



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CAMPUS III
CENTRO DE HUMANIDADES OSMAR DE AQUINO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS- PORTUGUÊS

THAMIRES THUANNY DOS SANTOS TAVEROS

**OS (DES) FIOS DE COLASANTI NOS CONTOS A MOÇA TECELÃ E DOZE
REIS E A MOÇA NO LABIRINTO DO VENTO**

GUARABIRA, PB

2021

THAMIRES THUANNY DOS SANTOS TAVEROS

**OS (DES) FIOS DE COLASANTI NOS CONTOS A MOÇA TECELÃ E DOZE
REIS E A MOÇA NO LABIRINTO DO VENTO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Programa de Graduação
em Letras - Português da Universidade
Estadual da Paraíba, como requisito
parcial à obtenção do título de licenciado
em Letras – Português.

Orientadora: Prof. Dr^a Andréa Morais Costa Bulher

GUARABIRA

2021

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

T233d Taveros, Thamires Thuanny dos Santos.
Os (des)fiões de Colasanti nos contos A Moça tecelã e Doze Reis e A Moça no labirinto do vento [manuscrito] / Thamires Thuanny dos Santos Taveros. - 2021.
35 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Humanidades, 2021.

"Orientação : Profa. Dra. Andréa Morais Costa Bulher ,
Coordenação do Curso de Letras - CH."

1. O Feminino. 2. Dialogismo. 3. Literatura Infantil e Juvenil.
4. Marina Colasanti. I. Título

21. ed. CDD 372.4

THAMIRES THUANNY DOS SANTOS TAVEROS

OS (DES) FIOS DE COLASANTI NOS CONTOS A MOÇA TECELÃ E DOZE REIS E A MOÇA NO LABIRINTO DO VENTO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa de Graduação em Letras - Português da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de licenciado em Letras – Português.

Aprovado em: 17/05/2021

BANCA EXAMINADORA

Andréa Moraes Costa Buhler

Prof.ª Dr.ª Andréa Moraes Costa Buhler
UEPB- Orientadora

Rosângela Neres A. Silva

Prof.ª Dr.ª Rosângela Neres Araújo da Silva
UEPB- Examinadora

Antonio Flávio Ferreira de Oliveira

Prof. Dr. Antonio Flávio Ferreira de Oliveira
UEPB- Examinador

A todas as mulheres que resistem e lutam
contra as pressões sociais que lhe são
incurtidas, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, que nos dá forças para tecer caminhos positivos, mesmo em tempos tão sombrios.

Aos meus pais, por sempre acreditarem no poder da educação, dando-me força e incentivo.

À minha irmã, Thais, que me presenteou com a pureza e doçura da minha sobrinha Maria Helena.

À professora Andréa Morais Costa Bulher, pelas boas leituras e paciência ao longo das diversas orientações, pelos ensinamentos e momentos compartilhados dentro e fora do âmbito acadêmico, proporcionando descobertas sobre o ensino e o “ser” mulher.

Ao meu namorado, Leanderson Viera, por tanto incentivo, carinho e compreensão, por ser um anjo em minha vida.

Aos meus amigos de turma, Marcelo, Ivanildo e Joelma, que conheci através da graduação, estes que a tornaram mais alegre, leve e memorável.

Aos meus amigos, Alice, Yasmin, Tayline, Rayssa, Thais, Hiury, Joyce, Muriellison e Dayane, que sempre estiveram comigo dividindo alegrias e tristezas.

À minha amiga, Kyara, pelos sorrisos, pelos ensinamentos e por ler meu trabalho na reta final e ajudar na revisão.

À banca examinadora, composta por Antônio Flávio e Rosângela Neres, pessoas que admiro como seres humanos e profissionais.

À minha vizinha Irene (*in memoriam*), por ter me apresentado o universo das lendas, mitos e fadas através da contação de histórias.

Ao programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq), pela oportunidade concedida de tecer uma pesquisa enriquecedora, sob orientação da professora Dr^a Andréa Morais Costa Buhler.

Ao programa de Graduação em Letras da Universidade Estadual da Paraíba e a todos os professores e funcionários.

A todos os professores que contribuíram para minha formação desde a educação básica até a graduação.

Minha intenção era mostrar como a solidão pode acompanhar uma vida desde o início, e sempre estar presente. A vida, pensava eu ao estabelecer a arquitetura que sustentaria o meu texto, é um fenômeno individual que em sua essência nos mantém sós, mesmo quando acompanhados.

(Marina Colasanti)

Resumo

Este trabalho realiza uma análise de dois contos inseridos na coletânea *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (2006), de Marina Colasanti, a partir de uma investigação discursiva que confronta o comparecimento de dois tipos de discursos. No horizonte da fortuna crítica, Colasanti se destaca tanto por uma produção de revisitação de gêneros tradicionais, quanto pela sua reescritura intertextual dos contos de fadas, essa alinhada aos movimentos críticos e contemporâneos. Consta-se em sua produção literária o comprometimento de discursos monolíticos e universalistas do cânone das fadas, em favor de uma tensão ampliada que faz valer as vozes discursivas da contemporaneidade, especificamente a visão feminista. Escolhemos, desse modo, os contos *A moça Tecelã* e *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, como *corpus* de análise, de modo a identificar os elementos intertextuais que mobilizam discursos diferenciados. Ou seja, as narrativas fazem eco às estruturas clássicas do cânone de fadas, mas se distanciam dessas ao propor uma problematização em torno das personagens femininas, que não se acomodam facilmente em tipos estereotipados. O nosso percurso destaca principalmente as ações e reflexões femininas sobre o tema do casamento representado, de forma a elucidar as vozes ideológicas implicadas nesse universo. Nossa análise mobiliza a dominante discursiva do dialogismo postulado pelo teórico russo Bakhtin (1997), a fim de identificar precisamente os discursos ideológicos que sedimentam o jogo ficcional dos contos.

Palavras chaves: O feminino. Dialogismo. Literatura infantil e juvenil. Marina Colasanti.

ABSTRACT

This work analyzes two short stories included in the collection *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (2006), by Marina Colasanti, based on a discursive investigation that confronts the appearance of two types of discourses. In the scope of critical fortune, Colasanti stands out both for his revisiting production of traditional genres and for his intertextual rewriting of fairy tales in which is lined up to critical and contemporary movements. It turns out in his literary production the compromise of monolithic and universalist speeches of fairy Canon for an extend tension that makes it count the contemporary discursive voices, specifically the feminist view. It was chose the tales “A moça Tecelã” e “Doze reis e a moça no labirinto do vento” as corpus of analysis to identify the intertextual elements that mobilize distinguished speeches. In other words, the narratives echo the classic structures of the fairy Canon but distance themselves from these when proposing a problematization around female characters that do not settle easily in stereotyped types. So our course mainly highlights the female actions and thoughts about the represented wedding theme, in order to elucidate the ideological voices involved in this universe. This review mobilizes the dominant discursive of postulated dialogism by Russian theorist Bakhtin in order to precisely identify the ideological speeches that sediment the fictional game of tales.

Keywords: The feminine. Dialogism. Children's and Young Adult Literature. Marina Colasanti.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 NAS TRILHAS DE MARINA COLASANTI: A Literatura infanto-juvenil.....	13
3 DAS FADAS A UM NOVO TEAR: A escrita de Colasanti.....	18
4 COLASANTI E OS (DES) FIOS DAS FADAS.....	23
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	34
REFERÊNCIAS.....	35

1 INTRODUÇÃO

Vivemos numa era contemporânea marcada pelos movimentos emancipatórios, pela crítica feminista, pela valorização do multiculturalismo, dentre outras questões dos direitos humanos que, dia após dia, mostram-nos um diálogo aberto e intenso com a historicidade do nosso tempo. Nesse panorama, a práxis ficcional da literatura se torna cada vez mais ideológica e mais política. Trata-se de uma interseção que, além de questionar valores intocáveis como o do cânone e das especificidades do literário, exige a reinvenção como suporte para experiência das novas vozes que a contemporaneidade demanda.

Nesse sentido, encontramos também a reinvenção da literatura infanto juvenil que acomoda ludismo, fantasia e crítica, essa, principalmente, diz respeito ao tema da alteridade. Assim, não é de se estranhar que os contos de fadas ou maravilhosos, gênero memorável dessa literatura desde o século XVII, recebam novos contornos e novas temáticas que fazem valer a linguagem do maravilhoso e do sobrenatural para pautar expressões da alteridade, como a das relações de gênero.

