

## O MARAVILHOSO NA FICÇÃO DE MARINA COLASANTI

*THE MARVELOUS IN MARINA  
COLASANTI'S FICTION*

Andréia de Oliveira Alencar Iguma<sup>1</sup>  
(UNIGRAN)

Marisa Martins Gama-Khalil<sup>2</sup>  
(UFU)

**RESUMO:** Este estudo tem como meta a compreensão de como se elabora o trabalho com o maravilhoso na ficção de Marina Colasanti e, para tanto, recorta como objetos de análise dois contos, “Quem me deu foi a manhã” e “A moça tecelã”, nos quais é possível demonstrar uma das principais marcas da obra da autora: a relação entre o maravilhoso e as projeções do feminino e do feminismo.

<sup>1</sup> Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia; Professora do curso de Letras do Centro Universitário da Grande Dourados - UNIGRAN, departamento de Educação; Dourados, Mato Grosso do Sul, Brasil. dheia\_oliveira@hotmail.com

<sup>2</sup> Doutorado em Estudos Literários pela UNESP; Pós-Doutorado em Literatura pela Universidade de Coimbra; Pesquisadora Produtividade em Pesquisa do CNPq; Professora do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Uberlândia. Minas Gerais. Brasil. mmgama@ufu.br

**PALAVRAS-CHAVE:** Marisa Colasanti. Maravilhoso. Conto de fadas. Mulher.

**ABSTRACT:** This study aims to understand how the work with the marvelous is elaborated in fiction by Marina Colasanti and, for this purpose, it uses two stories as objects of analysis, “Quem me deu foi a manhã” and “A moça tecelã”, in which it is possible to demonstrate one of the main marks of the author’s work: the relationship between the marvelous and the projections of the feminine and feminism.

**KEYWORDS:** Marina Colasanti. Marvelous. Fairy tale. Woman.

## Introdução

Desde as rodas em volta das fogueiras até a transposição para as mídias, os contos de fadas têm se mantido como uma constância nas práticas sociais e no imaginário coletivo. Se hoje tem se tornado mais escasso o ato de narração presencial na maior parte das cidades, percebemos que muitas vezes as histórias vêm migrando para outros espaços, suportes, ambientes. O fato é que o conto de fadas ainda se sustenta na esfera cotidiana dos sujeitos, incitando-os a ler o seu mundo pela lente maravilhosa do “Belo Reino”, como denomina Tolkien (2006) o universo mágico das histórias de fadas. Nas palavras de Jack Zipes (*Apud* MARTINS, 2015, p. 20), “[s]e há um único gênero que tenha conquistado a imaginação das pessoas de todos os tipos, no mundo inteiro, esse é o dos contos de fadas.”

De acordo com as condições de produção e de recepção, os contos vão se transformando, assumindo novos tons, temas e configurações. Na contemporaneidade, esses contos estão sendo revisitados, recriados e, em muitos casos, vêm contribuindo de maneira assertiva com a representação de mulheres que rompem com a estrutura patriarcal que atravessa séculos. Muitas dessas histórias surgem das mãos de escritoras, que, ao reinventarem o lugar

da mulher nas tramas ficcionais, reelaboram as perspectivas da mulher na sociedade. Essas autoras que reescrevem essas histórias de magia têm mantido acesa essa escrita milenar que atravessa séculos. Ademais, uma característica predominante na escrita das novas fazedoras de contos de fadas é a presença da mulher fazendo uso de sua capacidade intelectual para resolverem seus conflitos, enquanto nos contos tradicionais há uma recorrência de que as conquistas obtidas pelas princesas fossem oriundas da beleza física e da necessidade de um príncipe, e, geralmente, as personagens femininas que conseguiam algo sem a presença masculina integravam, na visão binária, as personagens más. Para Jack Zipes (*Apud* MARTINS, 2015, p. 56), essas novas versões buscam:

subverter o discurso masculino que tem dominado os contos de fadas como gênero literário, de forma que interesses femininos reprimidos possam ser apontados e que os finais felizes previsíveis que significam a hegemonia masculina e fechamento sejam explodidos ou colocados em questionamentos.

O maravilhoso se mantém enquanto recurso nos contos de fadas que são escritos na contemporaneidade e é por meio de sua presença que as personagens femininas conseguem transgredir a condição imposta pela sociedade e, conforme veremos, essa é uma perspectiva reverberada de modo enfático nos contos de fadas escritos por Marina Colasanti, autora sobre a qual nos deteremos neste artigo. Como o ponto de tecer as histórias de Marina Colasanti centra-se no desenho de um mundo maravilhoso, é necessário debruçarmo-nos sobre alguns significados e configurações do território de *mirabilia*.

