalha</i>		Tusquets / Planeta, 2021	Autobiografia
<i>Mais longa vida</i>		Editora Record, 2020	Poesia
<i>A Cidade dos cinco ciprestes</i>	Da autora	Global Editora, 2019	Conto Maravilhoso
<i>Mais classificados e nem tanto</i>	Rubem Grilo	Editora FTD, 2019	Lit. Infantil e Juvenil
<i>Um amigo para sempre</i>		Editora FTD, 2017	Lit. Infantil e Juvenil
<i>Tudo tem princípio e fim</i>		Escarlete, Brinquebook	Poesia
<i>Quando a Primavera chegar</i>	Da autora	Global Editora, 2017	Conto de fadas
<i>Melhores Crônicas Marina Colasanti</i>		Global Editora, 2016	Crônica
<i>Mais de 100 histórias maravilhosas</i>	Da autora	Global Editora, 2015	Conto de fadas
<i>Como uma carta de amor</i>	Da autora	Global Editora, 2014	Conto de fadas
<i>Com Clarice</i> <i>Autores: Marina Colasanti e Affonso Romano</i>		Editora UNESP, 2013	Artigo

<i>de Sant'Anna</i>			
<i>Hora de alimentar serpentes</i>		Global Editora, 2013	Conto, miniconto
<i>Breve história de um pequeno amor</i>	Rebeca Luciani	Editora FTD, 2013	Infantil
<i>Como se fizesse um cavalo</i>		Editora Pulo do Gato, 2012	Ensaio
<i>Crônicas para jovens</i>		Global Editora, 2012	Coletânea, Crônica
<i>O Nome da Manhã</i>	Da autora	Editora Global, 2012	Poesia Infantil
<i>Classificados e nem tanto</i>	Rubem Grilo	Editora Record, 2010	Poesia infantil
<i>Antes de virar gigante</i>	Da autora	Editora Ática, 2010	Coletânea, Infantil
<i>Minha Guerra Alheia</i>		Editora Record, 2010	Memórias
<i>Com Certeza tenho Amor</i>	Da autora	Editora Global, 2009	Conto de Fadas
<i>Do Seu Coração Partido</i>	Da autora	Editora Global, 2009	Conto de Fadas
<i>Passageira em Trânsito</i>		Editora Record, 2009	Poesia
<i>Poesia em 4 Tempos</i>	Claudia Furnari	Editora Global, 2008	Poesia Juvenil
<i>Minha Ilha Maravilha</i>	Da autora	Editora Ática, 2007	Poesia Infantil
<i>Minha tia me contou</i>	Da autora	Editora Melhoramento, 2007	Novela Infantil

<i>Os Últimos Lírios no Estojo de Seda</i>	Maria Ângela	Editora Leitura, 2006	Crônica
<i>23 Histórias de Um Viajante</i>	Da autora	Editora Global, 2005	Conto de fadas
<i>Fino Sangue</i>		Editora Record, 2005	Poesia
<i>A Moça Tecelã</i>	Demóstenes Vargas Bordados: Irmãs Dumond (Ângela, Antônia Zuma, Marilu, Martha e Sávia Dumond)	Editora Global, 2004	Conto de fadas
<i>Fragatas para Terras Distantes</i>		Editora Record, 2004	Ensaaios, Artigos
<i>A Casa das Palavras</i>	Da autora	Editora Ática, 2002	Crônicas
<i>A Amizade Abana o Rabo</i>	Da autora	Editora Moderna, 2002	Infantil
<i>Penélope manda Lembranças</i>		Editora Ática, 2001	Contos
<i>Esse Amor de Todos Nós</i>	Da autora	Editora Rocco, 2000	Citações e Seleções de textos
<i>Um Espinho de Marfim e outras Histórias</i>		ditora L&PM, 1999	Antologia