Marina Colasanti é uma das escritoras alinhadas aos movimentos contemporâneos, sob os quais se vinculou principalmente à crítica feminista e à desconstrução de símbolos consagrados tradicionalmente. Sua obra sugere emaranhados em que pontos e contrapontos indicam a fluidez de uma linguagem, cujos fios não se conformam com aquela unidade plena, simbólica dos “tempos de outrora”.

Desse modo, a autora reescreve o universo das velhas fadas, desarticulando os valores morais e comportamentais da tradição e incorporando as vozes do novo tempo, como o discurso da crítica feminista e a representação das relações de gênero. Tudo isso ocorre tendo como pano de fundo o acontecimento do maravilhoso. Trata-se, pois, de uma reescrita intertextual¹ que Colasanti se apropria para recontar as histórias do universo feminino, as quais, ideologicamente, sempre apareciam objetificadas pela visão do homem e preconizadas como universal.

Desse modo, neste trabalho de conclusão de curso, propomo-nos a investigar as vozes ideológicas presentes na coletânea *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, escrita por Marina Colasanti, e republicada em 2006, cuja representação das personagens femininas,

¹ Entende-se, aqui, intertextualidade nos termos de Kristeva (1941), cujas formulações decorrem dos estudos Bakhtinianos, no ponto em que a palavra não é fixa e estabelece várias relações com outros textos, ou seja, “a linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos textos, é um duplo” (KRISTEVA, 1941, p.72).

principalmente no que diz respeito ao casamento, aponta para uma ressignificação dos papéis impostos pelo antigo universo das fadas. Neste ponto, a formação do discurso concebido pelo filósofo Bakhtin (1997) se torna fundamental em nosso percurso investigativo.

A escolha do nosso *corpus* está centrada nos contos *A moça Tecelã* e *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, e tem como categoria de análise específica “o casamento”. A base consensual e de resolução do universo das fadas traz, não raro, a mulher como prêmio e compensação para o herói guerreiro e lutador. O casamento fecha com chave de ouro o final feliz dos contos de fadas, como vistos, por exemplo, nos desfechos das várias adaptações da *Bela Adormecida no bosque* e *A gata Borracheira*. Trata-se de uma voz uníssona que sentimentaliza todo e qualquer enredo clássico. No entanto, como veremos, Colasanti abre caminho para novos olhares em torno deste tema do casamento.

Sendo assim, justificamos este trabalho sobre a compreensão de que as discussões levantadas contribuem com os estudos literários do século XXI, além de, no ponto de vista específico, tratar da representação do feminino e do casamento em dois contos presentes no livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (2006). Ou seja, o estudo é relevante para o debate, sempre inacabado, entre gênero, literatura e sociedade.

A reescrita de Marina Colasanti nos conduziu à compreensão de que o instrumental teórico mais produtor para análise seria o conceito do Dialogismo postulado pelo teórico russo Bakhtin (1997; 2002). Outras contribuições teóricas também foram mobilizadas, a saber, Gregorin Filho (2009), Sacramento e Rodrigues (2011), Coelho (2006; 1987), Silva (2009) e Todorov (1939). Tratam-se de reflexões que nos orientaram no entendimento da literatura infantil e juvenil e no universo dos contos de fadas.

O nosso estudo está dividido em três capítulos teóricos. No primeiro, *Nas trilhas de Marina Colasanti: A Literatura infanto-juvenil*, percorremos os traços da obra de Colasanti, trazendo, principalmente, a intertextualidade como marca da literatura infanto juvenil contemporânea. No capítulo 3, *Das fadas a um novo tear: A escrita de Colasanti*, realizamos uma breve incursão no cânone das fadas e a nova reescrita em tempos contemporâneos. No último capítulo teórico, *Colasanti e os (des) fios das fadas*, nos dedicamos a analisar os contos selecionados a partir do conceito de dialogismo. A ideia é confrontar os discursos implicados na representação do feminino e no tema casamento.

2 NAS TRILHAS DE MARINA COLASANTI: A LITERATURA INFANTO-JUVENIL

Marina Colasanti, jornalista, editora e escritora brasileira consolidada no universo da literatura infantojuvenil, nasceu no norte da África, em 1937, e vive atualmente no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. Como escritora, teve sua estreia na literatura, com a publicação do livro intitulado *Eu sozinha*, em 1968, época marcada pela atuação de mulheres em movimentos contrários às políticas adotadas pelo regime militar.

Desse modo, resistindo e desafiando às representações sociais do feminino, propugnadas pelo regime militar, Colasanti, em sua primeira obra, golpeia o discurso ideológico da época, relatando a história de uma moça que pratica o exercício de liberdade de escolha, da própria vida e do próprio corpo, sem receio das inúmeras formas de repressão advindas dos contextos social e político, o que, de fato, aponta para o empoderamento feminino geralmente presente em sua produção ficcional infantil e juvenil.

Nas histórias infantis e juvenis, Marina Colasanti entra no mundo ficcional, escrevendo sobre princesas, reis, fadas, castelos e seres mitológicos, ajustando os temas das fábulas clássicas aos novos moldes sociais advindos da modernidade. Assim, a representação das condições sociais e de gênero é formulada em toda sua força histórica, refletindo os desejos e emoções de crianças e jovens outrora doutrinariamente moldados. A esse respeito, Gregorin Filho ressalta que:

Essas mudanças foram, de maneira histórica e dialógica, trazendo para literatura infantil a diversidade de valores do mundo contemporâneo, o questionamento do papel do homem diante de um universo que se transforma a cada dia e, além disso, trouxeram também as vozes de diferentes contextos sociais e culturais presentes na formação do povo [...] (GREGORIN FILHO, 2009, p. 29).

Ou seja, mesmo tomando como norte os traços dos contos de fadas tradicionais, Colasanti apresenta personagens femininas reflexivas, ativas e desapegadas dos papéis tradicionalmente designados a elas. Trata-se de uma visão crítica do feminino, em que as personagens problematizam as ideologias encerradas em moral ou em doutrinas de papéis, afastando-se, assim, dos primórdios doutrinários da literatura infantojuvenil.

Nos primórdios da literatura infantojuvenil, no século XVIII, no período da formação dos estados-nação da Europa, as produções literárias, como argumentam os estudos de Sacramento e Rodrigues (2011), apresentam-se ligadas muito mais a uma propedêutica de comportamento. Dessa forma, as narrativas cumpriam orientações pedagógicas para crianças

e jovens, fazendo valer modelos de valores morais e nacionais. É assim, por exemplo, que discorre a fábula *Grisélidis*, de Charles Perrault e o conto *Os setes corvos*, dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, cujas narrativas referenciam a figura feminina a partir dos modelos de virtuosidade e da exemplaridade, sob os quais encontra-se uma marca de submissão e obediência ao homem. Segundo Sacramenro e Rodrigues (2011), isso acontece porque:

A construção do Estado-nação estruturou-se em bases etnocêntricas e falocêntricas e creditou ao homem, branco, burguês, europeu, a razão, o espaço público e a cultura; enquanto à mulher, coube a não-razão, o privado e a natureza. E a literatura daí advinda traz as marcas de origem da pretensão de uma unidade republicana; uma vez que o princípio hierarquizador da modernidade, calcado em pares dicotômicos do público/privado; homem/mulher; adulto/criança; centro/periferia, alto/baixo, branco/negro, não levou em conta, na pauta da racionalidade ocidental, a alteridade encerrada nos segundos desses mesmos pares. Dessa sorte, os enredos das histórias infantis tendem a dissolver os conflitos, quase sempre, pela via do fantástico, sem que haja, de fato, intervenção racional na ordem dos acontecimentos (SACRAMENTO; RODRIGUES, 2011, p. 20).

De fato, na tradição do cânone literário infantil, os símbolos substituem a problematização do lugar e da identidade, de modo que o “tipo” feminino personifica a obediência, a pureza, a doçura e as habilidades domésticas. Trata-se de um modelo de virtude explorado em narrativas como: O conto *A Dama e o Leão* e *Branca de Neve*, dos irmãos Grimm, entre outras narrativas que visam muito mais moldar comportamentos, pois, para o estado-nação, não interessava apreender o imaginário considerando a autonomia dos sujeitos femininos e o da criança.