### ***Mirabilia & ficção***

Toda a tradição ficcional e cultural dos mundos ocidental e oriental funda-se no maravilhoso: desde as histórias d'*As Mil e uma*

*noites* - de autoria oral, coletiva e anônima, que teve sua produção, circulação e recepção em todo Oriente - aos contos de fadas ocidentais, igualmente orais, coletivos e anônimos. São muitos registros ficcionais nos quais é possível afirmar que a base principal concentra-se no trabalho com o maravilhoso, como os livros religiosos, a *Bíblia* e o *Alcorão*, para tomarmos dois exemplos; ou como os poemas épicos, a exemplo da *Odisséia*, da *Eneida* ou de *Os Lusíadas*; chegando ao tema central do clássico romance moderno *Dom Quixote de La Mancha*; até os dias atuais, em que presenciamos um grande *boom* da configuração de *mirabilia*, com obras como *As crônicas de Nárnia*, *O senhor dos anéis* e tantas outras na quais o universo da ficção é sustentado pelas vigas da imaginação e do caráter imaginoso que sustentam o maravilhoso.

O maravilhoso é constituído pela maravilha, expressão que se origina do latim *mirabilia* e que remete a fenômenos e elementos relacionados ao campo da visibilidade. Jacques Le Goff (2010, p. 16) defende que os *mirabilia*, apesar de originarem-se de uma ordem do visivo, “não são naturalmente apenas coisas que o homem pode admirar com os olhos, coisas perante as quais se arregalam os olhos”, mas o citado estudioso admite que a ideia de *mirabilia* - e a noção relacionada a essa ideia - circunscreve-se a partir de metáforas da visão. Entendemos que a visão açambarcada pelos *mirabilia* envolve não só o concreto como também o impalpável. Nos *mirabilia*, a visão, em nosso entendimento, concatena o sólido e o insólito, o natural e o sobrenatural, o empírico e o metaempírico, o real e o imaginário, ou melhor dizendo, o real que está dentro do imaginário e o imaginário de que se constitui o real.

Irlemar Chiampí, ao tratar do maravilhoso na literatura, ressalta a relação do vocábulo latino *mirabilia* com o verbo *mirare*, o qual se encontra “na etimologia de milagre - portentoso contra a ordem natural - e de miragem - efeito óptico, engano dos sentidos” (CHIAMPI, 1980, p. 48). Compreendemos que essa abordagem relacional entre *mirabilia* e *mirare* aproxima-se da nossa compreensão

do significado de *mirabilia*, açambarcando o sentido de visão de modo mais ampliado, na medida em que os *mirabilia* despertam em nós vários níveis e formas de visibilidade.

Ao pensar na origem do maravilhoso, Regina Michelli (2013, p. 61 - grifos nossos) defende no seguinte entendimento:

torna-se necessário recuar ao pensamento mágico que faz parte do imaginário humano e, por isso, está presente em culturas afastadas no tempo e no espaço. As sociedades antigas alimentavam-se do maravilhoso, presente na literatura produzida como mitos, sagas, lendas, fábulas, contos maravilhosos. Numa perspectiva narrativa, o maravilhoso atravessa as eras, vindo das mitologias de diferentes povos, da literatura da Antiguidade greco-romana, passando pelo Antigo Testamento, pelos romances de cavalaria da Idade Média. Mesmo com o apogeu de uma mentalidade fundamentada no racionalismo, a partir do Iluminismo do século XVIII e que prossegue pelo positivismo do século XIX, expurgando de certa forma o maravilhoso, ele persiste nos serões familiares, nos ‘causos’ contados nas varandas ou à roda de fogueiras, nas histórias de Harry Potter, nas telas do cinema. Navegar ainda é preciso.

A estudiosa assevera que o maravilhoso faz parte do imaginário humano, sendo inegável a sua presença em nossa construção enquanto sujeitos. O que podemos constatar é que mesmo com os mais modernos adventos tecnológicos, com a inserção de diferentes mídias posteriores à Revolução Industrial, sua permanência na sociedade contemporânea perdura fortemente no campo das produções literárias. Em tempos onde impera a tecnologia, “se o pêndulo pendeu para o realismo, nele não permaneceu eternamente” (MICHELLI, 2015, p. 14), porque os sujeitos leitores ainda procuram por histórias nas quais o maravilhoso se faz presente.

Erroneamente, por meio da construção do senso comum, para muitos, ainda hoje, a leitura dos contos de fadas está atrelada ao público infantil. Isso é compreensível, uma vez que a forte presença