<i>O Leopardo é um Animal Delicado</i>	Da autora	Editora Rocco, 1998	Contos
<i>Gargantas Abertas</i>		Editora Rocco, 1998	Poesia
<i>Longe Como o Meu Querer</i>	Da autora	Editora Ática, 1997	Contos de Fadas
<i>O Homem Que Não Parava de Crescer</i>	Da autora	Ediouro, 1995, Global Editora, 2005	Juvenil
<i>Um Amor Sem Palavras</i>	Da autora	Melhoramentos, 1995 Global Editora, 2001	Infantil
<i>Eu Sei, Mas Não Devia</i>		Editora Rocco, 1995	Crônicas
<i>De Mulheres, sobre Tudo</i>		Editora Ediouro, 1995	Citações
<i>Rota de Colisão</i>	Da autora	Editora Rocco, 1993	Poesia
<i>Ana Z, aonde vai Você?</i>	Da autora	Editora Ática, 1993	Juvenil
<i>Entre a Espada e a Rosa</i>	Da autora	Salamandra, 1992 Editora Melhoramentos, 2010	Conto de fadas
<i>Cada Bicho Seu Capricho</i>	Da autora	Editora Melhoramentos, 1992 Editora Global, 2000	Poesia Infantil
<i>Agosto 91, Estávamos em Moscou</i>		Editora Melhoramentos, 1991	Memórias
<i>A Mão na Massa</i>	Da autora	Salamandra, 1990 Editora Rovellet, 2010	Infantil, Juvenil

<i>Intimidade Pública</i>	Da autora	Editora Rocco, 1990	Col. de Artigos
<i>Ofélia, a Ovelha</i>	Da autora	Melhoramentos, 1989 Global Editora, 2000	Infantil, Juvenil
<i>Será que tem Asas?</i>	Da autora	Editora Quinteto, 1989	Infantil
<i>O Menino que achou uma Estrela</i>	Da autora	Melhoramentos, 1988 Global Editora, 2000	Infantil
<i>Um Amigo para Sempre</i>	Da autora	Editora Quinteto, 1988	Infantil
<i>Aqui entre Nós</i>		Editora Rocco, 1988	Col. de Artigos
<i>Contos de Amor Rasgados</i>	Da autora	Editora Rocco, 1986 Editora Record, 2010	Contos, minicontos
<i>O Verde Brilha no Poço</i>	Rogério Borges	Melhoramentos, 1986 Editora Global, 2004	Infantil e Juvenil
<i>O Lobo e o Carneiro no Sonho da Menina</i>	Da autora	Editora Cultrix, 1985 Editora Ediouro, 1994 Global Editora, 2008	Infantil
<i>Uma Estrada Junto ao Rio</i>	Da autora	Editora Cultrix, 1985 Editora FTD, 2005	Infantil
<i>E por Falar em Amor</i>		Editora Rocco, 1984 Círculo do Livro, 1992	Col. de Artigos

<i>A menina arco-íris</i>	Da autora	Editora Rocco, 1984 Global Editora, 2001 e 2007	Infantil
<i>Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento</i>	Da autora	Editora Nórdica, 1982 Global Editora, 2001	Conto de fadas
<i>Mulher daqui pra frente</i>		Editora Nórdica, 1981	Col. de Artigos
<i>A Nova Mulher</i>		Editora Nórdica, 1980	Col. de Artigos
<i>Uma Ideia Toda Azul</i>		Editora Nórdica, 1979 Global Editora, 2006	Conto de Fadas
<i>A Morada do Ser</i>		Francisco Alves, 1978 Editora Record, 2005	Miniconto
<i>Zoológico</i>		Editora Imago, 1975	Miniconto
<i>Nada na Manga</i>		Editora Nova Fronteira/Edições JB, 1975	Crônica
<i>Eu Sozinha</i>		Editora Record, 1968 Global Editora, 2018	Crônica

