



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

LUÍSA NEGRÃO DE SOUZA

**TRAVESSIA E MOVIMENTO:  
A PAISAGEM EM CONTOS DE MARINA COLASANTI**

---

Londrina  
2023

LUÍSA NEGRÃO DE SOUZA

**TRAVESSIA E MOVIMENTO:**  
**A PAISAGEM EM CONTOS DE MARINA COLASANTI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Célia dos Santos Alves

Londrina  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S729t Souza, Luísa Negrão de .  
Travessia e movimento : a paisagem em contos de Marina Colasanti / Luísa Negrão de Souza. - Londrina, 2023.  
99 f.

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.  
Inclui bibliografia.

1. Marina Colasanti - Tese. 2. Paisagem - Tese. 3. Travessia - Tese. 4. Movimento - Tese. I. Alves, Regina Célia dos Santos . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 8

LUÍSA NEGRÃO DE SOUZA

**TRAVESSIA E MOVIMENTO:  
A PAISAGEM EM CONTOS DE MARINA COLASANTI**

Dissertação apresentada Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Regina Célia dos Santos  
Alves  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dr. André Pinheiro  
Universidade Federal do Piauí – UFPI

Londrina, 28 de fevereiro de 2023.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Nossa Senhora Aparecida, mulher das águas, minha mãe espiritual, que me sustenta em todas as travessias e movimentos da vida.

À minha família, especialmente a meus pais, Geraldo e Maria Helena, os quais considero os maiores e mais sensíveis mestres nos ensinamentos sobre o respeito, a solidariedade, a dedicação e o amor, e aos meus irmãos, Letícia, minha protetora e conselheira, Laís, minha confidente, que dividiu as angústias e as vitórias do mestrado comigo, e Luís Filipe, meu parceiro e amigo sincero. Obrigada por me incentivarem e me acolherem com amor e paciência. Também tios, tias, primos, primas, cunhado, cunhada, avó e sobrinha, que sorriem comigo.

Agradeço igualmente aos meus amigos, sobretudo às mulheres, para quem dedico este trabalho com carinho infinito.

Também agradeço à minha orientadora, professora Regina, por seu olhar atento e paciente, e à banca examinadora, pela leitura e contribuição.

Por fim, agradeço à CAPES pela bolsa concedida.

SOUZA, Luísa Negrão de. **Travessia e Movimento: a paisagem em contos de Marina Colasanti**. 2023. 71 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

## RESUMO

O presente trabalho dedica-se ao estudo dos elementos da paisagem horizonte, vento e água e suas relações com os temas travessia e movimento em alguns contos de Marina Colasanti. Para tanto, são levados em consideração não somente os aspectos físicos e a percepção da paisagem, mas seus elementos enquanto geradores de interação entre sujeito e o espaço no qual ele está posto e com o qual ele se relaciona. O corpus selecionado são contos maravilhosos de Marina Colasanti, reunidos na obra *Mais de 100 histórias maravilhosas* (2015), que foram agrupados de acordo com a reincidência dos elementos levados em conta: o horizonte, o vento e a água. Assim, é fundamental a ideia de Michel Collot (2013) de que os componentes da paisagem na literatura constroem uma imagem do mundo e do eu, isto é, constroem a paisagem de um autor. Portanto, importa mostrar que a constituição da paisagem em um conjunto de contos maravilhosos de Marina Colasanti, desenhada de diferentes maneiras em cada um deles, é dinamizada por elementos recorrentes da materialidade da paisagem representada, os quais, por sua vez, fundamentam uma imagem e um sentido mais profundos da paisagem na escrita da autora, alicerçados na ideia de travessia e movimento. Defende-se, pois, que a travessia e o movimento – que são elementos da constituição semântica e formal do texto – se ligariam a valores subjetivos, éticos e estéticos da autora. Os contos que constituem o objeto de estudo deste trabalho são: “A moça tecelã”, “A mulher ramada”, “Sem asas, porém”, “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, “O último rei”, “Tomando-o do mar” e “Um cantar de mar e vento”, fortemente marcados pela subjetividade e relação visceral das personagens com a paisagem. Por fim, importa justificar que os elementos horizonte, vento e água parecem ser indicadores de um movimento de travessia das personagens não apenas de um espaço para outro, mas de visões de mundo, de experiências, de confissões, ou seja, são percursos marcados pela travessia de espaços concretos e também simbólicos, isto é, de espaços, como bem afirma Jean-Marc Besse (2014), marcados pela experiência sensível.