da *Walt Disney* mascarou os contos de fadas a fim de comercializá-los. Devemos lembrar, entretanto, que a associação dos contos de fadas ao público infantil se origina desde a época da consolidação da revolução burguesa, uma vez que, nesse período, os burgueses compreenderam que era necessário reformular algumas instâncias sociais, como a família e a escola. Quando da reformulação da escola, constatou-se que não havia um material de leitura adequado às crianças e, nesse contexto, a literatura infantil foi inventada. Para tanto, verificou-se que já havia um rico material - recolhido das práticas orais por pesquisadores, como os Irmãos Grimm, por exemplo - que se adequaria exemplarmente à leitura das crianças, os contos de fadas. Essa adequação dos contos de fadas com o público infantil era percebida como coerente e produtora exatamente em função da presença do maravilhoso. O maravilhoso dialogaria com o mundo infantil, que se caracteriza, via de regra, pela livre circulação do imaginário. Todavia, devemos recordar que muito antes de os contos de fadas serem adaptados para as crianças, em função da reformulação social e cultural operada pela revolução burguesa, os contos habitavam uma outra esfera de produção, circulação e recepção. Eles eram contados por adultos para adultos; as crianças também ouviam a narração, ainda que esta não fosse dirigida exclusivamente a elas. O que se percebe na releitura contemporânea dos contos de fadas por algumas escritoras, como Angela Carter, Margaret Atwood e Marina Colasanti, é um certo alargamento do público a que se dirigem suas histórias, que são lidas por jovens e adultos. No caso das três autoras citadas, há uma releitura que busca não só o trabalho com o maravilhoso para “compensar” os desencantos e amarguras da realidade, porém também “contestar” ideologias impostas, perfazendo, nesse sentido, as duas funções do maravilhoso designadas por Le Goff (2010).

Conforme pontuamos acima, o historiador francês Jacques Le Goff assinala duas funções do maravilhoso. Ainda que seu foco sejam os tempos medievais, podemos, com algumas adaptações, usar suas ideias para compreender o maravilhoso contemporâneo. A primeira

função é a compensação, esclarecida por Le Goff por meio do seguinte enunciado: “o maravilhoso é um contrapeso à banalidade e à regularidade do cotidiano” (LE GOFF, 2010, p. 21). Com o maravilhoso, conseguimos até hoje escapar do prosaísmo e da ordinariedade que nos engolem na linearidade dos nossos dias, e deixar para trás aquilo que nos sufoca ou nos decepciona, visto que no maravilhoso podemos pisar em outro solo, que nos conforte ou que alimente nossos mais profundos desejos. A segunda função, no contexto analisado por Le Goff, era a contestação da ideologia cristã, porque era essa ideologia que buscava ordenar o mundo, alinhar a sociedade; entretanto, repensando para nossa contemporaneidade, podemos dizer que se trata da constestação das ideologias que nos tolhem a liberdade, cerceando nossas ações. Por isso defendemos que o maravilhoso é uma forma potencial de resistência e, por meio dela, de o sujeito reinventar-se. “O homem precisa, pois, do maravilhoso para enfrentar seu mundo prosaico e por isso os temas e imagens ligados aos *mirabilia* aparecem com frequência desde a literatura oral popular à literatura escrita” (GAMA-KHALIL, 2018, p. 19).

A exemplo do que Le Goff faz em relação ao maravilhoso, John Ronald Reuel Tolkien (2006) também lista algumas funções dos contos de fadas no espaço do Belo Reino (ou o reino de magia): recuperação, escape e consolo. A recuperação elabora-se como uma retomada de uma visão clara do mundo que nos rodeia a partir das metáforas espalhadas pelo Belo Reino, recuperando no leitor o “frescor da visão” (TOLKIEN, 2006, p. 66). O escape vem não somente a forma de um mero escapismo, mas da recriação de um mundo pela lente da transgressão. O impossível torna-se possível. É o consolo aparece quase sempre como consequência do escape, é uma virada repleta de júbilo e felicidade.

Marie-Louise Von Franz, uma das principais pesquisadoras do conto de fadas, relata-nos: “Certa vez, ouvi Jung dizer que, se você fizer uma interpretação minuciosa de um conto de fadas,

precisará de no mínimo uma semana de férias depois, porque se trata de um trabalho difícil” (VON FRANZ, 2010, p. 13), e esclarece que essa dificuldade deve-se especialmente ao trabalho aprofundado com a psique humana. Defendemos que esse trabalho de leitura dos contos de fadas se constrói por intermédio de um tecido metafórico ao longo de toda trama e nesse sentido, pela rede de metáforas, a complexidade se desdobra em camadas. Cada leitor vai desvelar as camadas metafóricas a partir de seu próprio arquivo, de seus contatos anteriores com outras imagens, outras metáforas, outras histórias.

Neste estudo, temos como material de análise os contos “Quem me deu foi a manhã” e “A moça tecelã”. Nos dois contos, nosso interesse recairá sobre como a autora Marina Colasanti elabora ficcionalmente o maravilhoso em suas narrativas e perceberemos que uma das vigas mestras de tessitura artística com os *mirabilia* ocorre especialmente relacionado a uma temática que posiciona a mulher e uma dada perspectiva feminista no centro da trama.

### **Mulheres e maravilhas na escrita colasantiana**

O conto “Quem me deu foi a manhã”, escrito por Marina Colasanti, inicia-se com letra capitular, característica comum no projeto gráfico dos livros da autora, que, com formação em artes plásticas, também é responsável pela ilustração de vários dos seus livros. O uso da letra capitular sugere ao leitor um passeio por uma narrativa dos tempos antigos, convidando-o a imergir nesse mundo mágico.