Contudo, na metade do século XIX, há uma centralização na voz da criança, principalmente, porque o estatuto da ficção recupera o princípio da verossimilhança postulado por Aristóteles, ao tratar da efabulação na *Poética* (1964). Ou seja, Aristóteles, ao contrário do seu mestre Platão que condena a ficção, acusando-a de simulacro, em favor do verdadeiro do mundo ideal, identifica nas obras de arte o valor do imaginário, da *Mimesis*, como um correspondente absolutamente válido, a saber, a verossimilhança, capaz de mobilizar a catarse e promover reflexões educativas para a alma.

Desse modo, no âmbito do universo da literatura infanto-juvenil, a verossimilhança deve respeitar o imaginário infantil, de modo a fortalecer a tônica das brincadeiras, fantasias e aventuras infantis, a qual se pode identificar em obras como *Alice nos países das maravilhas*, de Lewis Carroll e *As Aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi, cujas narrativas não nascem apenas em nome de algum moralismo, mas em favor do lúdico e do imaginário.

Já no Brasil, no âmbito da educação, e como prática de leitura, essa literatura destinada às crianças inicia-se somente no final do século XIX com a chegada da família real portuguesa, e em estreita consonância com os valores de estados-nação europeus burgueses. A produção se dava, em grande medida, adaptando às histórias de escritores europeus como Perrault, os irmãos Grimm e Andersen, em vez de tematizar as adversidades brasileiras, suas lendas e suas tradições.

Mais tarde, revisando esse modelo até então vigente no Brasil, surge Monteiro Lobato com a compreensão de que os atos de leituras da literatura infanto-juvenil têm o seu papel importante na escola, na emancipação do sujeito e, conseqüentemente, no progresso social. Desse modo, o autor escreve narrativas dando ênfase à inteligência, por meio das personagens do *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (em especial à boneca de pano Emília), ao mesmo tempo em que denuncia às adversidades nacionais e à valorização do folclore nacional. De acordo com Gregorin Filho, a obra lobatiana,

Apresenta características nunca exploradas no universo literário para crianças: apelo a teorias revolucionistas para explicar o destino da sociedade; onipresença da realidade brasileira; olhar empresarial; preocupação com problemas sociais; soluções idealistas e liberais para os problemas sociais; tentativa de despertar no leitor uma flexibilidade em face do modo habitual de ver o mundo; relativismo de valores; questionamento do etnocentrismo e a religião como resultado da miséria e da ignorância (GREGORIN FILHO, 2009, p. 28-29).

Claramente, Lobato se apresenta como um dos grandes nomes desta literatura ao conceber a leitura infantil como um instrumento político e não unicamente pedagógico. Entretanto, somente na segunda metade do século XX, com entendimento de que a criança e o jovem não são uma tábula rasa, assiste-se a uma diversidade de obras infantis e juvenis, pois, como assevera Sacramento e Rodrigues, toda e qualquer obra de arte “dialoga com o tempo histórico no qual está inserida, apresentando seus avanços e contradições, suas possibilidades e limites” (SACRAMENTO; RODRIGUES, 2011, p. 89).

Dessa forma, ainda na trilha reflexiva das autoras, a literatura infanto-juvenil contemporânea destaca-se pelo processo intertextual e pelo entendimento de que as obras modernas mantêm um diálogo aberto, dinâmico e intenso com a historicidade das épocas. Isso significa que as transmissões universalistas da experiência e dos valores entraram em crise, e outras narrativas precisam ser criadas para exprimir as fragmentações históricas. Assim, as literaturas são diversas e ganham diferentes suportes para subsidiar a interação entre autor/texto/leitor/contexto.

Alinhada com o espírito da contemporaneidade, as narrativas colasantianas refletem as diversas referências intertextuais. Na releitura do cânone das fadas, a autora incorpora as vozes do novo tempo, como o discurso da crítica feminista e a representação das relações de gênero. A esse respeito, Colasanti (2020, p.1), em entrevista para o jornal Pioneiro de Caxias do Sul, ressalta que: “Se não discutirmos as questões de gênero na escola, as crianças correm o risco de crescer com o mesmo exemplo que tiveram até então, de famílias organizadas ao redor do machismo”.

Assim, como bem aponta Nelly Novaes Coelho, em seu livro *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil* (2006), as obras Colasantianas atentam para o processo de construção e desconstrução que a mulher da modernidade realiza em busca da sua redescoberta. Dessa forma, tecem-se narrativas dialógicas que desconstróem discursos sociais internalizados propondo o caminho da independência feminina a partir de inquietações. Segundo Coelho, Marina Colasanti trilha novos caminhos para literatura infanto juvenil, e ressalta que:

Atenta ao processo de redescoberta da mulher neste nosso século de mutações, Marina Colasanti vem mantendo um diálogo inteligente e corajoso com os problemas, preconceitos e ocultações ou ousadias que se misturam naquele processo. A certa altura Marina Colasanti se revela como escritora de contos de fadas (COELHO, 2006, p. 586.)

E é com base neste diálogo que os arquétipos da vida familiar e doméstica como o da mãe, da filha e da esposa constituem uma das críticas recorrentes nas obras de Colasanti: o relacionamento entre a mulher/homem, que, nos contos de fadas tradicionais, está regido pelas regras do patriarcado sugerindo a submissão das mulheres. No entanto, nas mãos de Colasanti, os símbolos universalistas do cânone das fadas realizam uma incursão contrária em que as vozes femininas implodem a unidade do símbolo pretensamente universalista e propõem a reflexão da liberdade da escolha como destino.

Na obra em estudo, *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, republicado em 2006, Colasanti reúne treze contos maravilhosos que demonstram, muitas vezes, o protagonismo da mulher mesmo em um ambiente característico da Idade Média. O tratamento dado às narrativas apontam para uma complexidade de vozes que superam o monologismo dos contos de fadas tradicionais. Ora, os contos maravilhosos, como explana Marina Colasanti (2015), em entrevista,

São textos verticais, são textos que podem ter variantes de leituras infinitas e que, portanto, se adaptam a qualquer idade. São textos que estão ligados, historicamente e pelo seu próprio gênero, à essência do ser humano, que estão ligados aos sentimentos mais fundos: o amor, o ciúme, a inveja, o

medo, a morte [...] É o diálogo do hoje e do antes, do hoje e do amanhã, do hoje aqui e do hoje em todo lugar. São contos de muito significado e para qualquer idade, certamente (COLASANTI, 2015, 2^o: 14”).

Nesse sentido, considerando a própria ressalva da autora no entendimento de que se “podem ter variantes de leituras infinitas”, depreende-se que ao contrário da voz uníssona ou monológica da tradição das fadas, os contos maravilhosos de Colasanti incorporam uma plurivocalidade, ou seja, no caso da obra *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, a voz feminina em sua particularidade estabelece uma tensão com a ideologia/visão dos arranjos sociais pretensamente inquestionáveis nos contos de fadas tradicionais.

Tendo em vista essas múltiplas vozes irredutíveis e incompatíveis, cuja linguagem reverbera as divisões e os fragmentos do mundo moderno, entende-se que os contos maravilhosos de Marina Colasanti estabelecem conexões relevantes com o conceito de dialogismo postulado pelo teórico russo Bakhtin.

A fim de entendermos esse tratamento dialógico que aparece em *Doze reis e a Moça do Labirinto do Vento*, faremos de forma sucinta uma incursão no plano monológico das personagens femininas nos contos de fadas tradicionais e, em seguida, veremos um nível de tratamento dialógico que aparece nos contos colasantianos.

Para efeito de análise, vejamos como se constitui inicialmente o cânone das fadas.

3 DAS FADAS A UM NOVO TEAR: A ESCRITA DE COLASANTI

Os contos de fadas, avizinados com as histórias populares, lendas e mitos, são narrativas nascidas da comunicação oral de sociedades antigas que buscavam, pela força do encantamento, estabelecer um vínculo entre o mundo natural e o sobrenatural. Assim, quase sempre, elementos míticos (fadas, feiticeiras e animais com características humanas) são utilizados em seus extratos simbólicos para expressar os anseios da alma humana.