**Palavras-chave:** Marina Colasanti; paisagem; travessia; movimento.

SOUZA, Luísa Negrão de. **Travessia e Movimento**: a paisagem em contos de Marina Colasanti. 2023. 71 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

## ABSTRACT

The present work is dedicated to the study of the landscape elements horizon, wind and water and their relations with the themes crossing and movement in some stories by Marina Colasanti. For that, not only the physical aspects and the perception of the landscape are taken into account, but its elements as generators of interaction between the subject and the space in which he is placed and with which he relates. The selected corpus are wonderful stories by Marina Colasanti, gathered in the work *Mais de 100 histórias maravilhosas* (2015), which were grouped according to the recurrence of the elements taken into account: the horizon, the wind and the water. Thus, Michel Collot's (2013) idea is fundamental that the components of the landscape in literature build an image of the world and of the self, that is, they build the landscape of an author. Therefore, it is important to show that the constitution of the landscape in a set of wonderful stories by Marina Colasanti, drawn in different ways in each one of them, is dynamized by recurrent elements of the materiality of the represented landscape, which, in turn, found an image and a deeper sense of landscape in the author's writing, based on the idea of crossing and movement. It is argued, therefore, that the crossing and the movement – which are elements of the semantic and formal constitution of the text – would be linked to the subjective, ethical and aesthetic values of the author. The tales that constitute the object of study in this work are: “A moça tecelã”, “A mulher ramada”, “Sem asas, porém”, “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, “O ultimo rei”, “Tomando-o do mar” and “Um cantar de mar e vento”, strongly marked by the subjectivity and visceral relationship of the characters with the landscape. Finally, it is important to justify that the elements horizon, wind and water seem to be indicators of a crossing movement of the characters not only from one space to another, but of worldviews, experiences, confessions, that is, they are paths marked by the crossing concrete and also symbolic spaces, that is, spaces, as Jean-Marc Besse (2014) rightly states, marked by sensitive experience.

**Key words:** Marina Colasanti; landscape; crossing; movement.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>2</b>
<b>2</b>	<b>A ESCRITA DE MARINA COLASANTI</b> .....	<b>7</b>
2.1	OS CONTOS DE MARINA COLASANTI .....	15
<b>3</b>	<b>A PAISAGEM NA LITERATURA</b> .....	<b>19</b>
<b>4</b>	<b>HORIZONTE, VENTO E ÁGUA: PAISAGEM DE TRAVESSIA E MOVIMENTO</b> .....	<b>28</b>
4.1	O ANÚNCIO DO HORIZONTE E O APELO AO OLHAR .....	29
4.2	O CANTO DO VENTO E O APELO À LIBERDADE .....	49
4.3	A MELODIA DA ÁGUA E O APELO AO MISTÉRIO .....	58
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>69</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>71</b>
	<b>ANEXOS</b> .....	<b>77</b>

## 1. INTRODUÇÃO

*Um pontinho no meu corpo ouvia o chamado e voava em sua direção. Senti meus pulmões inflarem, invadidos pelos elementos da paisagem: ar, montanhas, árvores, pessoas. Pensei comigo: “ser feliz é isso” (Sylvia Plath).*

