

CORPOS ENCANTADOS: A RESSIGNIFICAÇÃO DO CORPO FEMININO EM CONTOS MARAVILHOSOS DE MARINA COLASANTI

KELIO JUNIOR SANTANA BORGES*

RESUMO: Este estudo analisa três narrativas de Marina Colasanti, explorando nelas o processo de ressignificação do corpo feminino por meio do expediente sobrenatural. Em diálogo com os contos populares tradicionais, os enredos urdidos pela escritora são atravessados pela magia, mas se diferenciam daqueles do passado quando representam o corpo feminino enquanto fonte de onde emana a magia. Buscaremos evidenciar como, nos contos maravilhosos de Colasanti, a representação desses corpos encantados assume valor estético e político de grande importância para a desconstrução de um discurso patriarcal que intensamente propagou conceitos pouco amigáveis em relação ao corpo e à mulher.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo feminino; Contos maravilhosos; Sobrenatural; Marina Colasanti.

ENCHANTED BODIES: THE RESSIGNIFICATION OF THE FEMALE BODY
IN MARINA COLASANTI'S FAIRY TALES

ABSTRACT: This study analyzes three narratives by Marina Colasanti, exploring the process of reframing the female body through the supernatural expedient. In dialogue with traditional folk tales, the characters lost by writing are traversed by magic, but differ from those of the past when they represent the female body as the source from which magic emanates. We will try to show how, in Colasanti's modern fairy tales, the representation of these enchanted bodies assumes aesthetic and political value of great importance for the deconstruction of a patriarchal discourse that intensely propagated unfriendly concepts in relation to the body and the woman.

KEYWORDS: Feminine body; Modern fairy tales; Supernatural; Marina Colasanti.

* Doutor e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Professor de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Goiás - Campus Aparecida de Goiânia.

INTRODUÇÃO

Não, eu não era menos inteligente, mais medrosa, menos lógica, mais sensitiva, menos combativa, mais vaidosa, menos sensual do que ninguém. E entenda-se por ninguém toda a classe dos homens. Então, quem era eu? (Marina Colasanti)

Escritora de grande versatilidade, Marina Colasanti vem, há muito, transitando por diferentes gêneros literários e alcançando reconhecimento, tanto da crítica quanto do público leitor, em todos eles. Em meio a essa vasta e variada produção, destaca-se a vertente de narrativas que, em muitos aspectos, dialogam com os tradicionais contos populares, mais conhecidos como “contos de fadas” ou “contos maravilhosos”¹.

Ao longo de mais de 35 anos, a escritora publicou 7 coletâneas de contos maravilhosos, tendo iniciado essa produção em 1979 quando veio a lume o livro *Uma ideia toda azul*. Esses textos renderam inúmeras premiações à ficcionista e, atualmente, se encontram reunidos na obra *Mais de 100 histórias maravilhosas*, cuja primeira edição é de 2015, publicada pela Global Editora.

Por diferentes motivos, em especial, pela atmosfera mágica presente em seus enredos, essas narrativas tendem a fazer parte daquela seara literária indicada ao público infantojuvenil. Entretanto, considerando o valor estético e a complexidade temática desses textos, entendemos ser redutora tal classificação, pois se trata de uma escrita recomendada a qualquer leitor apreciador da arte literária. Ao comentar o caráter estético da obra colasantiana, a pesquisadora Silvana Augusta Barbosa Carrijo afirma que: “Para além da aparente simplicidade, a obra da autora revela uma complexidade habilmente urdida pelos fios legados da mitologia, do folclore e de outros textos literários, consistindo seus contos e poemas em produto estético de alto teor simbólico e intertextual” (CARRIJO, 2013, p. 142).

Apesar dos inúmeros pontos de contato entre os textos da escritora contemporânea e os tradicionais contos populares, há outros aspectos a distanciá-los completamente e, dentre essas marcas de diferenciação, destaca-se a representação da mulher. Nos textos de Colasanti, os indivíduos femininos e seus corpos são representados de modo a questionar e negar muitas das características rasteiras e, algumas vezes, misóginas propagadas pelas narrativas do passado. Lançando mão de diferentes expedientes, a escritora usa seu tecido textual para, por meio do discurso artístico, ressignificar os corpos femininos tão intensamente “violentados” pelo antigo discurso filosófico e artístico. Nesse intuito de romper com os valores negativos de outrora, a autora cria personagens femininas cujos corpos, atravessados pela magia comum aos contos de fadas, são *encantados*, dotados de poder ou de dons que, metaforicamente, simbolizam um novo olhar acerca do corpo e da personalidade feminina.

Neste estudo, nosso objetivo é analisar três narrativas de Colasanti, investigando nelas a representação do corpo feminino que, graças ao expediente sobrenatural, é ressignificado, desconstruindo inúmeros dos lugares comuns preconceituosos propagados pelo discurso patriarcal ao longo de nossa história. Num universo regido pela magia, atmosfera propícia à manifestação do sobrenatural, o poder transformador e criador pode emanar do próprio corpo feminino, refutando significados negativos a ele vinculados por aquilo que já foi definido

¹ Apesar de serem usadas indistintamente, as duas nomenclaturas aludem a formas textuais diferentes, conforme explicado por Nelly Novaes Coelho em *Contos de fadas*.

como “litania da desgraça”².

Considerando os limites estruturais deste trabalho, nos limitaremos à análise de apenas três textos da escritora, são eles “Além do bastidor”, “A moça tecelã” e “Entre a espada e a rosa”, eles pertencem às coletâneas *Uma ideia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982) e *Entre a espada e a rosa* (1992), respectivamente.

SOBRE O CORPO E AS MULHERES

Considerando-se inquestionável o fato de o corpo ser “definitivamente uma construção cultural” (MENEZES, 2002, p. 14), a reflexão acerca da corporeidade tem como exigência a interseção com outros aspectos do mundo cultural que, no decorrer da história, contribuíram para se chegar à concepção da constituição física corporal seguida pela sociedade ocidental.

Lançando mão dessa teia de saberes e de elementos culturais, o pensamento contemporâneo tem, cada vez mais, se dedicado a discutir e a refletir acerca do complexo ideal de corpo no Ocidente. Não se trata de algo específico do mundo contemporâneo o pensar a corporeidade; na realidade, tal exercício tem atravessado os tempos constando do discurso de diferentes áreas que, dentro de suas particulares e limites, se debruçaram sobre o tema: “A representação discursiva do corpo, por meio da verbalização em textos de aspecto teórico ou ficcional ou por meio de imagens estáticas ou em movimento, tem sido uma constante no Ocidente, sendo o corpo um objeto de inquietação” (BORGES, 2013, p. 16).