Acerca da apresentação da personagem, há ausência de nome, o que nos abre um leque de possibilidades analíticas. A não nomeação de personagens é recurso muito frequente nos contos de fadas e sua função pode ser associada ao fato de, no ato da leitura, abrir-se como uma plausibilidade de o leitor ter uma maior identificação



com a personagem, porque, se ela não possui nome, torna-se muito mais viável uma pluralidade de nomeações possíveis. A personagem, no conto, é designada como “moça” e caracterizada pela sua ação e relação com a natureza. O narrador, logo a princípio, informa que a moça foi ao rio lavar suas anáguas. Essa relação da moça com as águas do rio e com os animais que ali se encontram vai ser enfatizada ao longo de todo o conto. Logo depois o narrador oferece-nos o seguinte enunciado: “Espuma de rendas, espuma de águas” (COLASANTI, 2015, p. 263), que caracteriza metaforicamente a ação. A imagem da espuma aproxima a moça, pela renda de suas anáguas, das águas, espaço onde ela exerce a ação de lavar. O sentido de purificação, de leveza e de metamorfose mostra-se em evidência como a anunciar o que vem a seguir no conto. Em “A moça tecelã”, também não temos a nomeação da personagem principal, contudo, de modo similar ao outro conto, sua caracterização ocorre a partir de uma ação, a de tecer, e tal relação define a personagem de modo pleno, pois tecer “era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (COLASANTI, 2015, p. 38). Esse enunciado se repete ao longo do enredo, como uma recitação, um refrão que musicaliza e poetiza a história.

Logo no início de “Quem me deu foi a manhã”, a moça é surpreendida por um animal falante, uma salamandra, porém a cena não gera hesitação. Para Todorov (2004, p. 60), o conto de fadas é uma modalidade do gênero maravilhoso “e os acontecimentos sobrenaturais a não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas”. O teórico defende que, em se tratando de contos de fadas, há um pacto estabelecido tanto entre personagens quanto entre leitores. No que tange à narrativa, o que gera medo a princípio na menina não é o fato de a salamandra ser capaz de conversar com ela, e sim o fato de ela grudar em seu corpo: “Depois deitou-as sobre a grama para secar. E da grama uma salamandra levantou a cabeça e perguntou: – Que rendas são essas que você lava com tanto capricho?”. (COLASANTI, 2015, p. 263). A moça, responde: “são as rendas

que farfalham meus tornozelos [...] eu também quero ouvir esse farfalhar – disse a salamandra”. (COLASANTI, 2015, p. 263).

Paralisada pelo medo de ser mordida pela salamandra, a jovem não hesita ao ter seu tornozelo envolvido pelo animal que “era fria como vidro e brilhante como a prata”. (COLASANTI, 2015, p. 263), demonstrando sua passividade. Ao retornar para casa, foi surpreendida por outras moças, também não nomeadas, que ficaram visivelmente incomodadas com o uso da suposta joia e indagaram onde ela havia conseguido: “a moça riu sem responder, entrou em casa e fechou a porta atrás de si” (COLASANTI, 2015, p. 263).

Em “A moça tecelã” igualmente ocorre o trabalho da ausência da hesitação mediante elementos ou fenômenos maravilhosos, como o fato de a moça tecer e através dessa ação construir objetos, seres, espaços, enfim, construir o mundo do seu desejo. Desejar, nesse caso, era realizar: “Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. [...] Se a sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete” (COLASANTI, 2015, p. 38). Essa concretização mágica do objeto tecido em objeto real é narrada com naturalidade pelo narrador. No gênero maravilhoso, o sobrenatural integra-se ao mundo ficcional de modo natural.

Na sequência de “Quem me deu foi a manhã”, a protagonista retorna ao rio, porém não para lavar suas anáguas, mas um xale: “– Que roupa é essa que você lava com tanto esmero? – É o xale que pousa nos meus ombros – respondeu a moça. – Eu também quero pousar em teus ombros – disse a serpente” (COLASANTI, 2015, p. 263). Agora, não mais a salamandra estabelece um diálogo com a moça, mas uma serpente, que por sua vez não pede para ocupar o corpo da aldeã, apenas desliza para o ombro e se instala em volta do pescoço: “[e]ra lisa e verde como esmeralda. Porém, com medo da picada, a moça não ousou tocá-la. E voltou para a aldeia” (COLASANTI, 2015, p. 263). No caminho, ela é indagada novamente pelas demais moradoras: “Que joia tão rica! – surpreenderam-se as moças [...] como foi que você conseguiu? A

moça nem riu nem respondeu. Entrou e fechou a porta” (COLASANTI, 2015, p. 263-264). Aqui, é possível começar a perceber uma quebra significativa no comportamento da moça; ela já não se vê na condição de ter que responder às mulheres que a questionam sobre seu caráter, nem tão pouco de agradá-las com sorrisos. Passados mais alguns dias, a moça retorna ao rio. Dessa vez, não lavava roupa:

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

Era delicada e graciosa como uma filigrana. Mas com medo de machucá-la, a moça nem a tocou. Quis vê-la, procurou seu reflexo no espelho da água. Depois voltou a aldeia. (COLASANTI, 2015, p. 264).