Há hipóteses de que sua representação escrita, nascida com Charles Perrault, no século XVII, decorre de contos propagados oralmente por senhoras, amas e criadas que se apropriavam das narrativas mágicas para instruir moralmente crianças e jovens. Nesse sentido, os contos apresentam em seu bojo o ideário de que o bem triunfa o mal, ou seja, “o bem (o herói) é premiado, em geral com sabedoria, riqueza, poder e casamento feliz; e o Mal (o ogro, madrasta, as irmãs invejosas, a bruxa, o lobo) é punido” (SILVA, 2009, p. 69).

De acordo com os estudos da Psicologia e da Psicanálise, esses indicativos de comportamentos, muitas vezes, mobilizados na exploração dos medos dos pequenos, fornecem subsídios para a criança superar a infância e adentrar no mundo adulto livre de suas pressões internas. É por isso que, como assevera Silva (2009, p. 69), “não levanta barreiras separando “assunto de criança” e “assunto de adulto.”, pois, com seus sistemas de valores simbólicos e sobrenaturais, inclusive propiciando abordagens psicanalíticas, os contos de fadas abordam traumas internos fascinando quase todas as faixas etárias.

Mas, afinal, como classificaríamos os contos de fadas? Tzevetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica*, delimita três categorias para classificar a literatura com um viés sobrenatural: o fantástico, o maravilhoso e o estranho. Para o autor, a análise dessas três categorias depende da hesitação/dúvida do leitor em relação aos dois mundos: o real/natural (o estranho) e o sobrenatural (o maravilhoso). No que tange os contos de fadas, o estudioso relaciona o estatuto do sobrenatural pertencente ao gênero maravilhoso, ressaltando que o que distingue os contos de fadas é sua escrita particular. Vejamos, inicialmente, o que o autor nos diz sobre o maravilhoso:

No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (TODOROV, 1939, p. 60).

O autor ainda pontua sobre o gênero maravilhoso, ressaltando que,

O conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para

citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural (TODOROV, 1939, p. 60 **grifo nosso**).

Dessa forma, as estórias feéricas, marcadas por acontecimentos de natureza sobrenatural e até mesmo irracionais, são aceitas normalmente no mundo natural dos leitores (a) e ouvintes de uma maneira perfeitamente lógica. No entanto, é a escrita mais pedagógica dos contos de fadas, considerando o destaque feito por Todorov, que a diferencia dos demais gêneros maravilhosos por funcionar como uma categoria fechada, cuja intenção é quase sempre educativa, de modo a legitimar um sistema social baseado nas definições de papéis claros para a autorrealização da personagem.

E é justamente esse recurso do maravilhoso, ponderado por Todorov, que Marina Colasanti mobiliza em sua ficção, de modo a explorá-lo em favor de uma desconstrução dos papéis imutáveis que estruturam a forma acabada do epos (gênero vizinho das fadas, lendas e mitos), conforme nos instrui Bakhtin.

A questão da categoria fechada, decorrente do conceito do epos, nos remete aos estudos de Bakhtin, os quais são fundamentais em nossa reflexão. Vejamos algumas considerações. Bakhtin (1997), em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, dedica-se a pensar sobre a diversidade de vozes ideológicas, dinâmicas e irredutíveis que constituem as personagens na obra do autor russo Dostoiévski. Nesse livro, o teórico explana o plano monológico das personagens para explicar como uma abordagem dialógica permite múltiplos caminhos linguísticos. Observa-se que, assim como nos contos de fadas, nas lendas e mitos, o plano monológico, postulado por Bakhtin, apresenta a personagem em um campo de visão fechada:

No plano monológico, a personagem é fechada e seus limites racionais são rigorosamente delineados: ela age, sofre, pensa e é consciente nos limites daquilo que ela é, isto é, nos limites de sua imagem definida como realidade: ela não pode deixar de ser o que ela mesmo é, vale dizer, ultrapassar os limites do seu caráter, de sua tipicidade, do seu temperamento, sem com isso perturbar o plano monológico do autor para ela (BAKHTIN, 1997, p. 51).

Evidentemente a personagem no plano monológico se encontra sob o fundo sólido e imutável da referência externa, de modo que a consciência do autor a define, criando uma imagem de personagem totalmente dependente e limitada. Assim, trazendo uma ideia da representação de um mundo estável, longínquo e imutável como o gênero épico, no qual tudo é fechado, pronto e concluído, (Bakhtin, 2002).

No livro *Questões de literatura e de estética a teoria do romance*, especificamente no capítulo Epos e Romance, Bakhtin (2002) expõe os traços constituintes formais do gênero

épico, ressaltando que a epopeia, de onde se avizinha as lendas e as fadas, é compreendida como um gênero acabado e passadista que procura sempre honrar e projetar a origem das fundações e seus valores gloriosos. Ou seja, trata-se de um gênero em que o presente e os temas do cotidiano não comparecem.

Bakhtin afirma isto ao dizer que:

No mundo épico não há nenhum lugar para o inacabado, para o que não está resolvido, nem para a problemática. Nele, não são permitidas quaisquer passagens para o futuro; ele se satisfaz a si mesmo, não pressupõe nenhum prolongamento e nem precisa dele (BAKHTIN, 2002, p. 408)

E ainda postula que:

O mundo épico é totalmente acabado, não só como evento real de um passado longínquo, mas também no seu sentido e no seu valor: não se pode modificá-lo, nem reinterpretá-lo, e nem reavaliá-lo. Ele está pronto, concluído e imutável, tanto no seu fato real, no seu sentido e no seu valor (BAKHTIN, 2002, p. 409)

Isso não é apenas um traço característico da epopeia, é também o dominante na construção das personagens femininas dos contos de fadas tradicionais, cuja ocultação de vozes ideológicas nasce em favor de uma universalidade uníssona considerada “correta” e “primordial” para formar crianças e jovens. Nesse sentido, a figura feminina, personagem fundamentadora do gênero das fadas, obedece ao plano monológico preestabelecido para ela sem questionar, sem refutar ou tentar intervir no destino formalmente pré-dado.

Por outro lado, as releituras dos contos de fadas na contemporaneidade, mostra-nos como esse gênero evoluiu e construiu uma nova estética a partir da evidência de desejos e inquietações das personagens, especialmente, femininas. Pode-se perceber que o tratamento dado às personagens nessa releitura indica uma conexão aproximada com o plano dialógico da célula romanesca, cujas vozes digladiam ideologicamente afirmando, como assegura Bakhtin (1997, p. 63), “a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói”, diferentemente do plano monológico do epos.

O dialogismo postulado por Bakhtin (1997) sobre as personagens de Dostoiévski se estrutura através das diversas vozes ideológicas, distintas e polêmicas que se posicionam livremente na interação do eu com o outro (autor/leitor/contexto) trocando experiências, interiorizando-as e reinterpretando-as. Para o teórico russo, a concepção dialógica da linguagem, o entendimento de que o sujeito é construído pelo outro é o princípio estrutural do romance polifônico. Entende-se o romanesco como um gênero plurilinguístico e híbrido que aflora com o capitalismo e o concerto das vozes democratizadas.

Dessa forma, no plano dialógico, postulado por Bakhtin, o autor/criador incorpora diversas consciências que designam a consciência do herói e de seu mundo. Isso quer dizer que não opera mais o plano imutável e fechado visto no monologismo, e sim um diálogo aberto e inacabado da personagem, do leitor e do autor com a multiplicidade de vozes presentes em uma sociedade. Pois, como assegura Bakhtin (1997), o diálogo é a própria ação da comunicação humana e, por consequência, da literatura verossímil.

A estrutura dialógica da célula romanesca permite na contemporaneidade a feitura sempre fluida do novo fazer literário. Essa dinâmica plurilinguística possibilita, inclusive, a intertextualidade como recurso relevante na prática da escrita ficcional. É justamente nessa perspectiva que Colasanti explora de maneira ostensiva o maravilhoso e a visão crítica da contemporaneidade constituída pelas vozes ideológicas do novo tempo, isso muitas vezes significa conceder liberdade às personagens.