A paisagem sempre me chamou e eu sempre voei em sua direção. Lembro que nas longas viagens de carro até a praia era inegociável eu sentar à janela. Mesmo sendo a caçula que, naturalmente, deveria ir entre os irmãos mais velhos, eu, de pernas compridas, pouco sono e muita conversa, ganhava, com esses três argumentos, o privilégio da vista. Eu precisava contemplar a paisagem e comentar com o meu pai, o motorista, quem me ensinou a enxergar para além de árvores, morros, gramados infinitos e horizontes distantes. Aquilo tudo, para mim, para nós, significava liberdade, inteireza e, certamente, uma felicidade que só as férias proporcionam. E toda essa travessia culminava em: contemplar as primeiras aparições das ondas que se movimentavam no mar. Era só chegar perto de Barra Velha- SC, que eu já acordava quem sentava ao meu lado para dizer que faltava pouco para ver o mar, mesmo que de longe, pela primeira vez. Era o momento! Enxergar a imensidão que meus olhos alcançavam na distância entre vidros, caminhões e prédios me fazia pensar comigo: “ser feliz é isso”. Esse chamado da paisagem foi mais óbvio e claro aos meus sentidos. Já Marina Colasanti atravessou meu caminho discretamente. Antes dela, vieram Perrault e os contos de fadas adaptados pela Disney que encantaram a mim e a milhares de crianças. Mas as histórias de Marina, a começar por “A moça tecelã”, me encontraram quando estava no último ano do Ensino Médio. Lembro que a última linha desse conto me fez pensar: “Como assim não há ‘felizes para sempre’ nessa história?”. Não sabia se tinha gostado daquilo. Marina, com suas narrativas repletas de detalhes que não podem ser ignorados e surpresas, foi além e me tirou o óbvio, a regra, o previsível. E nos reencontramos somente no meu último ano da faculdade de Letras, quando já havia percebido que não só as histórias de príncipe e princesa de Marina Colasanti,

mas a arte, – que deságua na literatura – a paisagem e também a vida podem não ser óbvias, regradas e previsíveis, o que me faz pensar novamente: “ser feliz é isso”.

Percebo que os Estudos Literários não caminham sozinhos. São, pois, perpassados por campos diversos de reflexão – como a psicologia, a sociologia, a antropologia, a geografia, a filosofia, a história e a estética - que cada vez mais buscam dialogar entre si para contribuições mais fecundas às diversas áreas do conhecimento. A paisagem, nessa perspectiva interdisciplinar, desponta como um dos elementos que integra diversos caminhos.<sup>1</sup> Na literatura, a paisagem também carrega uma abordagem interdisciplinar, pois seu entendimento parte de um universo amplo que transita pela sociologia, fenomenologia, geografia cultural e outros. Jean-Marc Besse (2014), em *O gosto do mundo: exercícios de paisagem*, defende a paisagem enquanto uma representação cultural e social relativa ao que os homens pensam, percebem e exprimem em diferentes códigos:

A paisagem é uma interpretação, uma “leitura” (Alain Corbin) ou, ainda, a expressão de certo tipo de linguagem. Não existe em si, mas na relação com um sujeito individual ou coletivo que a faz existir como uma dimensão da apropriação cultural do mundo. A paisagem fala-nos dos homens, dos seus olhares e dos seus valores, e não propriamente do mundo exterior. Na realidade, só haveria paisagens interiores, mesmo se essa interioridade se traduz e se inscreve “no exterior”, no mundo (BESSE, 2014, p. 13).