Desde as reflexões mais antigas e mais influenciadoras do pensamento ocidental, foram estabelecidos dualismos opositivos essenciais que, avaliados segundo as leis de cada sistema filosófico, sempre concediam lugar desprivilegiado ao corpo, realidade muito bem sintetizada nas seguintes palavras de Elódia Xavier (2007, p. 17): “As concepções do corpo através da história da humanidade nos revelam características importantes do pensamento filosófico, que sempre privilegiou a mente em detrimento do corpo”.

Cada um a seu modo, Platão e Aristóteles contribuíram para a estruturação de sistemas marcados dualismos essenciais, nos quais, a constituição corporal foi avaliada como inferior. Enquanto, na visão do primeiro, o corpo constituía uma traição à alma, o segundo reafirmava tal dualidade distintiva e valorativa por meio da oposição entre matéria e forma, supervalorizando esta em detrimento daquela. Daí em diante, surgiram inúmeros outros sistemas ou movimentos intelectuais a repassar e a reafirmar a posição desprivilegiada do corpo, a ponto de considerá-lo verdadeira prisão para a alma: “Tendo a filosofia neoplatônica contraposto o corpo e a alma, a matéria e a não matéria, o perceptível e o diáfano, fez do corpo a prisão para a alma imortal, tratando-o como signo do perecível e corruptível, em contraponto com a incorruptibilidade da alma” (BORGES, 2013, p. 18).

Quando comparado à mente ou à alma, o corpo sempre representou a marca de inferioridade em nossa condição humana, nos vinculando à natureza regida por leis físicas. Opondo-se aos valores superiores representados pela essência abstrata ou amorfa, a corporeidade foi entendida como realidade incompatível, um outro domínio, pois “o corpo, imaginação, paixão e sensibilidade não podem conviver fraternamente com essa ideia de razão” (MENEZES, 2002, p. 19).

² Expressão cunhada por R. Howard Bloch para se referir ao discurso injurioso do patriarcado contra a mulher e a feminilidade, conforme exposto em seu livro *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*.

A composição de tais dualismos e os valores atribuídos aos domínios por eles representados teve, dentre outras consequências, impacto direto na oposição cultural entre homem e mulher, concedendo sempre sentido menor e negativo ao feminino, pois projetaram-se na mulher (ou fêmea) os traços pouco virtuosos da matéria corporal.

Além da oposição macho/fêmea corresponder ao dualismo mente/corpo, a corporalidade feminina, sempre considerada mais frágil e vulnerável, é usada para justificar as desigualdades sociais; a vinculação da feminilidade ao corpo e da masculinidade à mente restringe o campo de ação das mulheres, que acabam confinadas às exigências biológicas da reprodução, deixando aos homens o campo do conhecimento e do saber (XAVIER, 2007, p. 20).

Investigar o valor do corpo, no decorrer da história, é também ter acesso à construção histórica de um conceito de feminilidade, pois, dentro do campo do conhecimento, o “ideal feminino construído ao longo dessa história do saber está profundamente ligado a uma ideia de corpo. As mulheres, constantemente reduzidas ao corpo, tornam-se escravas de uma natureza a qual os homens desejam dominar” (MENEZES, 2002, p. 14). No intuito de promover essa dominação do corpo feminino, ao lado dessa “teoria” racional promotora da inferiorização da mulher, sempre³ existiu o discurso misógino que também “tem a ver com a dualidade mente/corpo, responsável pela discriminação das mulheres” (XAVIER, 2007, p. 19).

Com isso, apesar de óbvio, faz-se necessário dizer que perquirir a construção histórica do corpo e de feminilidade é, antes de mais nada, conhecer as concepções de um discurso construído, inicialmente e durante muito tempo, apenas por homens. Ou seja, a própria redução da mulher ao corpo e a desvalorização desse corpo são construções culturais edificadas pelo conhecimento racional a serviço da consciência masculina, tendo como um de seus objetivos impor o silenciamento, a clausura e o adestramento à corporeidade feminina: “A razão patriarcal é uma razão totalizante, que enclausura a mulher numa teia de sentido, impedindo que escutemos sua própria fala no decorrer de toda a história da humanidade. É só desse modo que ela se mantém” (MENEZES, 2002, p. 14).

O saber filosófico, apropriando-se de suas prerrogativas discursivas, construiu uma concepção de feminilidade calcada numa natural incapacidade da mulher ao exercício da reflexão, graças a isso, o indivíduo feminino foi impedido de participar do universo intelectual, ou seja, as mulheres “emergem nesse cenário como objetos desse saber, como construções, produtos de um conhecimento não exercido por elas (MENEZES, 2002, p. 13). Sem participar ativamente da produção do conhecimento, o indivíduo feminino foi vítima da reflexão filosófica masculina que, não bastasse privá-la do conhecimento, também lhe imprimia valores pouco amigáveis:

A história do saber das mulheres percorre a marginalidade, o submundo da razão, ou aquilo que poderíamos chamar de própria loucura. As mulheres aparecem então como as deusas, as bruxas, as loucas, as prostitutas, as santas ou qualquer outra imagem reducionista da qualidade do que seria humano” (MENEZES, 2002, p. 14).

³ Nossa afirmação se baseia nas palavras de Howard Bloch (1995), para quem não há uma história para o conceito nem para as posturas femifóbicas. Em qualquer momento da trajetória histórica da civilização, marcas de difamação feminina serão encontradas sem que seja possível definir quando, como e onde elas tiveram origem.

Privada do conhecimento, destituída de voz e limitada pela vida doméstica, a mulher faz de sua corporeidade sua maior linguagem, iniciando, com isso, o processo de ressignificação do corpo: “Em uma época em que as mulheres não sabem ler, seus corpos tornam-se suas expressões, traduzindo um dever. O corpo é sua escrita” (MENEZES, 2002, p. 14). Na contemporaneidade, o ato de ressignificação desse corpo se radicaliza, tornando-se a pedra fundamental de movimentos como o feminismo.

O resgate desse percurso histórico é essencial para se compreender como, no decorrer do tempo, as concepções de corpo e de mulher se imbricaram, numa relação de causa e consequência desastrosa para o indivíduo feminino. Segundo Xavier: “Como objeto para as ciências naturais, como um instrumento à disposição da consciência ou como um veículo de expressão, temos sempre a desvalorização social do corpo, grande aliada da opressão das mulheres” (XAVIER, 2007, p. 18). Como se percebe, “o saber não é ingênuo; faz das mulheres objeto, lhes dá uma forma, cria uma natureza própria” (MENEZES, 2002, p. 14) e, como consequência, tem garantida a hegemonia da figura masculina.