ANEXO 2

Edições estrangeiras

Título	Título original	Ilustração	Edição	Gênero
<i>Mein Frender Krieg</i>	<i>Minha Guerra Alheia</i>		Alemanha: Weidle Verlag GmbH, 2016	Memórias
<i>Ana Z a Donde</i>	<i>Ana Z., Aonde você vai?</i>		Colômbia: Panamerican a Editorial, 2016	Novela Juvenil
<i>Breve História de um pequeno amor</i>	<i>Breve História de um pequeno amor</i>		Trad. Beatriz Peña Trujillo. Colômbia: Editora Alfaguara, 2015	Infantil e Juvenil
<i>Com su voz de mujer</i> <i>Coleção Palavras Rodantes</i>		Da autora	Colômbia, 2013	Conto
<i>Mi guera ajena</i>	<i>Minha Guerra Alheia</i>		Colômbia: Babel Libros, 2013	Ensaio e Artigo
<i>Un Amigo para siempre</i> Trad. María Teresa Andruetto	<i>Um amigo para sempre</i>	Rodrigo Folgueira	Argentina: Editora Calibroscoipo, 2012	Infantil e Juvenil
<i>La Amistad Bate la Cola</i>	<i>A amizade abana o rabo</i>	Claudia Rueda	Colômbia: Editora Alfaguara, 2011	Infantil e Juvenil
<i>Classificados y no tanto</i>	<i>Classificados e nem tanto</i>	Sean Mackaoui	Espanha: Editora El Jinete Azul, 2011	Poesia Infantil

<i>Veintitres historias de un viajero</i>	<i>23 Histórias de um viajante</i>	Da autora	Argentina: Editorial Norma, 2010	Conto
<i>Entre La Espada y la Rosa</i>	<i>Entre a Espada e a Rosa</i>		Cuba: Editorial Gente Nueva, 2009	Conto de fadas
<i>No Labirinto do Vento</i>	<i>Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento + Uma Ideia Toda Azul</i>		Espanha: Editorial Anaya, 2008 (Ediciones Xerais)	Conto de Fadas
<i>Como si hiciese un caballo</i>	<i>Como se fizesse um cavalo</i>		Colômbia: Primero el Lector – Asolectura, 2008	Ensaio e Artigo
<i>Entre la espada y la rosa</i>	<i>Entre a Espada e a Rosa</i>		Colômbia: Babel Libros, 2007 Cuba: Editorial Gente Nueva, 2009.	Conto de Fadas
<i>Lejos como mi querer</i>	<i>Longe Como o Meu Querer</i>	Da autora	Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2006	Conto de fadas
<i>Um Espinho de Marfim e Outras Histórias</i>	<i>Um Espinho de Marfim e Outras Histórias</i>		Portugal: Editora Figueirinhas, 2005	Conto de Fadas
<i>El Hombre que no Paraba de Crecer</i>	<i>O Homem que não parava de crescer</i>	Da autora	Colômbia: Editorial Norma, 2005	Infantil e juvenil
<i>Un Amor Sin Palabras</i>	<i>Um amor sem palavras</i>	Da autora	Brasil: Global Editora, 2005	Infantil

<i>Ruta de Colisión</i>	<i>Rota de colisão</i>		Argentina: Ediciones del Copista, 2004	Poesia
<i>Fragatas Para Tierras Lejanas</i>	<i>Fragatas para terras distantes</i>		Colômbia: Norma Editorial, 2004	Ensaio e Artigo
<i>La Joven Tejedora</i>	<i>A moça tecelã</i>	Demóstenes Vargas Bordados: Irmãs Dumond	Brasil: Global Editora (Mercado hispano USA), 2004	Infantil e Juvenil
<i>Un Verde Brilla en el Pozo</i>	<i>O verde brilha no poço</i>	Da autora	Brasil: Global Editora (Mercado hispano USA), 2004	Infantil e Juvenil
<i>Penélope manda recuerdos</i>	<i>Penélope manda lembranças</i>		Espanha: Editora Grupo Anaya, 2004 Buenos Aires: Grupo Aique, 2010	Conto
<i>La mano en la masa</i>	<i>A mão na massa</i>		Colômbia: Susaeta Ediciones S. A., 1995	Infantil e Juvenil
<i>Una idea maravillosa</i> Trad. María Elena del Río	<i>Uma ideia toda azul</i>	Da autora	Argentina: Editorial Plus Ultra, 1991	Conto de Fadas
<i>Une idée couleur d'azur</i>	<i>Uma ideia toda azul</i>	Da autora	França: Editora l'Harmattan, 1990	Conto de fadas
Hablando de amor	E por falar em amor		Argentina: Editorial del Nuevo Extremo, 1988	Ensaio e Artigo