Tendo em vista que o herói ou anti-herói no dialogismo é livre para discordar do plano criado pelo autor e até opor-se reinterpretando possíveis conclusões ou efeitos, pois, como endossa Bakhtin (1997, p. 242), “cada personagem entra em seu discurso interior, mas não como um caráter ou um tipo, como a personagem da fábula do enredo da sua vida (a irmã, o noivo etc.) e sim como um símbolo de alguma diretriz de vida ou posição ideológica”. Dessa forma, a personagem no plano dialógico é livre para responder, provocar e auscultar as vozes de outros e de sua época. Vejamos o que Bakhtin diz sobre o dialogismo em Dostoiévski:

[...] tinha o dom genial de auscultar o diálogo de sua época, ou, em termos mais precisos, auscultar a sua época como um grande diálogo, de captar nela não só vozes isoladas mas antes de tudo as *relações dialógicas* entre as vozes, a interação dialógica entre elas. Ele auscultava também vozes dominantes, reconhecidas e estridentes da época, ou seja, as idéias dominantes, principais (oficiais e não-oficiais), bem como vozes ainda fracas, idéias ainda não inteiramente manifestadas, idéias latentes ainda não auscultadas por ninguém exceto por ele, e idéias que apenas começam a amadurecer, embriões de futuras concepções do mundo (BAKHTIN, 1997, p. 89).

Colasanti, ao seu modo, ausculta as vozes recalcadas femininas ao longo da história e as ficcionaliza permitindo um certo nível de dialogismo capaz de encaminhar o choque das vozes ideológicas. Em seu processo de escrita intertextual como, por exemplo, no livro *Doze Reis e a Moça do Labirinto do Vento*, atravessam vozes ideológicas que se chocam dialogicamente com o sistema de valores prescrito no velho cânone das fadas. É o que acontece no primeiro conto do livro, no qual o espaço descrito evoca elementos medievais como palácio, cavalaria, cofres de moedas e sala de criados, os quais pressupõem o universo

das fadas. No entanto, o mecanismo dialógico ficcionaliza a necessidade de conferir poder de decisão e liberdade ao sujeito feminino, ao contrário dos papéis predestinados.

A verdade é que Colasanti, fazendo uso do suporte da intertextualidade, desenvolve uma ficção de reescritura em que o velho deve se tornar novo à luz do confronto ideológico. Nesse caso, o símbolo das fadas cede lugar para a problematização das visões. Em nosso próximo capítulo, especificamente, nos contos *A moça Tecelã* e *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, publicados no livro em estudo.

4 COLASANTI E OS (DES) FIOS DAS FADAS

O livro *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento*, republicado por Marina Colasanti em 2006, reúne treze contos de fadas que abordam questões que afligem as consciências humanas como: o desejo, a escolha, a liberdade, as cisões identitárias e outros. Com efeito, os temas são construídos ancorados na tradição das fadas e seus elementos maravilhosos. Todavia, esse extrato do maravilhoso adere à densidade da historicidade moderna, a exemplo da relação de gênero e das relações familiares. Sobre o referente livro, a pesquisadora Morgana de Medeiros Farais, em sua dissertação, postula que:

Colasanti, em seu livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (2006), constrói personagens, identidades, subjetividade a partir de um olhar questionador, rompendo com as amarras que sempre fizeram parte do horizonte feminino de expectativas em sociedades patriarcais (FARIAS, 2017, p. 95).

Vinculados a essas reflexões, os contos *A moça tecelã*, *Entre o leão e o unicórnio*, *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, *À procura de um reflexo*, *O rosto atrás do rosto* e *Uma concha à beira-mar* apresentam personagens femininas que resistem às pressões dos estereótipos, ou dos tipos planos, explorados no sistema de representação da tradição. A escritora está centrada na necessidade de conferir novos contornos às personagens femininas, de modo a lhes conferir voz, autonomia e poder de decisão.

Silva (2009), em seu livro *Literatura infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura*, relata que a maioria dos contos de fadas de Colasanti desvia-se do padrão típico do gênero apresentando uma estética mais fluida e sensível, inclusive o livro em estudo. Para a autora os contos de fadas colasantianos,

não estão comprometidos com um “final feliz”. Aliás, muitos deles têm desfechos trágicos, ou finais em aberto, o que constitui uma atualização de bastante impacto nessa modalidade narrativa. Sob esse aspecto, tem-se já uma aproximação entre os contos que a autora escreve para adultos e os que endereça a crianças. A série de “contos de fadas” de Marina destinada ao público infantil inclui, até o presente, quatro títulos: *Uma ideia toda azul* (1979), *Doze reis e a moça do labirinto do vento* (1982), *Entre a espada e a rosa* (1992) e *Longe como o meu querer* (1997) (SILVA, 2009, p. 253-254 **grifo nosso**).

No livro *Doze reis e a moça do labirinto do vento* (2006), podemos reconhecer que a autora opera transformações significativas nas narrativas encaminhando-as para finais abertos e dinâmicos, principalmente no que tange as relações de gênero. Nota-se que, desde a curiosidade da moça para ver qual rosto o guerreiro escondia por trás da máscara no conto *O rosto atrás do rosto*, até o poder decisivo de casar-se, que a personagem do conto *Doze reis e*

a moça no labirinto do vento possui, o feminino assume as rédeas do seu destino mostrando-nos expressões de autonomia, as quais seriam inconcebíveis sob a perspectiva dos contos tradicionais.

São justamente essas representações ousadas que Colasanti demonstra através da personagem feminina a voz do “outro”, ou seja, as várias mulheres que resistem e lutam por seus direitos questionando, ou mesmo rechaçando, o controle social estabelecido pela cultura misógina. Desse modo, percebemos que, na maioria das narrativas do livro, a consciência das personagens femininas transforma-se nas várias consciências de lutas existentes em uma sociedade. É como se as inquietações do pensamento feminino viessem à tona através da consciência da autora, de modo a projetá-la ficcionalmente nas protagonistas. Bakhtin tenta explicar tal processo na obra de Dostoiévski:

A consciência do autor não transforma as consciências dos outros (ou seja, as consciências dos heróis) em objetos nem faz destas definições acabadas à revelia. Ela sente ao seu lado e diante de si as consciências equipolentes dos outros, tão infinitas e inconclusivas quanto ela mesma. Ela reflete e recria não um mundo de objetos mas precisamente essas consciências dos outros com os seus mundos, recriando-as na sua autêntica inconclusibilidade (BAKHTIN, 1997, p. 68).

No conto *A moça Tecelã*, por exemplo, Colasanti faz mais do que representar a vida simples e harmônica de uma moça tecelã, representa, conferindo autonomia, a própria consciência que a personagem feminina tem da situação de felicidade e de realização no estar “só”. Na narrativa o ato de tecer, destinado pela tradição como atividade exclusiva do feminino, traz o potencial simbólico da ação de uma vida que necessita do destecer (da dúvida) para realizar-se. Dessa forma, as atitudes da personagem são marcadas pelo processo de ressignificação do sujeito tradicional. Ligada a esse, aparecem orientações de outras consciências femininas que assumem a forma da moça tecelã.

A cena inicial do conto mostra-nos uma protagonista desapegada de luxos que, sentada em seu tear sozinha, entrelaçava fios tecendo o ambiente bucólico, seus horizontes, jardins e pássaros com grande satisfação e felicidade em seu ofício. A moça, condicionada pelo prazer de tecer, criava seu próprio universo e desejos ao acordar. Vejamos:

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte. Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava.

[...]

Assim, jogando a lançadeira de um lugar para o outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias. Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila (COLASANTI, 2006, p. 01 **grifo nosso**).

Enveredando pelo caminho simbólico de linhas claras, a moça nos mostra um sentido de vida alegre, cheia de luz e propósitos. Às vezes, até mais do que isso. Observamos, por exemplo, que o enunciado – Nada lhe falta – parece sugerir o apagamento dos discursos ideológicos de épocas em que as mulheres eram condicionadas, anuladas e silenciadas pelo poder do masculino. Nesse sentido, é possível observar que Marina Colasanti já anuncia uma renovação dos contos de fadas ao dismantelar os papéis fixos de gêneros, pois, apesar de encaminhar a personagem feminina para um trabalho doméstico, o tecer e o cozinhar não eram sinais de submissão ou opressão de papéis como está ressaltado no “Nada lhe faltava”.

Ainda nessa perspectiva, se observarmos bem o seguinte excerto “Na hora da fome tecia um lindo peixe [...] 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” (COLASANTI, 2006, p. 01), veremos que o papel desempenhado pela moça, nesse primeiro momento da narrativa, distancia-se da máxima de subserviência que conduziram a figura da mulher, da mãe e da filha, durante muito tempo na sociedade, e em narrativas clássicas das fadas. Aqui, os fios que são tecidos são claros, cheios de alegrias e vontades, de fato, da ação livre do feminino.