Nesse sentido, os estudos da paisagem consistem numa análise de discursos, sistemas filosóficos, estéticos e morais e códigos culturais, isto é, da comunicação entre o interior e o exterior de que fala Besse. “Ela é sempre, por essência, uma expressão humana, um discurso, uma imagem, seja ela individual ou coletiva [...]” (BESSE, 2014, p. 14), que se dá sempre nessa relação do mundo interior e exterior. Importa relacionar a esse estudo de Besse a perspectiva de uma geografia em ato, um pensamento fenomenológico sobre a geografia, ao qual se dedica Eric Dardel, sobretudo na obra *O homem e a Terra: a natureza da realidade*

---

<sup>1</sup> “A origem da palavra paisagem é atribuída ao poeta flamão Jean Molinet que, em 1493, a utilizou com o sentido de “quadro representando uma região” (ROGER, 1997). Em 1549, no dicionário de francês-latim de Robert Estienne, o termo paisagem designava uma pintura sobre tela (PITTE, 1983). Com Ticiano, em 1552, paisagem passou a significar a representação pictórica de uma vista, normalmente como fundo de um quadro (BUESCU, 1990). Em 1969, o dicionário de Furetière descreveu a paisagem como o aspecto de uma região, o território que se estende até onde a vista pode alcançar [...] O termo paisagem, durante quase dois séculos, não foi utilizado para designar um facto geográfico, mas o produto da arte de representar numa tela um dado acontecimento enquadrado por uma dada realidade geográfica” (ALVES, 2001, p. 67).

*geográfica*. Nessa proposta de geografia, a Terra é um texto a ser lido. Aqui parece existir uma correlação entre geografia e literatura: Terra é texto e, em texto – literário –, pode-se ler a Terra.

Assim, cabem os estudos de Jean-Pierre Richard (1967) que, na leitura deles feita, Michel Collot (2013), parece dar pertinência propriamente literária à paisagem. De acordo com Collot, em sua obra *Paisagem de Chateaubriand*, Richard designa ao termo paisagem uma certa imagem do mundo, visceralmente ligada ao estilo e à sensibilidade do escritor, isto é, como um conjunto de significados.

Na apresentação da obra, Richard fornece três definições sucessivas daquilo que entende por “paisagem”: “Ao falarmos de um escritor, o que chamaremos de sua *paisagem*? Em primeiro lugar, o conjunto dos elementos sensíveis que constituem a matéria e como o terreno de sua experiência criativa”. Tratam-se, aos olhos do crítico, de temas provenientes da vida sensorial e emocional do autor, que reaparecem com insistência em sua obra, onde assumem uma significação específica: assim como, em Chateaubriand, “a obsessão do vazio”, “a procura dos desvios” ou “o sentimento da distância”. Esses temas privilegiados são portadores de ressonâncias subjetivas e de valores éticos e estéticos, e constroem, então, ao mesmo tempo que uma imagem do mundo, uma imagem do eu (COLLOT, 2013, p. 55).

Para Collot (2013), a definição richardiana da “paisagem” de um escritor não se reduz aos lugares onde ele trabalhou, viajou ou viveu. Ela não é somente uma composição dos referentes biográficos e geográficos, mas “uma constelação original de significados produzidos pela escrita” (COLLOT, 2013, p. 58). Assim, segundo Richard, um dos elementos que constituiriam a “paisagem de Chateaubriand” é o tema da distância, que não é puramente mensurável e objetiva, mas uma distância em que tempo, espaço, interior e exterior são indissociáveis. Nessa obra, a distância ganha valores afetivos, relacionados à morte, à memória, porém encarnando-se em motivos concretos recorrentes, como o eco, o aqueduto, o nevoeiro, a coluna e o horizonte. Sua significação, ainda, depende da relação que mantém com os outros temas essenciais da obra (a ruína, o vento, o vazio) e do contexto em que aparece.

Para tanto,

A “paisagem” de Chateaubriand é o conjunto desses motivos e desses temas que jamais se encontram todos no interior de um mesmo espaço ou de uma mesma descrição, mas dos quais a crítica tenta construir a rede, identificar a convergência, reveladora de uma atitude fundamental a respeito do mundo e da vida. Richard propõe, assim, que se leiam aí “as grandes linhas de um projeto” de existência e de escrita: o de renascer, graças à literatura, no próprio

lugar da negatividade. A coerência dessa arquitetura literária, ainda que de outra ordem, é análoga àquela da paisagem percebida, uma vez que assenta sobre um ponto de vista subjetivo, que organiza os dados da experiência em estruturas portadoras de sentido (COLLOT, 2013, p. 59).