No mundo contemporâneo, a reflexão acerca do corpo se tornou mais profunda, superando a perspectiva biologizante norteadora das concepções que vigoraram durante o período que vai desde as épocas clássicas até o início do cientificismo oitocentista. Além dessa mudança de perspectiva, também foi extremamente decisiva e transformadora a inserção da mulher enquanto participante do novo contexto de construção do saber, seja ele acadêmico ou artístico.

Na posição de sujeito, o indivíduo feminino resgatou sua voz antes silenciada e, nesse novo contexto, sua atuação no campo do conhecimento tornou-se duplamente significativa, pois, enquanto contribuía para a construção do saber moderno, também agia promovendo a “deconstrução” das visões culturais do passado. Marina Colasanti é um bom exemplo de personalidade intelectual feminina a desempenhar essa dupla atuação. Sobre isso, vale a pena citar um dos momentos em que ela reafirma esse compromisso.

Em seu livro de ensaios *Mulher daqui pra frente* (1981), Colasanti discute acerca de diferentes aspectos da condição feminina no final do século XX. No texto intitulado “Daqui pra frente”, ao mesmo tempo em que defende a superação das antigas concepções propagadas sobre o universo feminino, ela contesta a defesa da suposta igualdade entre homem e mulher, segundo ela: “Mulher não é igual ao homem” (1981, p.193).

Em sua reflexão, a escritora, de imediato, volta-se para seu corpo reconhecendo nele as marcas de diferenciação que a tornam uma mulher “única”, mas questiona-se sobre em que se baseia essa especificidade: “Olhando meu corpo, recebendo minha menstruação e minhas filhas, jamais duvidei de que eu fosse uma mulher, e, como tal, específica. Mas qual era minha especificidade?” (1981, p. 193). Segundo ela, era motivo de frustração tentar responder tal pergunta, pois as tradicionais respostas estavam sempre em desacordo com sua realidade interna (mente) e externa (corpo): “A essa pergunta não obtinha resposta. Ou melhor, as respostas que me davam não tinham dentro de mim nenhum eco de veracidade. Porque assim como olhava meu corpo, também me debruçava sobre a minha mente. E a minha mente não se deixava enganar” (1981, p. 193).

Consciente do novo e do diferenciado lugar conquistado pelas mulheres – realidade

da qual ela, em suas múltiplas atuações sociais, é um grande exemplo –, Colasanti reconhece a importância de instaurar, dentro desse novo contexto cultural, um contradiscurso para negar as construções valorativas dirigidas à mulher e ao corpo feminino: “Não, eu não era menos inteligente, mais medrosa, menos lógica, mais sensitiva, menos combativa, mais vaidosa, menos sensual do que ninguém. E entenda-se por ninguém toda a classe dos homens. Então, quem era eu?” (1981, p. 193).

Nessa postura combativa de oposição ao antigo e preconceituoso ideal de feminilidade, as mulheres descobrem-se numa situação nova em que, negando os predicativos do passado, estão abertas a novos valores, ou seja, estavam num processo de (re)construção de suas especificidades. A escritora evidencia essa realidade ao dizer: “Quem somos nós? Somos, éramos, uma realidade revestida de tantas capas de mentira, de tantas máscaras adulteradas, que essa realidade se perdeu. Nem nós, nem ninguém saberia mais dizê-la. E à sua procura lançamos mão de vários meios. Um deles foi dizer o que *não* éramos. Isso desfazia parte do engodo” (1981, p. 193, grifo da autora).

Não seria um exagero dizer que a maior parte da produção colasantiana é estruturada sobre esse pilar fundamental, o de “desfazer parte do engodo” elaborado pelo discurso de ordem patriarcal. Dependendo da forma artística explorada por ela, o caráter desconstrutivo pode variar de intensidade, mostrando-se ora mais intenso, ora mais brando. As suas narrativas maravilhosas, no entanto, representam um caso particular, pois nelas a escritora empreende intenso conteúdo ideológico de fundamentação feminista, mas toda essa carga ideacional está, de certo modo, camuflada, ou melhor, suavizada pelo trabalho filigranado dispensado à linguagem e ao simbolismo poético tão caro à estilística da escritora.

Dentro da atmosfera maravilhosa comum aos contos de fadas, Marina Colasanti concede ao corpo feminino diferentes valores, representando-o de maneiras plurais, rompendo com as antigas representações dos contos populares medievais. Nessa variedade de representações, definimos como objeto de estudo o *corpo encantado*, ou seja, a representação de uma corporeidade mágica, entendida aqui como um recurso metafórico para simbolizar a resignificação do corpo feminino, denotando a (re)descoberta de características intrínsecas à constituição física da mulher, traços muitas vezes eclipsados ou menosprezados pela concepção machista e misógina estruturada pelo discurso patriarcal.

Antes de passar à análise das suas narrativas, consideramos ser necessário explicar que este trabalho se apoia, teórica e metodologicamente, no livro *Que corpo é esse?* (2007), de Elódia Xavier. Em seu estudo, a pesquisadora, partindo de diferentes especificidades, propõe uma tipologia composta por 10 diferentes representações do corpo feminino encontradas em narrativas escritas por mulheres. Nas considerações finais do trabalho, a estudiosa afirma que a tipologia por ela proposta não se encontraria fechada, circunscrita especificamente às 10 realidades ali elencadas.

Entendemos que a possibilidade de se ampliar o número de categorias é gerada pelo fato de a pesquisadora eleger o *corpo* como princípio analítico e, como ela mesma explica: “O corpo deve ser visto em ação (*acting*), isto é, numa relação dinâmica ou estática com alguma coisa, pois só assim manifesta suas especificidades” (XAVIER, 2007, p. 26). Partindo da premissa indicada pela estudiosa, elegemos os contos maravilhosos de Marina Colasanti como contexto

dentro qual observar e compreender as especificidades de corpos femininos dotados de capacidades mágicas. Em decorrência desse caráter particular, tais corporeidades encantadas criam uma relação diferenciada com o mundo ao seu redor, assumindo traços particulares sobre os quais nos deteremos a seguir.