<i>En el laberinto del viento</i>	<i>Doze Reis e a moça no Labirinto do Vento</i>		Espanha: Editorial Espasa-Calpe, 1988	Conto de Fadas
<i>Mulher daqui prá frente</i>	<i>Mulher daqui pra frente</i>		Portugal: Editora Nova Nórdica, 1987	Ensaio e Artigo
<i>E por falar em amor</i>	<i>E por falar em amor</i>		Portugal: Editora Nova Nórdica, 1986	Ensaio e Artigo
<i>A nova mulher</i>	<i>A nova mulher</i>		Portugal: Editora Nova Nórdica, 1985	Ensaio e Artigo

ANEXO 3

Traduções

Título	Autor	Título original	Edição	Gênero
<i>País de João</i>	Maria Teresa Andruetto		Brasil: Global Editora (2016)	Infantil e Juvenil
<i>Imagine</i>	John Lennon		Brasil: V&R Editoras, 2017	Infantil e Juvenil
<i>A pequena Alice no país das maravilhas</i>	Lewis Carroll		Brasil: Galerinha Record, 2015	Infantil e Juvenil
<i>Stefano</i>	Maria Teresa Andruetto		Brasil: Global Editora, 2014	Juvenil
<i>Meu bicho de estimação</i>	Yolanda Reyes		Brasil: Editora FTD, 2013	Infantil, Juvenil
<i>A menina, o coração, e a casa</i>	Maria Teresa Andruetto	<i>La niña, el corazón y la casa</i>	Brasil: Global Editora, 2012	Infantil e Juvenil
<i>Um zoo cheio de histórias</i>	Gianni Rodari		Brasil: Editora FTD, 2010	Infantil, Juvenil
<i>As Virgens Suicidas</i>	Jeffrey Eugenides	<i>The Virgin Suicides</i>	Brasil: Editora L&PM, 2008	Romance
<i>O gattopardo</i>	Tomasi di Lampedusa	<i>O gattopardo</i>	Brasil: Editora BestBolso, 2007	Romance

<i>Era Uma Vez Dom Quixote</i>	Miguel de Cervantes		Brasil: Global Editora, 2005	Juvenil
<i>Bicos Quebrados</i>	Nathaniel Lachenmeyer	<i>Broken Beaks</i>	Brasil: Editora Global, 2003	Infantil, Juvenil
<i>As aventuras de Pinóquio</i>	Carlo Collodi		Companhia das Letrinhas, 2002	Contos de Fadas
<i>Aquele Gênio, o Leonardo</i>	Guido Visconti	<i>The Genius of Leonardo</i>	Brasil: Editora Ática, 2002	Biografia
<i>Franziska</i>	Fulvio Tomizza	<i>Franziska</i>	Brasil: Editora Rocco, 1999	Romance
<i>Gog</i>	Giovanni Papini	<i>Gog</i>	Brasil: Editora Nova Fronteira, 1996	Narrativa/ Clássico
<i>A Romana</i>	Alberto Moravia	<i>La Romana</i>	Brasil: Editora Nova Cultural, 1987	Romance
<i>O Pássaro Pintado</i> Trad. Christiano Oiticica & Marina Colasanti	Jerzy Kosinski	<i>The Painted Bird</i>	Brasil: Editora Nova Fronteira, 1981	Romance

<i>Vidas Vazias</i>	Alberto Moravia	<i>La noia (The Empty Canvas or Boredom, 1960)</i>	Brasil: Editora Edibolso, 1977	Romance
<i>Erté</i> Trad. Marina Colasanti e Affonso Romano de Sant'anna	Roland Barthes	<i>Erté</i>	Brasil: Editora Nova Fronteira, 1976	Romance
<i>O Suicídio das Democracias</i>	Claude Julien	<i>Le Suicide Des Democra-Ties</i>	Brasil: Editora ArteNova, 1975	Sociologia
<i>A Arte de Trair</i>	Casa-mayor		Brasil: Editora Documentário 1975	Romance
<i>Os Oito Pecados Mortais da Civilização</i>	Konrad Lorenz	<i>Civilized Man's Eight Deadly Sins</i>	Brasil: Editora ArteNova, 1974	Romance
<i>Os Segredos de Santa Vitória</i>	Robert Crichton	<i>The Secret of Santa Vittoria</i>	Brasil: Editora Nova Fronteira, 1966	Romance