A partir desta perspectiva, este trabalho analisa contos de Marina Colasanti em que a paisagem - sobretudo seus elementos horizonte, vento e água recorrentes em muitas de suas narrativas -, na relação dos sujeitos com o mundo interior e exterior, revela-se como aspecto importante para a significação dos textos. Suas figurações e seus componentes “são portadores de ressonâncias subjetivas e de valores éticos e estéticos, e constroem, então, ao mesmo tempo que uma imagem do mundo, uma imagem do eu” (COLLOT, 2013, p. 55), isto é, constroem uma paisagem de Marina Colasanti. Para isso, foram escolhidos contos maravilhosos, uma vez que seu universo narrativo demanda a presença do sobrenatural e do inverossímil associada a uma linguagem metafórica responsável por revelar as experiências dos sujeitos em relação com o mundo ao seu redor. Nesse sentido, cada descrição ou menção detalhada do espaço e da paisagem e seus aspectos recorrentes contribui para compreender como se constitui a paisagem de Marina Colasanti.

Portanto, importa mostrar que a constituição da paisagem em um conjunto de contos maravilhosos de Marina Colasanti, desenhada de diferentes maneiras em cada um deles, é dinamizada por elementos recorrentes da materialidade da paisagem representada – como o horizonte, o vento e a água -, os quais, por sua vez, fundamentam uma imagem e um sentido mais profundos da paisagem na escrita da autora, alicerçados na ideia de travessia e movimento. A travessia e o movimento – que são elementos da constituição semântica e formal do texto - apontariam para uma “percepção singular do mundo” (COLLOT, 2013, p.55) e se ligariam, portando, a valores subjetivos, éticos e estéticos do autor.

Alguns contos da multifacetada produção literária de Marina Colasanti constituem o objeto de estudo deste trabalho, uma vez que são fortemente marcados pela subjetividade e relação visceral das personagens com a paisagem. Para isso, foram escolhidos três elementos da paisagem natural (horizonte, vento e água) que aparecem constantemente nos contos da autora e que, além disso, estão em uma constante relação com as personagens, especialmente, femininas. Eles parecem ser indicadores de um movimento de travessia das personagens não

apenas de um espaço para outro, mas de visões de mundo, de experiências, de confissões, ou seja, são percursos marcados pela travessia de espaços concretos e também simbólicos. Os contos selecionados ligam-se, por isso, à ideia de Besse (2014) da paisagem enquanto representação cultural e um espaço de experiências sensíveis: “(...) como um texto humano a ser decifrado, como um signo ou um conjunto de signos mais ou menos sistematicamente ordenado, como um pensamento oculto a ser achado por trás dos objetos, das palavras e dos olhares” (Besse, 2014, p. 21).

As personagens de Marina Colasanti experimentam verdadeiramente a paisagem, cumprindo o que afirma Collot (2015):

Nossa tradição ocidental confere à vista um privilégio excessivo e quase exclusivo na abordagem da paisagem. Ora, a paisagem não saberia se reduzir a um puro espetáculo. Ela se oferece igualmente aos outros sentidos, e diz respeito ao sujeito, por inteiro, corpo e alma. Ela não se dá somente a ver, mas a ser sentida e vivenciada (COLLOT, 2015, p. 21).