O UNIVERSO MARAVILHOSO COLASANTIANO: A MULHER E O SEU CORPO ENCANTADO

Além de escritora, Marina Colasanti também é jornalista, ensaísta, cronista e artista plástica. Em decorrência dessa variedade de campos de atuação, Carrijo se refere à artista recorrendo ao adequado epíteto “personalidade intelectual caracterizada pela diversidade”. Nas palavras da pesquisadora, em meio à tamanha pluralidade, existe certo traço a marcar toda a produção artística e intelectual colasantiana:

Em todas essas atividades, a preocupação com o universo feminino constitui uma espécie de *leitmotiv*. (Re)pensar a condição feminina em um mundo notadamente marcado por relações de poder é, para a autora, reflexão imprescindível na prática intelectual e artística das mulheres” (CARRIJO, 2013, p. 139).

Se esse compromisso com a reflexão acerca da condição feminina se faz presente em toda a produção da artista, obviamente ele se encontra também em suas narrativas maravilhosas às quais, tanto a crítica quanto o público leitor, tende a conhecer como contos de fadas ou contos maravilhosos, dada à aproximação desses textos com os contos tradicionais do passado. Num estudo acerca do universo maravilhoso colasantiano, dedicamo-nos à perquirição dos principais traços estilísticos presentes nessas narrativas que atualizam inúmeros pontos comuns dos contos populares tradicionais. Em face das atualizações profundas empreendidas pela escritora na retomada que faz do gênero, propusemos denominá-los como *contos de fadas modernos*, buscando com essa terminologia nos referir “a uma forma que retoma traços das antigas narrativas populares, mas que, ao mesmo tempo, apresenta princípios estéticos e ideológicos típicos de uma cultura atual, processo que entendemos como uma atualização dessa forma literária” (BORGES; CÁNOVAS, 2016, p. 147).

Entre os três aspectos mais marcantes dessa atualização do conto de fadas, figura justamente o compromisso com a condição da mulher dentro da atual sociedade. Empreendendo este contradiscurso, a autora promove a superação dos antigos e preconceituosos valores vinculados à feminilidade, concepções corporificadas pelas tradicionais personagens femininas, seres estereotipados tão caros às narrativas populares medievais em que

[a] representação da condição feminina [...] se dá por meio de diferentes construções imagéticas. São princesas belas e virgens, rainhas maldosas e movidas por vaidade, camponesas ingênuas e trabalhadoras, além de fadas bondosas ou bruxas sanguinárias. Essas seriam apenas algumas das possibilidades com que nos deparamos com as diversas maneiras de representação da feminilidade aos olhos de uma ideologia medieval que, em vários momentos, se faz misógina (BORGES, 2017, p. 76).

Apesar de a escritora retomar a ambientação medieval, seja ela palaciana ou campesina, a mulher representada em seus textos se distancia daquela comum aos antigos contos, pois a personagem feminina presente nos textos dessa ficcionista é moderna em seus pensamentos e postura, verdadeira porta-voz dos ideais feministas. Contribuindo para o processo de desconstrução de estereótipos propagados pelo passado, “Colasanti cria personagens que não se enquadram naquela constituição arquetípica inerente aos enredos maravilhosos” (BORGES; CÁNOVAS, 2016, p. 149). Num processo de diálogo intertextual, a escritora promove a retomada da forma literária, mas impondo-lhe profundas transformações de caráter subversivo, permitindo-nos considerar essas narrativas como estruturas parodísticas.

Para a construção desses seres em diálogo com o mundo moderno, Marina Colasanti imprime maior traço de humanidade às suas criaturas fictícias, com isso elas se opõem às representações femininas dos antigos contos, povoados por personagens tipo, seres destituídos de psicologismo profundo, quase sempre trabalhados enquanto símbolos de comportamentos ou de estamentos sociais.

Embora assumam ainda as mesmas identidades sociais – elas continuam princesas, rainhas, donzelas, damas etc. –, essas mulheres tornaram-se mais ativas e conquistaram uma individualidade explorada nas descrições e nos comportamentos que, como constituinte diegético, dão forma a essas narrações. Elas contestam a ordem e as ideologias a que estão sujeitas; podemos dizer que elas se humanizaram, sendo capazes de atos e de pensamentos incomuns à esfera social das narrativas canônicas (BORGES; CÁNOVAS, 2016, p. 149).

Por meio dessas personagens à frente de seu tempo, a escritora contesta a gama de adjetivos rasteiros e redutores comumente usados para difamar a personalidade e o corpo femininos. No tocante especificamente ao corpo da mulher, vale dizer como foram intensos os ataques a ele desferidos, sempre pautados e sustentados por fundamentos de caráter filosófico, biológico ou religioso. De incompleto a amaldiçoado, além de frágil, sensível, imperfeito e pecaminoso, foram muitas e profundas as marcas negativas nele inscritas, feridas estas ainda não totalmente cicatrizadas.

Em oposição à carga negativa expressa pela adjetivação acima citada, a autora recorre à atmosfera maravilhosa dos contos de fadas para representar uma corporeidade feminina atravessada pela magia, ou seja, um corpo *encantado*. Em enredos destituídos da presença de fadas e de outros entes poderosos, certas mulheres veem brotar de sua constituição física o princípio mágico que, dentre outras coisas, possibilita a elas superar ou resolver situações conflituosas de suas vidas. Enquanto fonte de poder, tais corpos encantados simbolizam a redescoberta da mulher em relação à sua constituição física. Trata-se de uma metáfora para representar a resignificação da corporeidade feminina dentro de uma sociedade que, ao contrário daquela de outrora, não a vê como ameaça nem como mero objeto.

Daí se percebe o trabalho estético sofisticado e sensível com que Marina Colasanti explora o expediente sobrenatural em seus contos de fadas modernos. Ela dá provas de que, ao contrário do senso-comum, narrativas maravilhosas não constituem tecidos artísticos de pouca

densidade literária, muito menos devem ser entendidas como tipicamente adequadas ao gosto infantil e juvenil – neste caso, entendido como um gosto ingênuo e apreciador de realidades fantasiosas. Decorrente da supervalorização do saber racional estruturado sobre bases técnico-científicas, as formas artísticas atravessadas pelo metaempírico foram, aos poucos, sendo rechaçadas, por representarem uma visão de mundo já superada e pouco “verdadeira”. Vem daí parte da subestima em relação à literatura voltada para crianças e adolescentes, vertente constantemente marcada pela presença de realidades mágicas por meio das quais se faz possível dar vida a seres inanimados, promover viagens maravilhosas, conceder voz e pensamento a animais, como também estabelecer comunicação com seres de outro mundo.