Outro comportamento, contudo, destaca-se na narrativa no momento em que a moça um dia sentiu-se sozinha, conforme vemos em “Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado” (COLASANTI, 2006, p.12). Essa conduta, que é edificada culturalmente, ajusta-se à tônica predominante nos contos de fadas tradicionais, nos quais é muito comum que as mulheres desejem um casamento, na verdade, as histórias das fadas estão ancoradas nessa referência sólida. Coelho (1987), ao tratar disso, registra:

com ou sem a presença de fadas (mas sempre com a presença do maravilhoso), seus argumentos desenvolvem-se dentro da magia feérica (reis, rainhas, príncipe, princesas, fadas, gênio, bruxas, gigantes, anões, objetos mágicos, metamorfose, tempo e espaço fora da realidade conhecida etc.) e têm como eixo gerador uma problemática existencial. Ou melhor, têm como núcleo problemático à realização essencial do herói ou heroína, realização que, via de regra, está visceralmente ligado à união de homem e mulher (COELHO, 1998, p. 14).

Essa assertiva pode ser comprovada pelo casamento que se apresenta como reparação expressa no “final feliz”, para o qual a figura feminina contribui de forma decisiva através da boa conduta. E é justamente esse casamento que é tramado por Colasanti sob outras miradas questionadoras. Ora, a moça tecelã não aparece sob a pressão conjugal, na realidade ela é a responsável pelo seu desejo e execução: “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” (COLASANTI, 2006, p. 12). De fato, ela tece uma nova realidade marital, todavia, é importante ressaltar que Colasanti busca combinar os valores culturais do passado com essa nova representação da condição do feminino.

Observa-se que mesmo concluindo seu desejo: “E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado” (COLASANTI, 2006, p. 12), a moça tecelã não está totalmente livre das pressões intrínsecas do patriarcalismo. Por isso, no momento final da ação do tecer, o masculino aparece atuando de forma um tanto desrespeitosa, inclusive sugerindo autoridade, rispidez e mando. Vejamos:

Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta. Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida. Aquela noite, deitada contra o ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais sua felicidade. E feliz foi durante algum tempo. Mas, se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque, descoberto o poder do tear, em mais nada pensou a não ser nas coisas todas que ela poderia lhe dar (COLASANTI, 2006, p. 12 **grifo nosso**).

É nítido que o tecer da protagonista vai se fiando em seu desejo sincero de casamento e gestação de filhos, mas, logo, o narrador aponta para uma tensão de relações de poder negativa, uma vez que o homem demonstra uma conduta de intromissão “[...] meteu a mão na maçaneta” (COLASANTI, 2006, p. 12), assim, como um comportamento egoísta, repressor e manipulador ao evidenciar que estaria mais interessado no poder de tear da moça do que em construir uma família “se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu” (COLASANTI, 2006, p. 12). O homem se considerando o “sexo forte e detentor de poder”, deixa bem claro o que queria da moça tecelã, e ter filhos não estava entre os desejos e necessidades. Assim, a sua vontade se vale e se legitima no sistema sociocultural que detêm grande poder sobre a sexualidade e vida reprodutiva das mulheres.

Verifica-se ainda um perfil manipulador da figura masculina que, tendo descoberto o poder de tear da moça tecelã, apropria-se de artimanhas para impor uma série de trabalhos que lhe oferecem conforto e bens materiais, tais como palácios, cavalarias e outros, conforme nos

afirma o seguinte excerto “ – Uma casa melhor é necessária – disse para mulher. E parecia justo, agora que eram dois. [...] – Para que casa, se podemos ter palácio? – perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse pedra com arremates patra” (COLASANTI, 2006, p. 12-13). Dessa forma, ao evocar suas intenções, o homem assume uma postura de poder sobre a vida e o corpo da moça tecelã que trabalhava incansavelmente tecendo seus gostos:

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arremetar o dia. Teceia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira. Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos os cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre. –É para que ninguém saiba do tapete – disse. E antes de trancar à porta a chave, advertiu: – Faltam as estrebarias. E não esqueça dos cavalos! (COLASANTI, 2006, p. 13).

Como se pode perceber, o marido tão pouco se interessava nas vontades e desejos da moça tecelã. Aliás, para demonstrar ainda mais o seu poder sobre a vida dela, trancou-a no mais alto quarto do palácio alegando que seria mais seguro para o tapete, quando, na realidade, a simbologia por trás do “trancar” nos contos de fadas diz respeito a uma forma de controle e desconfiança. E são justamente esses sentimentos que o marido da moça tecelã se apropria, assim, concordando com os valores tradicionais das fadas. Por outro lado, a moça tecelã não concorda. Nesse ponto, a sua voz ideológica se ergue.

Como foi dito anteriormente, a moça não concorda com os ditames de controle e desconfianças do marido, dessa forma, sua voz contrária é exteriorizada como forma de resposta ao que não lhe está fazendo bem, expressando o confronto ideológico dos discursos como preconiza o conceito de dialogismo de Bakhtin (1997).

Percebe-se que as diversas exigências do marido lhe trazem tristeza como expressos nos seguintes trechos “Tecia e entrestecia” e “E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha novamente” (COLASANTI, 2006, p. 13). No entanto, ao invés de agir de forma submissa, aceitando todos os caprichos do marido, como na referência prescrita aos comportamentos femininos, ela toma uma decisão, saindo, assim, da categoria fechada das fadas, demonstrando certo ativismo em sua voz dissonante e marcada por desejo e autonomia. Vejamos:

Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. [...] Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer o seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens,

as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu em sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela. A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou e, espantado, olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito apumado, o emplumado chapéu (COLASANTI, 2006, p. 13-14).

Observe que essa inquietação, a partir do momento em que a moça, pela primeira vez, pensou como seria bom estar sozinha, proporciona a quebra das hierarquias do passado como uma resposta que, como assegura Bakhtin (2002, p. 89) “é a força essencial que participa da formação do discurso e, principalmente, da compreensão ativa, percebendo o discurso como oposição ou reforço e enriquecendo-o”. Nesse sentido, a moça tecelã compreende ativamente as referências de dominância do homem do século passado, ao mesmo tempo em que propõe outra jornada quando o “final feliz” do casamento é meramente ilusório, e que a solidão é a melhor opção. Ora, desde o início da narrativa, a tecelã possuía o fio condutor do seu destino e não demorou para reconhecer novamente seu poder e destecer às pressões sociais, sob as quais seu gênero durante muito tempo foi submetido.

A sua jornada se distancia dos valores culturais do patriarcalismo, já que a sua consciência não cedeu às pressões e às obrigações conjugais. A moça domina o fio de sua história e de seu destino como promessa de reconstrução de sua felicidade tecida a partir de linhas claras: “como se ouvisse a chegada do sol, a moça, escolheu linha clara. E foi passando-a devagar entre fios, delicados traços de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte” (COLASANTI, 2006, p. 14).

Essa consciência autônoma e equipolente, que a moça tecelã demonstra, aponta para uma diretriz de vida e posicionamento ideológico do feminino na contemporaneidade, cuja busca por diretos equânimes vai ao encontro com as vozes democratizadas do pluriguismo romanesco de Bakhtin.

Em outras palavras, Colasanti ao ficcionalizar a moça tecelã dialoga com o mundo exterior experimentando posicionamentos, combinando uns, contrapondo-se outros e, por fim, propõe um novo caminho com linhas claras para o sujeito feminino. Nesse sentido, constata-se que os diálogos ideológicos personificam os conflitos sociais da condição feminina confrontando os discursos do passado e da modernidade. Nesse caso, a célula intocável do casamento feliz é questionada e desmantelada pela visão decisiva da personagem. É o que tentamos examinar aqui sob a perspectiva bakhtiniana.

O conto *Doze reis e a moça no labirinto do vento* apresenta uma relativização ainda maior da instituição do casamento e seus valores preestabelecidos. Colasanti mobiliza elementos característicos da Idade Média: reis, labirintos, arcos, flechas e outros, para contar-nos a história de uma moça que opta por casar, mas, diferentemente da tradição, escolhe o momento, o pretendente e, ainda, o desafia encontrá-la no labirinto para efetivação do casório. A figura do pai, aqui representado pelo rei, não interfere na escolha da filha e nem a obriga casar, mas seleciona doze reis para futura escolha da moça. Dos dozes reis apenas um consegue desvendar o labirinto da princesa.