Nesse momento, a personagem começa a vivenciar o processo de transgressão em sua construção, uma vez que diante dos dois primeiros animais o medo de ser ferida a havia paralisado, agora não sentia medo por ela, mas pela libélula. Ademais, dessa vez, sua ida ao rio não é para cumprir uma função doméstica: lavar roupas, mas de cuidar de si, lavando seus cabelos. É importante destacar que a salamandra, a serpente e a libélula presentes no conto podem ser compreendidas como intervenções dos seres sobrenaturais. Nas palavras de Chiampi (1980, p. 48), aquilo que não se explica integra o maravilhoso. E o que seria o maravilhoso?

o que contêm a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja ‘coisas admiráveis’ (belas ou execráveis, boas ou horriíveis), contrapostas as *naturalia*. [...] Em sua segunda acepção, o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. [...] Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional. (CHIAMPI, 1980, p. 48).

A partir da reflexão de Chiampi acerca da contraposição ao natural, conseguimos entender o maravilhoso, especialmente no que concerne aos contos de fadas modernos, como uma potente possibilidade de contestação e de transgressão, pois por meio do “irreal” é possível repensarmos sobre tantas de nossas condições sociais – aqui, especificamente, o papel da mulher em uma sociedade patriarcal, na qual é subjugada, inclusive por outras mulheres, como consequência de uma rivalidade introduzida desde a idade mais tenra, levando-as a olhar a Outra, tantas vezes, como rival.

Além disso, o fato de o maravilhoso não ter “explicação racional” contribui assertivamente com a quebra do que seria lógico, sendo justamente nesse ponto que muitas das novas fazedoras de contos de fadas conseguem romper com imposições seculares no que tange ao comportamento feminino esperado pela sociedade patriarcal, como podemos perceber na citação abaixo, por meio da voz da personagem, que, até então, não conseguia se reportar às opressoras:

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

– Quem me deu foi a manhã – respondeu a moça. E, sem olhar para trás, entrou em casa. A porta deixou aberta, soubesse todos que nada tinha a esconder. (COLASANTI, 2015, p. 264).

Destacamos, ainda, que ela não fecha a porta de sua casa; nitidamente há uma transgressão acerca de seu comportamento, até então passivo. Aqui, é a primeira e única vez que aparece o nome do conto “– Quem me deu foi a manhã”, momento em que a personagem responde às moças que tanto a importunavam. Diante da sua resposta, abrimos nossas reflexões em dois pontos: primeiro, na presença da voz da personagem em relação às opressoras e à permanência do maravilhoso em sua resposta não lógica, o que nos

remete a Le Goff (2010, p.19), quando valida que “o maravilhoso conserva sempre um resíduo sobrenatural que nunca conseguirá explicar-se senão recorrendo ao sobrenatural. Estamos portanto no mundo sobrenatural”. Não conformadas com o aparecimento repentino de tantas joias a uma moça que não teria condições de adquiri-las, as vizinhas, sem saberem de fato a procedência dos objetos, encarregaram-se de difamar a jovem, a fim de que fosse instaurada a dúvida em relação ao seu caráter e o chefe de polícia, na figura de homem enquanto autoridade, se responsabilizasse por sua prisão pelo suposto crime de roubo. A moça, sem direito à resposta, julgada pela sociedade e autoridades locais, foi encaminhada à prisão: “as paredes da cela eram espessas, as grades das janelas eram grossas”. (COLASANTI, 2015, p. 264). Com o avançar da noite,

nenhum ruído se ouviu quando a serpente desprende-se do pescoço da moça, deslizou-se sinuosa para fora da cela, aproximou-se do carcereiro adormecido, enroscou-se na perna da cadeira, e erguendo a cabeça, mordeu com um bote a mão pendente [...] A libélula pôde voar segura até o prego onde a chave estava pendurada por uma argola, e com a argola entre as patinhas, *voar de volta até sua dona*. (COLASANTI, 2015, p. 264-265 - grifos nossos).

Ao amanhecer, a pequena vila estava alvoroçada; afinal, como aquela jovem havia conseguido fugir de uma prisão tão segura? “Bruxaria! – foi a resposta que jorrou daquelas bocas”. Uma nova ordem de busca e apreensão foi expedida, e todo o vilarejo se mobilizou a fim de reencontrá-la.

Até que a moça, mãos atadas atrás das costas, foi arrastada para a praça onde a fogueira para queimá-la havia sido armada. Já não trazia a serpente ao redor do pescoço, nem a libélula pousada nos cabelos. Mas entre os farrapos da anágua rasgada ocultava-se a salamandra. (COLASANTI, 2015, p. 265).

É relevante destacar que na primeira ação a salamandra fora a única que não havia ajudado a moça. A reunião em praça pública nos remete, tantas vezes, a fragmentos históricos de exposições e punições, haja vista que em diferentes momentos pessoas foram assassinadas, decapitadas, queimadas nos centros das cidades, especialmente mulheres, com o intuito de tais punições servirem como exemplos, para que os feitos não se repetissem.