<i>O País das Neves</i>	Yasunari Kawabata	<i>Yukiguni</i>	Brasil: Editora Nova Fronteira, 1957	Romance
<i>Passos</i>	Jerzy Kosiński	<i>Steps</i>	Brasil: Editora Nova Fronteira, 1968	Romance

ANEXO 4

Antologias

- *O Livro dos Sentimentos*. Rio de Janeiro: Editora Guarda-chuva, 2006.
- *Crônica Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Editora Salamandra, Editora Moderna, 2005.
- *Pois é, poesia*. São Paulo: Global Editora, 2005.
- *Um fio de prosa*. São Paulo: Global Editora, 2005.
- *Contos de escritoras brasileiras*. São Paulo: Martim Fontes, 2003.
- *13 dos melhores contos de amor da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- *Poemas com sol e sons*. São Paulo: Melhoramentos, 2000.
- *Os cem melhores contos do século*. São Paulo: Editora Objetiva, 2000.
- *Meu professor inesquecível*. São Paulo: Editora Gente, 1997.
- *Histórias de amor*. São Paulo: Ática, 1997.
- *Contos Brasileiros Contemporâneos*. São Paulo: Moderna, 1992.
- *Ler faz a cabeça*. São Paulo: Ed. Pedagógica Universitária, 1992.
- *Muito prazer*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- *O imaginário a dois*. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1987.
- *Lições de casa*. São Paulo: HRM Editores, 1978.
- *Crônicas de amor*. Editora Ceres, s.d.

Antologias no exterior

- *L'Occhio dall'Altra Parte*. Itália: All'Insegna del Pesce d'Oro, 1978.
- *Brasilien Land der Extreme*. Alemanha: Harenberg Edition, 1990. Tigerin und Leopard. Alemanha: Ammann Verlag, 1988.
- *Het lekkerste in het leven en andere verhalen van Braziliaanse schrijfters*. Holanda: Wereldvenster/ Unieboek, 1991.
- *One Hundred Years After Tomorrow*. USA: Indiana University Press, 1992.
- *Cuentos de Esto y de lo Otro*. Costa Rica: Colección Biblioteca del Promotor de Lectura, 1993.
- *Nachdenken Uber Eine Reise Ohne Ende*. Alemanha: Babel Verlag, 1994.
- *Storie di Dolci*. Italia: Mondadori Libri per Ragazzi, 1994.
- *Cuentos Brasileños*. Chile: Editorial Andres Bello, 1994.
- *32 Narradores del Sur*. Chile: Grupo Velox, 1998.
- *Urban Voices, Contemporary Short Stories from Brasil*. Cristina Ferreira-Pinto, University Press of America, USA, 1999.
- *Vinte Ficções Breves-Veinte Ficciones Breve*. Violeta Weinschelbaum (comp.) UNESCO, 2002.
- *Breviario de los Sentidos (poesia)*. Luzmaría Joménez Faro. Torremozas, Madrid 2003.
- *La Nube que Llovía Cuentos*. Lit. bras. para niños. Editorial Gente Nueva, Cuba, 2004.
- *Reaching Out for Peace, Poetry for World Peace*. Minumsa, Seoul, Koréia, 2005.
- *Un Mundo de Relatos*. Pearson Alhambra, Madri, 2009.
- *Cuentos Infantiles Brasileños*. Editorama, San José, Costa Rica, 2011.
- *Die Horen- Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*. Zusammenestellt Von Michi Strausfeld - Wallstein Verlag – 213.
- *Antología crítica del relato infantil sudamericano*. Ximena Troncoso Araos e Cecilia Rubio Rubio. Universidad de Concepción, Ediciones Universidad Católica del Maule, Chile, 2015.

- *Dos orillas y un océano: 25 autores iberoamericanos de poesía para niños y jóvenes*. Sergio Andricaín, Pedro C. Cerillo, Ediciones de la universidad de Castilla-La Mancha, Espanha, 2015.