Sobre o caráter mágico dos textos colasantianos, Vera Maria Tietzmann Silva aponta o traço diferenciador que será a tônica de nosso estudo. A pesquisadora faz a seguinte explicação:

Com relação à interferência de poderes sobrenaturais alterando o rumo das ações, nota-se que Marina Colasanti traz uma inovação de grande originalidade. Ela transfere a fonte geradora desse poder, que se situava na esfera externa (fadas, ogros, feiticeiros, objetos mágicos), para a esfera interna, para dentro do próprio protagonista. É quando ele convoca, não um ser superdotado (gênio, fada, feiticeiro), mas as forças que ele mesmo traz dentro de si (2008, p. 78).

Apesar de aludir a esse aspecto, Silva não o explora tal num trabalho específico, dando-nos a chance de poder fazê-lo aqui. Mas o faremos abordando especificamente o universo feminino, ou seja, o sobrenatural quando relativo à corporeidade da mulher.

Os contos “Além do bastidor” e “A moça tecelã”, além de suas atmosferas sobrenaturais, têm em comum o fato de suas protagonistas serem mulheres envolvidas com a prática da tessitura. Em um de nossos estudos sobre sua obra, investigamos a insistente recorrência da imagem do “fio” no universo poético da escritora. Tanto na poesia quanto prosa, Colasanti explora amplamente imagens simbólicas comuns à prática da tecelagem e da tessitura, daí a constante presença de mulheres artesãs que tricotam, costuram, tecem, fiam ou elaboram textos literários. Entendemos tais imagens como

representações psicológicas herdadas culturalmente e que nos remetem a um tempo em que as mulheres faziam do fio sua linguagem social, uma forma de comunicação artística silenciosa e ininterrupta. Mais do que apenas referenciais históricos, esses símbolos estão ligados a preceitos comportamentais e identitários inerentes a uma experiência feminina gerada pelo contexto cultural (BORGES, 2015, p. 3).

Dentre tantas tecelãs presentes na obra de Colasanti, as duas personagens em estudo se diferenciam porque, além da habilidade para o trabalho com o fio, elas possuem *corpos encantados*, com isso se tornam capazes de produzir um trabalho diferenciado das demais artesãs. Como se verá, nos dois casos, as personagens trazem dentro de si a essência mágica, mas é por meio do fio que a magia se realiza, numa cumplicidade tão intensa a ponto se entender um como extensão do outro. Bordando ou tecendo, cada uma delas cria um vínculo quase orgânico com o fio, recriando a relação natural entre aranha e teia.

O conto “Além do bastidor” se inicia descrevendo o momento em que a bordadeira protagonista, sem projeto nenhum para seu novo trabalho, seleciona uma meada de linha verde e começa a bordar. Nesse primeiro momento, percebe-se como a escolha não parece ter sido gratuita, há a impressão de ela derivar de uma força interior, um impulso a nortear as ações da moça: “Começou com linha verde. Não sabia o que bordar, mas tinha certeza do verde, verde brilhante” (COLASANTI, 2006a, p. 14). Depois dos primeiros pontos, ela percebeu ter bordado um capim alto, com as pontas dobradas como se olhasse para alguma coisa. Ao contrário de antes, desta vez, ela demonstra mais segurança e, tendo a certeza de que o capim olhava para as flores, escolheu uma meada vermelha: “Assim, aos poucos, sem risco, um jardim foi aparecendo no bastidor. Obedecia às suas mãos, obedecia ao seu próprio jeito, e surgia como se no orvalho da noite se fizesse a brotação” (2006a, p. 14).

Desse momento em diante, a bordadeira inicia um compromisso diário com o seu bordado: “Toda manhã a menina corria para o bastidor, olhava, sorria, e acrescentava mais um pássaro, uma abelha, um grilo escondido atrás de uma haste” (2006a, p. 14). Quanto mais trabalhava nele, mais ela se sentia feliz com o resultado de seu esforço: “E era tão lindo o jardim que ela começou a gostar dele mais do que de qualquer outra coisa (2006a, p.14). Na sequência dos dias, chegou aquele em que bordou a árvore:

A árvore estava pronta, parecia não faltar nada. Mas a menina sabia que tinha chegado a hora de acrescentar os frutos. Bordou uma fruta roxa, brilhante, como ela nunca tinha visto. E outra, e outra, até a árvore ficar carregada, até a árvore ficar rica, e sua boca se encher do desejo daquela fruta nunca provada (2006a, p.14).

Até esse momento, não há indícios de manifestações sobrenaturais no texto. E, assim como o leitor, a personagem é surpreendida quando, de repente, ela se encontra dentro daquele jardim bordado em seu bastidor: “A menina não soube como aconteceu. Quando viu, já estava a cavalo do galho mais alto da árvore, catando as frutas e limpando o caldo que lhe escorria da boca” (2006a, p.14-16). Apesar de não saber como explicar sua presença dentro daquela outra realidade, ela tem a certeza de ter sido “pela linha” e, tocando no último ponto em fio, a menina regressa à casa, sabendo que voltará ao jardim para experimentar a última fruta que, naquele momento, ainda não se encontrava pronta para ser degustada.

Nos dias seguintes, usando a linha como ponte para transitar entre os dois mundos, ela passa a fazer constantes viagens ao seu jardim, lá conhecendo os ambientes e os animais por ela criados, ou melhor, bordados. Certo dia, depois de terminar uma garça, ela desce ao bastidor para conhecer a nova amiga, trazendo dentro de si enorme curiosidade de saber “como seriam macias as penas e doce o bico” (2006a, p.14). A garota não tinha consciência de que seria sua última viagem aquele lugar, também não poderia imaginar que seu algoz seria alguém tão próximo.

Enquanto a protagonista está lá, acariciando o pescoço de uma garça, sua irmã mais velha se debruçou sobre o bastidor, se encantando profundamente com aquele jardim quase completamente terminado, restando apenas em branco o desenho daquela menina de pé, ao lado de uma garça. Não resistindo à beleza do traço, ela não teve dúvidas e, munindo-se de agulha e linha, começou a bordar:

Bordou os cabelos, e o vento não mexeu mais neles. Bordou a saia, e as pregas se fixaram. Bordou as mãos, para sempre paradas no pescoço da garça. Quis bordar os pés mas estavam escondidos na grama. Quis bordar o rosto mas estava escondido pela sombra. Então bordou a fita dos cabelos, arrematou o ponto, e com muito cuidado cortou a linha (2006a, p.16).