Para a pesquisadora italiana Silvia Federici (2017, p. 290),

a caça às bruxas aparece raramente na história do proletariado. Até hoje, continua sendo um dos fenômenos menos estudados na história da Europa [...]. O fato de que a maior parte das vítimas na Europa tenham sido mulheres camponesas talvez possa explicar o motivo da indiferença dos historiadores com relação a tal genocídio; uma indiferença que beira a cumplicidade, já que a eliminação das bruxas nas páginas da história contribuiu para banalizar sua eliminação física na fogueira, sugerindo que foi um fenômeno com um significado menor, quando não uma questão de folclore.

No excerto, percebemos como a estudiosa argumenta que ainda há um desapeço no que se refere às pesquisas sobre a caça às bruxas. Parece-nos que falar sobre o assunto é uma forma de ameaça a um mundo patriarcal que ainda resiste em pleno século XXI. Federici defende, ainda, a ideia de que as mulheres foram perseguidas, presas, queimadas em fogueiras, enfim vitimizadas, porque não possuíam o poder, uma vez que na estrutura de poder social não havia lugar para elas. Podemos afirmar que até hoje, infelizmente, há poucos lugares no poder que são ocupados por mulheres. Muitos ainda defendem que, por serem mulheres, devam, por exemplo, receber um salário inferior ao do homem. Chimamanda Ngozi Adiche (2015, p. 48), ao mostrar que as mulheres não têm efetivamente direito à voz em algumas culturas, argumenta que “[a] cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte da nossa cultura, então

temos que mudar nossa cultura”. E acrescentamos: ou continuaremos sendo as bruxas: relegadas a um plano inferior, perseguidas e mortas. Michelle Perrot esclarece como a sociedade ao longo dos séculos buscou capturar as mulheres, limitando seus espaços e sua circulação: “Para Kant, a mulher é a casa. O direito doméstico assegura o triunfo da razão; ele enraíza e disciplina a mulher, abolindo toda vontade de fuga. Pois a mulher é uma rebelde em potencial, uma chama dançante, que é preciso capturar, impedir de escapar. (PERROT, 2015, p. 136).

Na narrativa, a moça é levada para ser morta na fogueira simplesmente porque destoou em função de sua relação harmoniosa com os seres naturais, ousou ser “diferente”.

- Bruxa! – gritava o povo.

- Feiticeira!

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

O povo na praça ergueu os braços celebrando a primeira labareda [...] E logo todos os feixes arderam ao mesmo tempo, refletidos nos olhos da multidão. Já não havia mais ninguém na praça quando as últimas brasas se apagaram. Findo o espetáculo, cada um havia retornado à sua casa [...]. Assim, ninguém viu aquele súbito mover-se entre as cinzas, o menear, a cabeça da salamandra erguendo-se. Ninguém viu o braço, o ombro, a cabeleira da moça emergindo dos restos da fogueira, ela toda de pé sacudindo-se como quem sai da água. Ninguém viu quando, antes de afastar, recebeu ao redor do tornozelo uma joia fria como o vidro e brilhante como a prata. (COLASANTI, 2015, p. 625).

Relembremos que Chiampi (1980, p. 48), ao relacionar *mirabilia* com *mirare* mostra a proximidade do maravilhoso com o milagre e a miragem. A partir das considerações trazidas pela autora, estabelecemos um diálogo com o excerto da narrativa colasantiana acima, visto que por meio da ordem que contradiz o natural, a personagem reaparece em meio às labaredas, o que é duplamente

metafórico, pois, primeiro, como já elucidado, vai contra a natureza “real” e, segundo, leva-nos a perceber o processo de emancipação da jovem ressurgindo como uma fênix, metáfora que surge no texto com o efeito próximo a um milagre ou a uma miragem.

Em “Quem me deu foi a manhã”, conseguimos perceber a cisão da identidade da moça enquanto passiva e controlada pela sociedade, porque, por meio do enfrentamento dos conflitos, conseguiu se ressignificar. Além do mais, isso ocorre sem o auxílio de personagens masculinas, como é o comum nos contos de fadas tradicionais, mas por meio de manifestações insólitas a partir de animais igualmente femininos.

No conto “A moça tecelã”, a mulher, como em “Quem me deu foi a manhã”, também realiza uma trajetória de superação e de ressignificação. Como vimos anteriormente, a moça, que não é nomeada, é caracterizada pela ação de tecer, o que a coloca na linhagem de mulheres tecelãs, assim como as Parcas, Aracne, Penélope, Ariadne e outras. Dentre elas, a que mais nos interessa para tecer algumas reflexões sobre o conto de Colasanti é Aracne. Ana Maria Machado (2001, p. 19-20) nos conta que Aracne integra o mito de uma tecelã “que confia tanto em sua habilidade que se sente capaz de desafiar a divindade para um concurso de tecelagem no qual, não apenas tece melhor do que Atena, mas tem a suprema ousadia de usar sua tapeçaria para ilustrar os crimes cometidos, pelos deuses, contra as mulheres”. Pela sua grande ousadia, ela é castigada pelos deuses e metamorfoseada em aranha. Aracne ousou transgredir, ao denunciar crimes de um mundo divino-patriarcal pela sua tecelagem e será por meio de sua tecelagem, outrossim, que a moça tecelã colasantiana se reinventará pela sua transgressão.