Para tanto, o *corpus* selecionado é constituído por contos da obra *Mais de 100 histórias maravilhosas* (2015): “A moça tecelã”; “A mulher ramada”; “Sem asas, porém”; “Doze reis e a moça no labirinto do vento”; “Luz de lanterna, sopro de vento”; “O último rei”; “Tomando-o do mar” e “Um cantar de mar e vento”. O horizonte, representado, sobretudo nos contos “A moça tecelã”; “A mulher ramada” e “Sem asas, porém”, confirma a definição de Michel Collot de que a paisagem é um ponto de vista que depende do sujeito para ser significado, uma vez que nos diferentes contos ganha diferentes significações, que dependem da relação que se dá entre as personagens e a paisagem. A linha do horizonte, que se abre em infinitas possibilidades, não é reduzida na escrita de Marina Colasanti, uma vez que pode significar contentamento, liberdade, esperança, emancipação, etc.

O vento, nos contos “Doze reis e a moça no labirinto do vento” e “O último rei” ganha relevo por meio de seu comportamento determinante no destino das personagens. Sua presença é impossibilidade, libertação, guia e revelação na travessia das personagens. A água, sobretudo a salgada, confere, por fim, ainda mais profundidade às produções analisadas. O mistério, a vida, a imensidão e o movimento das águas são agentes transformadores nos contos e aspectos basilares para a análise da cumplicidade entre o sujeito e esse elemento da paisagem. São eles que confirmam que a paisagem não corresponde a um elemento acessório do

texto, mas sim uma estrutura de sentidos e significados, como bem revelam os contos “Tomando-o do mar” e “Um cantar de mar e vento”.

A análise será realizada em três etapas, já que os contos foram agrupados conforme a reincidência dos três elementos da paisagem natural anteriormente destacados: horizonte, vento e água, para que seja observada também a maneira como a autora dispõe o conjunto dos elementos sensíveis (da paisagem) que constituem a matéria de sua experiência criativa. Dessa maneira, será analisado o modo como as figurações da paisagem contribuem na geração de sentidos destes contos e na construção da paisagem – sobretudo relacionados aos temas de travessia e movimento - de Marina Colasanti.

A presente pesquisa, portanto, estrutura-se em mais três capítulos. O primeiro, “A escrita de Marina”, em que são abordadas questões sobre a autora, sua trajetória artística e o olhar crítico sobre sua vasta produção e o subcapítulo “Os contos que Marina conta”, o qual preocupa-se com discussões a respeito da escolha do gênero conto pela autora. O segundo, “A paisagem na literatura”, contempla discussões a respeito dos entendimentos sobre paisagem nas produções literárias. Em seguida, o terceiro capítulo, “Horizonte, vento e água: paisagem de travessia e movimento”, explora e analisa a maneira como cada um dos elementos – em consonância ou não – aparecem e significam nos contos selecionados da obra *Mais de 100 histórias maravilhosas* (2015). Por isso, o capítulo é dividido em “Apelo do horizonte”, “Apelo do vento” e “Apelo da água”.

## **2. A ESCRITA DE MARINA COLASANTI**

*Os seres humanos precisam narrar. Não para se distrair, não como uma forma lúdica de relacionamento, mas para alimentar e estruturar o espírito, assim como a comida alimenta e estrutura o corpo (Marina Colasanti).*

Filha de italianos, Marina Colasanti passou a infância na Itália e, em decorrência da Segunda Grande Guerra, emigrou para o Brasil, onde se formou em Belas Artes, ainda um pouco distante da literatura que viria a consagrá-la. A

escritora é poeta, contista, cronista e romancista, além de jornalista, redatora, colunista, repórter, pintora e gravadora em metal, ilustrando ela mesma muitas de suas obras. Em 1968, foi lançado seu primeiro livro, *Eu Sozinha* e, a partir daí, publicou mais de 30 obras, entre literatura infantil e adulta. Em 1994, ganhou o Prêmio Jabuti de Poesia, por *Rota de Colisão* (1993), e o Prêmio Jabuti Juvenil (1993), por *Ana Z Aonde Vai Você?* Destaca-se também o prêmio latino-americano Norma-Fundalectura de 1996, por *Longe como o meu querer*.