A narrativa inicia com a conversação do pai e da filha dentro do labirinto de fícus que, segundo o patriarca, serve para domar o vento e, assim, proteger as flores. No referido labirinto há doze nichos de azulejos azuis e em cada nicho um rei barbudo de mármore, que chamam a atenção da moça. Notemos:

–Para que os reis, meu pai? –Para casar contigo, minha filha, quando chegar a hora. De olhos fixos sempre abertos, olham diante de si os reis barbudos. E frente ao seu olhar passa a filha e repassa, crescendo no jardim. E passam o tempo que eles não sabem contar. Até que um dia, já moça, diz a filha bem alto: –Este ano, meu pai, sem falta vou casar. Não olha para os reis. Mas é para eles que fala, porque o ano é novo e a hora chegou (COLASANTI, 2006, p. 82).

De antemão, o pai anuncia que quer a concretização de um casamento para filha, mas nota-se que não há uma postura obrigatória da parte do “chefe” da família, na realidade, ele sugere o casamento e deixa a filha confortável para escolher o momento certo, conforme nos anuncia a frase “quando chegar a hora”. Todavia, mesmo sendo sugestão, provavelmente, ascendeu na consciência da personagem feminina as convenções sociais do casamento, uma vez que durante anos a moça observa os reis de mármore nos evidenciando uma espécie de dúvida de casar-se ou não, mas, de repente grita “– Este ano, meu pai, sem falta vou casar”, (COLASANTI, 2006, p. 82), como que para atender ao desejo paterno.

É muito comum na tradição que os filhos honrem os pais realizando os desejos, a profissão, e o casamento por eles escolhidos. Trata-se de um ato, como diz os ditames religiosos, de agradecimento e respeito aos progenitores. No conto, a jovem nos mostra, inicialmente, uma postura edificada por essas questões – já que a intenção era dizer ao pai que iria casar-se no referido ano, ou seja, concretizar a vontade dele – como forma de agradecimento ao bom pai que possuía. Ora, o relacionamento entre pai e filha, nesta narrativa, aparentemente é equilibrado e recíproco.

No entanto, trilhando os caminhos de um futuro casamento, a jovem não se submete plenamente à vontade do pai, pois, é ela quem impõe condições aos seus pretendentes: “Hora do primeiro rei que, [...] avança e, majestoso, pede a filha do pai em casamento. Mas não é o pai que responde” (COLASANTI, 2006, p. 82). Com isso, a moça nos mostra autonomia para decidir sobre o seu futuro relacionamento, e também demonstra poder e coragem ao desafiar o “sexo superior” dos seus noivos, conforme fica nítido no seguinte trecho: “– Caso com aquele que souber me alcançar – grita a moça, correndo para o labirinto” (COLASANTI, 2006, p. 82). De doze reis restaria apenas um para desposá-la, no entanto, o felizardo teria que fazer por merecer, de acordo com as condições da moça. Dessa forma, os reis enfrentavam os desafios com intuito de alcançá-la. Olhemos o primeiro:

Lento e tardo, sentindo ainda no corpo o peso de estátua, vai o rei atrás dela. Mas seus pés calçados de ferro não conseguem acompanhar os passos ágeis que conhecem o caminho. Por mais que a procure, só o vento parece esperá-lo nos cantos, abocanhando-lhes as pernas, esfriando aos poucos a couraça. E enquanto ele vai e volta sobre suas próprias pegadas, perdido entre quinas iguais e falsos corredores, o frio sobe no seu corpo, toma a pele e a carne, congela o sangue, devolvendo ao mármore o que do mármore havia sido tomado. Até paralisá-lo na antiga posição, estátua novamente. Do outro lado do labirinto, a moça sai sozinha. Um mês se passa na calma do jardim. À espera de que o chamado venha tirá-lo da sua imobilidade, olha o segundo rei para moça, enamorado (COLASANTI, 2006, 83).

Percebe-se que a dificuldade apresentada não é característica apenas do primeiro rei, na verdade, todos os próximos reis enfrentam impasses nos desafios estabelecidos pela moça. O primeiro não consegue alcançá-la devido aos longos anos de mármore e o segundo não consegue seguir seu rastro, pois, o faro de seu cachorro é empedrado e os seus sentidos estão fracos, conforme nos afirmar o excerto “Não há perfumes no vento que os acompanha e precede. Só o frio. E envolto no frio perdem rastro e esperanças” (COLASANTI, 2006, p. 83-84). Apesar dessas respectivas falhas dos noivos, a moça não se mostra abalada, ao contrário, parece satisfeita: “Lá fora, sozinha, sorri a moça” (COLASANTI, 2006, p. 84).

Nota-se, então, uma personagem desvinculada das aspirações do referente feminino dos contos de fadas tradicionais, cuja realização pessoal dependia excessivamente da união do homem e da mulher, melhor dizendo, do casamento. Aqui, ao modo dessa moça, o conjugado deve ser edificado por duas pessoas: a mulher e o homem, por isso que os reis de mármore enfrentam desafios com intuito de conquistá-la. Além disso, ao ponderar o sorriso mesmo diante das situações falhas dos noivos, a moça nos revela que sua companhia é amigável e,

por isso, não demonstra pressa em casar-se. Evidentemente, os dias e os meses que passaram nos afirmam que ela não tem pressa:

Passado um mês, ao terceiro cabe a sorte. Mas sorte não é, porque o vento a leva, deixando-o, como aos outros dois, prisioneiros do labirinto. E o outono traz a vez de outro rei, e de outro depois dele, e de outro ainda. Cada qual cheio de certeza que abandonaria o mármore do nicho. Para encontrá-lo adiante, além das folhas. Seis meses se foram. E seis reis. No ar frio do inverno avança o sétimo, valente, arco e flechas ao ombro (COLASANTI, 2006, p. 84).

O tempo sugere que o percurso que a moça traça no labirinto para os reis é complexo e confuso, por isso as repetidas complicações para encontrá-la. Pois, o labirinto como sabemos é construído por diversas passagens ou divisões que ludibriam a mente humana e, no caso, do conto poderíamos dizer que o labirinto representa simbolicamente a própria moça que desafiando os reis propugnava uma espécie de reconhecimento do seu “eu”. No entanto, eles eram incapazes de desvendar e encontrar sua verdadeira essência: “De nada adiantou a pontaria do rei. A cada nova tentativa o vento sopra mais, lançando as flechas longe do seu destino, impedindo-as de acertar o alvo” (COLASANTI, 2006, p. 84).

Vemos claramente o insucesso dos reis no decorrer do ano referente ao casamento: “E vem o rei seguinte, E aquele do seu lado. E do décimo rei faz-se a hora [...] O ano está prestes acabar. Só dois reis faltam agora. E dois meses” (COLASANTI, 2006, p. 84-85). Como se pode perceber, grande parte não conseguia ultrapassar as barreiras da busca pela jovem, com exceção do último rei que, usando uma espada, realiza um procedimento oposto do estabelecido. Analisemos na narrativa:

Último rei de bela barba avança, espada na mão. –Com o homem que desvendar meu labirinto, só com esse eu casarei –diz ela procurando-lhe o olhar. E devagar some entre muros verdes. Mas o rei não a segue, não procura seu caminho. Com toda força que séculos de mármore lhe puseram nas mãos, desembainha a espada, levanta a lâmina acima da cabeça, e zapt! abre um talho nas folhas, e novamente zapt! corta e desbasta, e zapt! zapt! zapt!, esgalha, abate, arranca os pés de fícus (COLASANTI, 2006, p. 85).

Divergindo do comportamento dos reis anteriores, este último não persegue a princesa como quem persegue um bicho na caçada. Ele foi ardiloso, apropriou-se de outra estratégia, uma mais suave e menos agressiva para conquistar a moça. Ou seja, mesmo buscando o seu maior objetivo (a futura mulher), o rei apresenta uma postura compreensível de quem dá espaço para sua companheira no relacionamento: “Mas o rei não a segue, não procura seu caminho” (COLASANTI, 2006, p. 85). Vale ressaltar também que, embora ele vá atrás da

princesa contrapondo-se ao que ela preconizou, assim como a figura masculina na tradição que age por vontade própria, o rei não demonstra autoridade ou poder exclusivo nessa busca.