Num primeiro momento, o término da narrativa parece ser trágico, com o aprisionamento da moça, para sempre, dentro do bordado por ela criado. Entretanto é preciso relativizar essa perspectiva negativa, pois, conforme nos indicam alguns índices textuais, talvez fosse esse o desejo da moça. Desde o início da narrativa, a protagonista demonstra um forte elo com aquele mundo. Mais do que um bordado, ela cria uma realidade paralela, um universo fruto apenas de seus desejos e de suas vontades, ou seja, uma realidade completamente sua. Criado à sua imagem e semelhança – a alusão à passagem bíblica não é gratuita –, o jardim só estaria completo quando a moça também fizesse parte dele, quando pudesse gozar das prerrogativas daquele universo criado segundo suas próprias decisões.

Vendo a beleza de sua criação, ela deseja inserir-se naquele mundo, por isso, sem saber exatamente como, se materializa dentro dele. Sua aparição repentina naquele jardim não derivou da ação de nenhuma outra fonte a não ser de seu próprio corpo, do desejo que seu corpo teve de compor aquele mundo. Passando a fazer parte do seu próprio trabalho, ela torna-se *criadora e criatura*, ou seja, ela simbolicamente desempenha os papéis de sujeito e de objeto, causa e consequência de seu próprio fazer, denotando a total independência de sua condição. A mesma situação em que se encontra uma escritora quando, em sua obra literária, tematiza a condição feminina que, por ser mulher, ela também experiencia. Nesse sentido, o texto escrito por Colasanti pode ser compreendido como uma estrutura discursiva tautológica.

Também digna de nota é a intertextualidade com o mito cristão do Jardim do Éden. A referência à passagem bíblica há pouco citada e o uso do termo “criadora” foram propositalmente usados na análise para antecipar aspectos contextuais indicativos da intertextualidade estabelecida entre a narrativa e primeiro capítulo do “Gênesis”, onde se descreve a criação do mundo. São inúmeros os elementos textuais a comprovar essa relação intertextual com a Bíblia, índices expressos tanto pela composição imagética quanto pelo discurso que, em alguns momentos, reproduz estruturas oracionais bíblicas.

No entanto, tão significativo quanto indicar os elos entre os dois textos em questão é compreender o valor contextual decorrente dessa aproximação, percebendo a ressignificação do corpo feminino nessa intertextualidade que atualiza princípios essenciais do mito bíblico. Na posição de criadora do jardim, a bordadeira assemelha-se à figura do Deus cristão, mas um deus materializado num corpo feminino, subvertendo, com isso, a identidade masculina do Ser criador. Não bastasse essa subversão já ousada, a escritora constrói a personagem concedendo-lhe certa ambiguidade, isso porque, se a moça, de imediato, assume traços do Deus criador, num segundo momento, ela também traz consigo marcas da criatura humana por Ele criada. Na referência à árvore e no erotismo empregado para descrever a degustação dos frutos, fica evidente a semelhança com Eva. Tal qual personagem a bíblica, a protagonista colasantiana não resiste ao desejo (ou à curiosidade?) e experimenta o fruto que, se não era proibido, é descrito

como desconhecido e, como consequência de sua ação, ela tem seu destino traçado.

Por meio desse simbolismo ricamente construído por Colasanti, “Além do bastidor” narra o processo formativo de uma figura feminina que, aos poucos, vai crescendo e amadurecendo enquanto vivencia a gradativa evolução de sua independência. Seu trajeto evolutivo culmina com a descoberta do corpo masculino, no caso, simbolizado pela relação entre ela e a garça que, com seu bico doce e suas macias penas, torna-se uma representação do corpo masculino.

A imagem da irmã mais velha pode ser lida como a representação do superego social que, reprovando a aproximação pecaminosa entre os dois – tal qual o Deus na narrativa bíblica – pune Adão e Eva, expulsando-os do paraíso. No caso da protagonista de Colasanti, o castigo é o rompimento da linha, impedindo-a de voltar para casa. Sendo assim, ela fica presa ao destino consequentemente definido por suas escolhas. Muito significativa se faz essa imagem de ruptura que, considerando os elementos imagéticos envolvidos, assemelha-se a um nascimento que se encerra quando o corpo do recém-nascido é separado do corpo da mãe pelo corte do cordão umbilical. De onde podemos afirmar que a personagem nasce para uma outra realidade.

Também vivenciando duas realidades distintas, a protagonista da narrativa seguinte é a mais famosa personagem criada pela autora. Entre as mais de cem narrativas maravilhosas escritas por Marina Colasanti, “A moça tecelã” se destaca por ser, de longe, o texto mais analisado por diferentes pesquisadores que, norteados por variadas linhas de pesquisa, abordaram a obra da escritora.

No conto, uma jovem tecelã vivia sozinha num lugar singelo onde, sempre comprometida com seu tear, ela passava os dias numa rotina incansável de trabalho que se iniciava antes mesmo do amanhecer: “Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte” (COLASANTI, 2006b, p. 10). Apesar da solidão e da rotina dedicada exclusivamente ao trabalho, ela demonstrava sentir-se feliz com sua condição. Sua entrega ao ofício era explícita, evidenciando a paixão pela sua profissão: “Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (2006b, p. 12).

Nos parágrafos iniciais do texto, não há evidências apontando para a atmosfera maravilhosa dessa narrativa. Num primeiro momento, o leitor imagina estar diante de uma tecelã como qualquer outra. Somente no sétimo parágrafo, o narrador expõe a aura mágica em torno daquele constante e ininterrupto tear ao qual a moça se dedicava. Por meio dele, ela não só imprimia formas e cores ao tecido, como também tornava concretos seus desejos e vontades, um corpo praticamente autossuficiente: “Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comida. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila” (2006b, p. 10).

Tecendo e criando, desejando e realizando suas vontades, chegou o dia em que a moça teceu o desejo de ter alguém com quem compartilhar sua vida. Ela então teceu um companheiro, um homem para dividir com ele os seus dias:

Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apuradado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta (2006b, p. 12).