No conto “A moça tecelã”, a jovem, um dia, sentindo-se sozinha, decide tecer para si um homem. A chegada do homem na vida da moça, porém, vai operar uma grande modificação, na medida em que ela não tecerá mais os seus próprios desejos, mas os desejos do moço que criara para si. Ele pede a ela uma casa, depois esta já



não o satisfaz mais e ele exige um palácio. Suas exigências não cessam e a moça, trancada num quarto na torre do palácio, passa os dias a tecer as riquezas que o marido exigia. Entretanto, ela consegue reverter aquela situação de submissão e servilismo ao destecer o homem que havia criado para si até ele desaparecer por completo: “Ela já desfazia o 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, 2015, p. 40). Essa moça que tece e destece fios da tapeçaria e da sua história assemelha-se também a uma das tecelãs mais famosas da literatura, Penélope. Conforme informa Ana Maria Machado (2001), Penélope é a primeira mulher projetada na literatura que tem em suas mãos a escolha do seu destino, de sua história. Ela poderia ter escolhido casar-se com um dos pretendentes que a assediava na corte de Ítaca, contudo decide, pelas artes da artimanha e do tecer, fiar de dia e desfilar de noite, mantendo o seu destino - e o dos outros - suspenso, e mostrando, com essas artes, que estava escrevendo a “sua” história. É assim que vemos também o ato da moça tecelã de Colasanti, porque ela tece e destece seu marido e, com esses dois atos que se contrariam, mas que também se complementam, a moça alia texto e têxtil, fia e escreve sua trajetória de mulher independente. A tecelã colasantiana realiza o desejo de mulheres de todos os tempos, o desejo de ser dona da própria história.

Queremos remeter aqui também ao mito de Filomena para reforçar a relação entre textos e têxteis tecidos pelas mulheres tecelãs (MACHADO, 2001). Filomena, ou Filomela, foi raptada e violentada pelo rei da Trácia, Tereu, seu cunhado, que a encarcera em uma torre (tal como a moça tecelã de Colasanti) e corta sua língua. Impossibilitada de falar, tece uma tapeçaria na qual relata, por desenhos, cores e formas, a sua triste história, fazendo com que esta chegue às mãos da sua irmã, Procne, a fim de que esta fizesse justiça. Nesse caso, também, a mulher subjugada pelo homem não se dobra ao regime de violência a que é submetida e, com coragem, se rebela.

A maneira de sua rebelião conjuga, como em Penélope e como na tecelã colasantiana, fios diversos e maravilhosos de textos e de têxteis. As tapeçarias, tecidos, têxteis funcionam, em todos esses casos, de forma integrada e mágica por um trabalho acurado com o maravilhoso. É por meio do maravilhoso ato de tecer dessas mulheres que elas reinventam sua condição feminina, sua condição humana.

Outro aspecto importante que enlaça o trabalho com o maravilhoso nas duas histórias e em tantas outras da obra de Colasanti é a metáfora do alvorecer. Italo Calvino (1999, p. 113) afirma que o “mundo do conto de fadas é um mundo matutino”. Em “Quem me deu foi a manhã”, a manhã personifica-se, em função de assumir a capacidade de ser a doadora de uma ação. Para Propp (1983), os contos maravilhosos apresentam a função do doador, que se apresenta da seguinte forma: uma personagem surge na forma de doador, o qual auxilia o herói/ a heroína de alguma maneira a vencer uma prova ou obstáculo. Na história de Colasanti a personagem doadora é a manhã. É ela que transforma aquela simples e tão normal mulher em um ser cheio de luz, magia, maravilha, milagre e miragem. Ela renasce das cinzas da fogueira, sai de lá como uma nova mulher, reinventada e integrada inteiramente, a um só tempo, às forças naturais e sobrenaturais relacionadas aos animais - salamandra, serpente, libélula - doadas pela manhã. Em “A moça tecelã”, o alvorecer aparece abrindo e fechando a história: “Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo se sentava ao tear. Linha clara para começar o dia” (COLASANTI, 2015, p. 38); “Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu no horizonte” (COLASANTI, 2015). A manhã metaforiza, ao longo dos contos colasantianos, o maravilhoso encontro da mulher com a sua liberdade, como uma forma de contestação a todas as subjugações impostas pela sociedade.

Por meio do maravilhoso, a escrita de Colasanti nos leva a (re)pensar acerca da condição da mulher e de suas possíveis transgressões. Nas palavras da estudiosa Maria Cristina Martins (2015, p. 14), “as últimas décadas têm assistido a um crescente interesse de diferentes escritoras contemporâneas no sentido de confrontarem esse tipo de distorções, relendo histórias consagradas do gênero de contos de fadas, a partir de perspectivas até então inusitadas”. Na maioria dessas releituras, como vimos nos dois contos de Colasanti aqui analisados, o que temos é uma reinvenção do lugar da mulher na sociedade, que já não se dobra mais aos princípios injustos de uma violenta e injusta cultura patriarcal.