Outras publicações

- *Litro #129: Brazil*, Revista literária britânica, 2013.
- *Review: Literature and Arts of the Américas*, november, 2011.
- *The Edwin Meller Press*, 2009.
- *The Brazilian Short Story in the Late Twentieth Century*. M. Angélica Lopes, 2009.
- *Subtropics*. Department of English, University of Florida, winter/spring, 2008.
- *Bloc*. Revista Internacional de arte y literatura infantil, Madrid, otoño, 2007.
- *Witness*. Black Mountain Institute-University of Nevada, Las Vegas, Volume XXI, 2007.
- *Hablar de poesía*. Nuevohacer, Buenos Aires, junho, 1999.
- *Cuentos para leer tu y yo*. Costa Rica: La Nación, 1993.
- *Cuentaquetecuento*. Costa Rica, 1992.
- *Revista Pau Brasil*, 1985.
- *The Literary Review*. USA, 1984.

ANEXO 5

Prêmios

- O Melhor Para o Jovem, FNLIJ, 1979, por *Uma ideia toda azul*.
- Grande Prêmio de Crítica, da Associação Paulista de Críticos de Artes, categoria literatura infantil, 1979, por *Uma ideia toda azul*.
- Altamente Recomendável para Jovens, FNLIJ, 1982, por *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*.
- Altamente Recomendável para Crianças, FNLIJ, 1988, por *O menino que achou uma estrela*.
- Altamente Recomendável para Crianças, FNLIJ, 1989, por *Ofélia a ovelha*.
- Prêmio Genolino Amado (UBE), Menção Especial, 1992, por *Intimidade pública*.
- O Melhor Para o Jovem, FNLIJ, 1993, por *Entre a espada e a rosa*.
- Prêmio Jabuti, Câmara Brasileira do Livro, 1993, por *Entre a espada e a rosa*.
- Concurso Latinoamericano de Cuentos para Niños (FUNCE/INICEF), prêmio único, Costa Rica, 1994, por *La Muerte y el Rei*.
- Prêmio Jabuti, Câmara Brasileira do Livro, 1994, por *Rota de Colisão*.
- Prêmio Jabuti, Câmara Brasileira do Livro, categoria melhor livro infantil/juvenil, 1994, por *Ana Z aonde vai você?*
- O Melhor Para o Jovem, FNLIJ, 1994, por *Ana Z aonde vai você?*
- Prêmio Norma-Fundalectura, Mejor del Año, Banco del Libro, Venezuela, 1998, por *Lejos Como Mi Querer*.
- Altamente Recomendável para Jovens, FNLIJ, 1998, por *Longe Como Meu Querer*.
- Prêmio Jabuti, Câmara Brasileira do Livro, 1997, por *Eu Sei, Mas Não Devia*.
- Prêmio Orígenes Lessa - O Melhor para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ, 2001, por *Penélope Manda Lembranças*.
- Prêmio Orígenes Lessa - O Melhor para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ, 2002, por *A Casa das Palavras*.
- Monteiro Lobato - Melhor Tradução Criança, Hors Concours, FNLIJ, 2002, por *As Aventuras de Pinóquio*.
- IBBY Honour List – Tradução, 2004, por *As Aventuras de Pinóquio*.
- Prêmio Odylo Costa Filho - O Melhor Livro de Poesia, Hors Concours, FNLIJ, 2008, por *Minha Ilha Maravilha*.
- Prêmio Alphonsus de Guimaraes – Poesia, 2009, por *Passageira em Trânsito*.
- Prêmio O Melhor Para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ, 2010, por *Com Certeza tenho Amor*.
- Prêmio Jabuti, Câmara Brasileira do Livro, categoria melhor livro do ano de ficção, 2014, por *Breve história de um pequeno amor*.
- Prêmio Orígenes Lessa - O Melhor para o Jovem - Hors Concours FNLIJ — *Como Uma carta de amor*, 2015.
- Prêmio Monteiro Lobato - A Melhor Tradução/Adaptação Jovem FNLIJ — *Stefano*, 2015.
- IBBY Honour List – Tradução de *Stefano*, 2015.
- Premio Fundación Cuatrogatos, Para Los que Despegaron Como Lectores — *Breve História de um Pequeno Amor*, 2016.
- Prêmio Iberoamericano SM de Literatura Infantil e Juvenil, 2017.
- Selo Cátedra Edição 2017, Categoria Hors Concours — *Quando a primavera chegar*.