Logo na primeira noite, deitada com a cabeça no ombro do recém-chegado, a mulher sonhou com os filhos que teriam juntos. De imediato, o convívio com o companheiro foi prazeroso, rendendo à tecelã momentos de felicidade nunca antes experienciada. Mas, ao descobrir o caráter mágico do ofício de sua companheira, e percebendo a dedicação incansável daquele corpo ao trabalho, o homem esqueceu-se dos filhos e começou a incutir na cabeça dela desejos ambiciosos. Depois de pedir uma casa maior, ele decidiu que o melhor mesmo seria ter logo um palácio e, para satisfazer a vontade dele, a mulher prontamente se pôs a tecer. Mas, ao contrário do trabalho ritmado e prazeroso de antes, a mulher começou a trabalhar, mas num ritmo diferenciado e marcado por valores opostos aos de antes: “Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira. Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre” (2006b, p. 13).

Depois de pronto, o palácio, onde ela deveria viver feliz ao lado do homem amado e dos futuros filhos, tornou-se uma prisão. Ali, confinada à torre onde o marido a pusera, seus dias eram dedicados somente à realização dos desejos do companheiro: “Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados” (2006b, p. 13). Sua nova condição a faz outra vez sentir-se sozinha, mas vivendo uma solidão superior àquela experienciada antes de desejar uma companhia: “E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo” (2006b, p. 13).

Insatisfeita com sua atual situação e plenamente cônica de seu poder, a mulher decide, então, literalmente, desfazer-se daqueles desejos por ela mesma realizados. Num diálogo intertextual com Penélope – a tecelã homérica que durante o dia tecia e durante a noite destecia a mortalha de Laerte – a protagonista do conto, por sua vez, começou a destecer a fonte de seu sofrimento, ela iniciou pelo palácio e, em seguida, desteceu o homem ao lado de quem não queria mais viver: “A noite acabava quando o marido estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito apuradado, o emplumado chapéu” (2006b, p. 14).

Depois de destecer a vida e a companhia que ela pouco pôde aproveitar, a moça não demonstrou indícios de dor ou arrependimento. Na realidade, o término da narrativa aponta para um recomeço consciente e seguro, indicando a retomada da rotina anteriormente seguida que, apesar de solitária, lhe era íntima e, por isso, suportável: “Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte” (2006b, p. 14).

Devido à densidade literária do texto, fazem-se possíveis inúmeras leituras. Entretanto, como a tônica de nossa abordagem é a questão da corporeidade feminina encantada, nos

deteremos apenas a esse traço. A imagem de um corpo feminino dotado de poder, ou seja, com o dom de realizar os seus desejos é uma metáfora de feminilidade independente e autossuficiente, indo de encontro à concepção de feminilidade dependente, submissa e à sombra de uma figura masculina. Senhora de seus desejos e vontades, a personagem não se submete a pressões sociais, podendo viver de modo sadio suas escolhas. Em vez da mulher dedicada ao marido e aos filhos, como pregam os padrões e costumes sociais, a moça tecelã faz de seu ofício seu único compromisso, mantendo relação de cumplicidade apenas com o fio.

No conto “Entre a espada e a rosa”, a protagonista, desta vez, é uma princesa que, assim como as outras duas personagens, ressignifica o sentido do corpo feminino e outra vez esse processo acontece via manifestação sobrenatural.

Obrigada a se casar, a filha do rei vivencia a angústia de, dentro de uma sociedade regida por um discurso patriarcal, não poder definir seu próprio destino. Por meio do narrador em terceira pessoa, o leitor tem acesso aos conflitos internos da moça: “Qual é a hora de casar, senão aquela em que o coração diz “quero”? A hora que o pai escolhe. Isso descobriu a Princesa na tarde em que o Rei mandou chamá-la e, sem rodeios, lhe disse que, tendo decidido fazer aliança com o povo das fronteiras do norte, prometera dá-la em casamento ao chefe” (COLASANTI, 2009, p. 22).

A decisão do pai impacta profundamente a moça e, insatisfeita com a situação, ela se isola, temendo não poder fazer nada para mudar seu destino fatídico: “De volta ao quarto, a Princesa chorou mais lágrimas do que acreditava ter para chorar (2009, p. 22). Em meio àquele contexto angustiante, ela recorre ao sobrenatural para contornar o problema, mas, em vez de fadas ou elementos mágicos, ela se volta para dentro de si: “Embotada na cama, aos soluços, implorou ao seu corpo, a sua mente, que lhe fizessem achar uma solução para escapar da decisão do pai” (2009, p. 22). Não demorou muito para receber a resposta esperada, durante a noite, a magia se instaura: “Com quanto espanto viu cachos ruivos rodeando-lhe o queixo! Não podia acreditar, mas era verdade. Em seu rosto, uma barba havia crescido (COLASANTI, 2009, p. 22).

Com o nascimento da barba no rosto da princesa, o casamento dela se torna impossível e o rei, revoltado com a filha barbada, a expulsa do reino. Daí em diante, a moça passa a vagar de reino em reino, em busca de novos horizontes e de novas vivências, aspecto bastante significativo no texto: “A Princesa fez uma trouxa pequena com suas joias, escolheu um vestido de veludo cor de sangue. E, sem despedidas, atravessou a ponte levadiça, passando para o outro lado do fosso. Atrás ficava tudo o que havia sido seu, adiante estava aquilo que não conhecia” (2009, p. 23).

Assim como a personagem de “A moça tecelã”, a princesa não demonstra sentir dor ou arrependimento de deixar para trás a vida de antes. Trilhando novos caminhos, ela faz de sua viagem um momento especial, experienciando e ressignificando seu estar-no-mundo. Longe do palácio, ela não é mais uma princesa, podendo experimentar outras experiências, novos modos de viver sua corporeidade: “Agora, debaixo da couraça, ninguém veria seu corpo, debaixo do elmo, ninguém veria sua barba. Montada a cavalo, espada em punho, não seria mais homem, nem mulher. Seria guerreiro” (2009, p. 23).

Enquanto percorre diferentes reinos, ela luta como guerreiro em várias batalhas, conquistando a admiração e o reconhecimento do povo:

E guerreiro valente tornou-se, à medida que servia aos Senhores dos castelos e aprendia a manejar as armas. Em breve, não havia quem a superasse nos torneios, nem a vencesse nas batalhas. A fama da sua coragem espalhava-se por toda parte e a precedia. Já ninguém recusava seus serviços. A couraça falava mais que o nome. (2009, p. 23)

A certa altura de sua trajetória, ela alcança um reino regido por um jovem rei e, ao lado dele, a moça vence inúmeras batalhas, tornando-se um “companheiro” confiável para o governante. Com o tempo, ela percebe estar nutrindo certa paixão pelo homem, mas sabe que, graças à barba escondida sob o elmo, seria impossível aproximar-se do amado: “Nunca o Rei poderia amá-la, com sua barba ruiva. Nem mais a quereria como guerreiro, com seu corpo de mulher” (2009, p. 26).