Gaston Bachelard (2001, p. 1), em *O ar e os sonhos*, defende que “[o] valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária” e é em função do imaginário que a imaginação é sempre aberta, provocando novas experiências, incitando o “novo”, a reinvenção do mundo. O maravilhoso é constituído por essa auréola imaginária e é por intermédio dele que se reinventa o espaço ocupado pela mulher naquele mundo ficcional. Entretanto, como a ficção dialoga a todo momento com o nosso mundo, se a reinvenção ocorre lá, ela é incitada a acontecer aqui ou pelo menos exposta como uma possibilidade de concretização no nosso aqui e agora.

## Considerações Finais

A partir dos contos aqui analisados, travamos um diálogo com a invisibilidade da mulher em uma sociedade patriarcal, visto que “ser mulher”, ainda hoje, para muitos, limita-se ao cumprimento das funções domésticas e à reprodução da espécie. Essa nossa sociedade, vista sem a lente dos *mirabilia*, muitas vezes não oferece à mulher compensações e contestações. Já, nos contos colasantianos, através de um trabalho poeticamente elaborado com o maravilhoso, é possível ver irromper de forma plena as duas

funções elencadas por Le Goff acerca do maravilhoso: a compensação e a contestação de ideologias. É o maravilhoso, nos dois casos, em “Quem me deu foi a manhã” e em “A moça tecelã”, que concede às personagens femininas a compensação, que as livra do lugar comum, que faz com que elas escapem da regularidade asfixiante de uma realidade banal que as coloca como seres inferiores aos homens e aos demais seres. Em “Quem me deu foi a manhã”, a força que a moça recebe da natureza - do seu contato com os animais - dá a ela o vigor e a magia de uma sobrenaturalidade. Ela voa através e sobre a fogueira, renasce como uma fênix e deixa para trás um mundo segregatório. “A moça tecelã”, também pelas vias do maravilhoso, consegue desfazer-se da própria teia que havia enredado em volta de si, a teia da submissão. Nos dois contos, os atos que são realizados em função de uma auréola imaginária do maravilhoso são compensatórios e tal compensação reveste-se numa ação de contestação de ideologias machistas, violentas, enfim, desumanas.

Se pensarmos pela perspectiva sugerida por Tolkien, veremos que também ocorrem nesses contos de Colasanti - e em outros inseridos no conjunto da obra dessa autora - a recuperação, o escape e o consolo. Por meio das metáforas tecidas pelo maravilhoso, as personagens dos dois contos incitam os seus leitores e leitoras a perceberem e recuperarem a visão de aspectos sombrios de um mundo muitas vezes injusto com as mulheres. É a fantasia que desvela essas imagens para os leitores. A partir do trabalho com essas imagens realizadas por meio do maravilhoso, as personagens atingem o escape, seja através de um fiar e um desfilar mágicos, seja por meio de animais que se embarçam ao corpo da mulher e a transformam em um novo ser. E, em ambas as histórias, temos não a negação de uma realidade cruel, porém a plausibilidade de experiências - maravilhosas ou não - que podem levar à libertação, e esse é o consolo que as narrativas nos sugerem, sugestão que se instala em um espaço de devir: entre a realidade do leitor e realidade da ficção.

## Referências

- ADICHE, C. N. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CALVINO, I. *Sobre contos de fadas*. Lisboa: Teorema, 1999.
- CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COLASANTI, M. *Mais de 100 histórias maravilhosas*. São Paulo: Global, 2015.
- FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- GAMA-KHALIL, M. M. Real maravilhoso e realismo mágico: discussões conceituais. In: GAMA-KHALIL, M. M.; BORGES, L. A. *No território de mirabilia: estudos sobre o maravilhoso na ficção*. Rio de Janeiro: Dialogarts; Bonecker, 2018, p. 18-29.
- LE GOFF, J. *O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MACHADO, A. M. *Texturas: sobre leituras e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MARTINS, M. C. *(Re)Escrituras: gênero e o revisionismo contemporâneo dos contos de fadas*. Jundiaí: Paco Editorial: 2015.
- MICHELLI, R. Nas trilhas do maravilhoso: a fada. *Terra roxa e outras terras* - Revista de Estudos Literários. Londrina, vol. 26, 2013, p. 61-72.
- MICHELLI, R. O maravilhoso em meio a encantamentos e redensões nos contos tradicionais brasileiros. In: DEBUS, E.; MICHELLI, R. (Org.). *Entre fadas e bruxas: o mundo feérico dos contos para crianças e jovens*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015, p. 13-28.
- PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2015.
- PROPP, V. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 1983.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

VON FRANZ, M-L. *Animus e anima nos contos de fadas*. Campinas: Verus, 2010.

Recebido em 13/05/2020

Aceito em 14/07/2020