Visto que a princesa que tramou os desafios para cada rei: “– Caso com aquele que souber me alcançar [...] – Caso com aquele que seguir meu rastro [...] – Caso com aquele que cortar meu caminho [...] – Com o que desvendar meu labirinto” (COLASANTI, 2006, p. 82-84). Com isso, fica notório, sem dúvidas, o poder do feminino para construir seu próprio caminho. Nesta narrativa, os reis não determinam as atitudes do feminino, na realidade, há uma subversão dos valores patriarcais do casamento e afins.

É fato que o último rei consegue desvendar o labirinto da princesa, mas, aparentemente, só desvendou porque apresentou uma postura mais ou menos transgressora dos ditames da tradição: “Uiva o vento escapando pelos rasgos, fugindo a cada golpe. Sob a lâmina, trezentas e sessenta e cinco quinas se desfazem. Até que não há mais labirinto, só folhas espalhadas. **E a moça. Que livre, no gramado, lhe sorri**” (COLASANTI, 2006, p. 85-86 grifo nosso). Percebe-se que, a partir do momento de liberdade, a moça enamorou o rei com um sorriso.

Mas afinal, qual era o segredo por trás do labirinto da princesa? O sorriso dado pela moça no final da narrativa, ao deparar-se com o príncipe que desfez o labirinto, mostra-nos que a moça queria liberdade e que só o homem que compreendesse isso poderia conquistá-la. Por meio disso, podemos inferir que o “desvendar meu labirinto” significa entender o eu feminino em sua expressão autônoma, e não como um animal que deve ser domado ou protegido.

Vê-se, dessa forma, como o discurso do epos, monolítico em seu universalismo de valores, apresenta-se combalido pela voz ideológica e problematizadora do novo discurso. O tema do casamento se apresenta como caminho possível, desde que ele seja questionado e compreendido no âmbito da liberdade da decisão. Assim, percebemos que enquanto nos contos de fadas tradicionais o casamento era considerado o ápice da auto realização do feminino e o marido era seu protetor, no conto *Doze reis e a moça do labirinto do vento* o casamento é escolhido pela figura feminina e edificado pelos dois.

Portanto, ressaltamos que no referido conto não temos, de fato, a realização do casamento, na verdade, temos apenas a sugestão do encontro amoroso da princesa com o rei. Colasanti, dessa forma, encaminha a temática do casamento para um caminho, ainda, mais produtor ao optar por um final aberto. Embora imaginemos que a moça vá se casar com o pretendente, podemos desfazer a ideia rígida do casamento como eterno e feliz prescrito pelo

acabamento perfeito das fadas; ao contrário, temos a sugestão, a partir do desfecho aberto, de caminhos a serem completados de forma livre pelo leitor.

Colasanti, em sua obra, está comprometida em problematizar os discursos monolíticos das convenções sociais do casamento que aparecem, neste conto, através das atitudes invasivas da maioria dos reis. A autora utiliza a técnica discursiva da intertextualidade, de modo a expor um choque de ideias em consonância com o que Bakhtin identificou na obra de Dostoiévski (1997).

Portanto, Colasanti não deixa de trazer o estereótipo feminino, mas o traz para estabelecer uma tensão dialógica com o discurso histórico e cultural de seu tempo, a exemplo da visão feminista.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, analisou-se, principalmente, através do conceito do dialogismo, as ideologias presentes na produção literária infantil e juvenil de Marina Colasanti, representadas por dois contos de fadas inseridos no livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (2006). Verificou-se a conexão dessas histórias com os elementos medievais e símbolos tradicionalmente consagrados pelos contos de fadas clássicos, como, por exemplo, a instituição do casamento heterossexual. Todavia, nas mãos de Colasanti, a ocorrência dos arquétipos tradicionais da condição feminina e das convenções sociais do casamento são desmantelados em favor de um novo discurso, mais crítico e autônomo da crítica histórica contemporânea.

Alinhada à práxis ficcional contemporânea, principalmente a da crítica feminina, Marina Colasanti usa como suporte a intertextualidade para reescrever os clássicos das fadas de maneira sensível, maravilhosa e crítica, de modo que o trabalho estético reflita, além do ludismo e da fantasia, a condição feminina e seus conflitos sociais de gênero, a exemplo do tema do casamento. Nesse sentido, a autora ficcionaliza personagens femininas autônomas e livres, personagens que ao questionarem e problematizarem padrões preestabelecidos socialmente subvertem discursos totalitários, de modo a demonstrar o poder de decisão da figura feminina.

Os contos *A moça Tecelã* e *Doze reis e a moça no labirinto do vento*, os quais fizeram parte do nosso *corpus*, abordam valores concernentes à instituição do casamento, de modo que a fatura discursiva permite entrever a visão das fadas, ou seja, o casamento acabado como a chave da felicidade, e a visão de um novo tempo constituído pelo valor histórico da autonomia e das vozes democratizadas. Verificamos que essa fatura discursiva se apoia no entendimento dialógico que golpeia toda voz monolítica e ideológica, em favor de uma percepção mais ampla de vozes em confronto. Por isso, as formas acabadas, típicas das fadas, são questionadas, de modo a fazer valer outras visões sobre o tema do casamento. Com efeito, verificamos que, ao contrário da imposição de uma forma fechada de um marido arranjado, as personagens femininas gozam da autonomia de decisão. Neste ponto, não temos mais estereótipos, mas sujeitos femininos pensantes.

Colassanti atenta para as vozes no novo tempo, mobiliza o elemento maravilhoso, conferindo-as uma estrutura histórica, de modo a quebrar o monopólio de um discurso único de poder e o democratizar, como acontece na voz problematizadora das figuras femininas representadas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M.M. (Mikhail Mikhailovitch), 1895-1975. **Problemas da Poética de Dostoiévski/Mikhail Bakhtin**. Tradução de Paulo Bezerra. -2. Ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Editora Hucitte Ltda. – São Paulo, 2002.
- BUENO, Ronald. Escritora Marina Colasanti palestra em Caxias do Sul nesta quarta-feira. **Pioneiro Cultura e Lazer**, 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/pioneiro/cultura-e-lazer/noticia/2020/03/entrevista-escritora-marina-colasanti-defende-discussao-de-genero-nas-escolas-12192441.html>. Acesso em: 03 de março de 2021.
- COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.
- COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1998.
- COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento** / Marina Colasanti; ilustrações da autora. –12. Ed. – São Paulo: Global, 2006.
- COLASANTI, Marina. A moça Tecelã. In: COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 12ª edição, São Paulo: Global, 2006.
- COLASANTI, Marina. Doze reis e a moça no labirinto do vento. In: COLASANTI, Marina. **Doze reis e a moça no labirinto do vento**. 12ª edição, São Paulo: Global, 2006.
- FARIAS, Morgana Medeiros. **Mulher, casamento e autoria feminina: enfoques na literatura infantil e juvenil de Marina Colasanti**. 2017. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- Gregorin Filho, José Nicolau. **Literatura infantil: múltiplas linguagens na formação de leitores** / José Nicolau Gregorin Filho. – São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.
- KRISTEVA, Julia, 1941. **Introdução à Semanálise**/ Julia Kristeva; tradução Lúcia Helena França Ferraz. – 2. ed. São Paulo : Perspectiva, 2005. – (Debates ; – 84)
- MARINA, Colasanti explica o que são histórias maravilhosas ou contos de fada [S. l.: s.n], 2015, 1 vídeo (2':14"). Publicado pelo canal Grupo Editorial Global. Disponível em: <https://youtu.be/gTcEjthGfoE>. Acesso: 12 de março de 2021.
- SACRAMENTO E RODRIGUES, Sandra Maria Pereira, Inara de Oliveira. **Literatura infanto-juvenil: pedagogia**. – módulo 5, volume 1, EAD. –Ilhéus, BA: EDITUS, 2011.
- SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Literatura Infantil brasileira: um guia para professores e promotores de leitura**. – 2. ed, – rev. – Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.
- TODOROV, Tzvetan, 1939. **Introdução à literatura fantástica**/ Tzvetan Todorov. – São Paulo: Perspectiva, 2017.