Quando o próprio rei, curioso para conhecer a pessoa ao lado de quem lutava, exige ver o rosto coberto pelo elmo, a jovem de novo se isola, outra vez se vê angustiada e novamente recorre ao poder guardado dentro de si: “Chorou todas as lágrimas que ainda tinha para chorar. Dobrada sobre si mesma, aos soluços, implorou ao seu corpo que lhe desse uma solução. Afinal, esgotada, adormeceu” (2009, p. 26). Mais uma vez o corpo dela, em resposta aos seus pedidos, lhe responde, concedendo a ela de novo mudar seu destino.

E na noite sua mente ordenou, e no escuro seu corpo brotou. E ao acordar de manhã, com os olhos inchados de tanto chorar, a Princesa percebeu que algo estranho se passava. Não ousou levar as mãos ao rosto. Com medo, quanto medo! aproximou-se do escudo polido, procurou seu reflexo. E com espanto, quanto espanto! viu que, sim, a barba havia desaparecido. Mas em seu lugar, rubras como os cachos, rosas lhe rodeavam o queixo (2009, p. 27).

O conto deixa o final em suspenso, não indicando como será o encontro entre o rei e a moça, ou melhor, entre o rei e o seu fiel guerreiro. Sabe-se apenas que ela desce as escadas do palácio e vai em busca daquele que ela mesma escolheu para estar ao seu lado.

Enquanto princesa, a personagem está envolta numa aura marcada por valores estereotipados, em especial, influenciados e determinados pelo “romantismo da cavalaria” que constrói “uma imagem frágil e indefesa da mulher, à espera de seu príncipe, de seu amor” (MENEZES, 2002, p. 16). No entanto, essa personagem atua na guerra, luta e vence batalhas; nesse contexto, seu corpo vivencia um dinamismo outro, assumindo especificidades diferenciadas e, deste modo, rompendo com a tradicional concepção de fragilidade e sensibilidade outrora construída.

Assim como acontece nos textos tradicionais, os contos de fadas modernos de Marina Colasanti também são atravessados pelo sobrenatural, mas neles o expediente metaempírico assume sentido diferenciado, apresentando um aspecto político e ideológico. Em vez de meras construções fantasiosas, os textos da escritora são tecidos artísticos ricamente elaborados, nos quais as personagens femininas, com suas posturas e desejos, assumem o papel de porta-vozes de novos tempos para as mulheres do presente.

Recorrendo a esses corpos fictícios, a artista contribui para a ressignificação de corpos

reais que, vivendo numa sociedade ainda regida pela ordem masculina, continuam sendo vitimados pelo discurso machista e misógino.

CONCLUSÃO

O legado negativo do discurso patriarcal machista e misógino pode ser rastreado em inúmeras manifestações sociais, sejam elas religiosas, políticas ou artísticas, mas foi no corpo feminino que ficaram as marcas mais profundas dessa teia discursiva. Tendo sido criado e propagado numa época em que a mulher quase nada podia fazer para contestá-lo, tal discurso se fez soberano e hegemônico, fortalecendo-se cada vez mais enquanto, ao mesmo tempo, continuava vilipendiando a mulher e sua corporeidade.

Dentro do contexto cultural moderno, mulheres como Marina Colasanti fazem de sua arte um instrumento de combate e de resistência, buscando desconstruir os lugares comuns de ideologias femifóbicas passadistas.

Em seus contos de fadas modernos, Colasanti não fala apenas de mulheres, ela explora os mais variados problemas da existência humana, expondo os conflitos e anseios tanto masculinos quanto femininos. Mas é nas abordagens relativas à mulher que tais textos apresentam ainda maior densidade, perscrutando o âmago feminino, esmiuçando as experiências e os valores da corporeidade da mulher.

Dentro do universo poético de Marina Colasanti, o sobrenatural, tão comum aos textos da escritora, é uma das possibilidades de se representar o corpo da mulher que, atravessado pela magia, assume novos valores, tornando-se um corpo encantado.

REFERÊNCIAS

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução Cláudia Morais. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

BORGES, Luciana. (De)composições do feminino: a boneca e a construção do corpo. In: BORGES, Luciana; JÚNIOR, Antônio Fernandes [et al.]. *O corpo na literatura e na arte: teorias e leitura* - UFG. Goiânia: FUNAPE, 2013, p.15-41.

BORGES, Kelio Junior Santana; CÁNOVAS, S. Y. L. M. O conto de fadas moderno: a atualização do gênero na obra infanto-juvenil de Marina Colasanti. In: *Fronteiras*(São Paulo), v. 1, p. 137-154, 2016.

BORGES, Kelio Junior Santana. A mulher aos olhos do povo: a misoginia medieval presente em contos populares. In: Pedro Carlos Louzada Fonseca; Márcia Maria de Mello Araújo. (Org.). *Mulher, medievo e configurações simbólicas*. Goiânia: Kelps, 2017, v., p. 67-90.

BORGES, Kelio Junior. Por um símbolo de feminilidade: a imagem do fio na poesia de Marina Colasanti. In: II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva/ III Seminário de Poesia: poesia, filosofia e imaginário, 2015, Uberlândia. Programação e caderno de Resumos:

II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva/ III Seminário de Poesia: poesia, filosofia e imaginário. Uberlândia: UFU-IEEL, 2015. v. 1. p. 1-11.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. De sepulcro a palco: condição feminina e trama con- jugal em dois contos de Marina Colasanti. In: BORGES, Luciana; FONSECA, Pedro C. Louzada (org.). *A mulher na escrita e no pensamento: ensaios de literatura e percepção*. Goiânia: FUNAPE/ DEPECAC, 2013. (Coleção Labor;13)

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Editora Ática, 1987. (Série Princípios)

COLASANTI, Marina. *Uma ideia toda azul*. 23.ed. São Paulo: Global, 2006a.

COLASANTI, Marina. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 12.ed. São Paulo: Global, 2006b.

COLASANTI, Marina. *Entre a espada e a rosa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

COLASANTI, Marina. *Mulher daqui pra frente* 7.ed. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica Ltda., 1981.

MENEZES, Magali Mendes de. Da academia da razão à academia do corpo. In: TIBURI, Márcia et al. *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo, RS: Unisinos, 2002, p.13-22.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura*. Goiânia: Cãnone, 2008.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? o corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

RECEBIDO EM 31/05/2020 | ACEITO EM 26/08/2020