Em suas obras, a autora reflete, critica, questiona, revela, grita, desobstrui a bruma envolvente e deixa vir à tona detalhes escusos da vida humana; especialmente vigilante acerca da realidade feminina e, a partir de fatos cotidianos, brilhante e talentosamente expõe o amor, a arte, a dor, o desejo, a negação, os problemas sociais, a tradição, a ruptura, e tantos outros pontos, sempre com sensibilidade ímpar, originalidade e riqueza de detalhes. Por isso, importa citar os prêmios<sup>2</sup> que Marina Colasanti coleciona.

---

<sup>2</sup> O Melhor para o jovem FNLIJ, 1979 – Uma ideia toda azul; Grande Prêmio da Crítica Livro/ Autor, em lit. infantil, APCA, 1979 – Uma ideia toda azul; Altamente Recomendável, para jovens, FNLIJ, 1982 – Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento; Altamente Recomendável, para crianças, FNLIJ, 1988 – O Menino que Achou Uma Estrela; Altamente Recomendável, para crianças, FNLIJ, 1990 – Ofélia, a Ovelha; Altamente Recomendável, para crianças, FNLIJ, 1991 – A mão na massa; Altamente Recomendável, para crianças, FNLIJ, 1989 – Ofélia, a Ovelha; O Melhor Para o Jovem FNLIJ, 1993 – Entre a Espada e a Rosa; Prêmio Jabuti – Câmara Brasileira do Livro, 1993 – Entre a Espada e a Rosa; Prêmio Jabuti – Câmara Brasileira do Livro, 1994 – Ana Z., Aonde vai você?; O Melhor Para o Jovem – FNLIJ, 1994 – Ana Z., Aonde vai você?; Prêmio Norma-Fundalectura, 1996 – Lejos Como Mi Querer; Altamente Recomendável para Jovens, FNLIJ, 1998 – Longe Como o Meu Querer; Mejores del Año, Banco del Libro, Venezuela, 1998 – Lejos Como Mi Querer; Prêmio Jabuti – Câmara Brasileira do Livro, 1997 – Eu Sei Mas Não Devia; Orígenes Lessa – O Melhor para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ, 2001 – Penélope Manda Lembranças; Orígenes Lessa – O Melhor para o Jovem, Hors Concours, FNLIJ, 2003 – A Casa das Palavras; Monteiro Lobato – Melhor Tradução Criança – 2002, FNLIJ – As Aventuras de Pinóquio; IBBY Honour List – Tradução de Pinóquio, 2004 – As Aventuras de Pinóquio; Altamente Recomendável para Crianças, FNLIJ, 2004 – A moça tecelã; Ordine Della Stella Della Solidarietà Italiana, 2005; Odylo Costa Filho – O Melhor Livro de Poesia, 2008, Hors Concours, FNLIJ – Minha Ilha Maravilha; Alphonsus de Guimarães – Fundação Biblioteca Nacional – Poesia – 2009 – Passageira em Trânsito; Exposição White Ravens 2009 – Poesia Em Quatro Tempos; Mejores del Año, Banco de Libro, Venezuela, 2010 – Em El Laberinto Del Viento; Mención Honorable no VI Prêmio Ibero-Americano SM de Literatura Infantil e Juvenil; Orígenes Lessa – O Melhor Para o Jovem, 2010, Hors Concours, FNLIJ – Com Certeza Tenho Amor; Prêmio Jabuti – Câmara Brasileira do Livro, Poesia, 2010 – Passageira Em Trânsito; Prêmio Alphonsus Guimarães de poesia, Biblioteca Nacional, 2009 – Passageira Em Trânsito; Prêmio Jabuti, Câmara Brasileira do Livro, Juvenil, 2011 – Antes de Virar Gigante; Prêmio Portugal Telecom em Língua Portuguesa – 3º lugar, 2011 – Minha Guerra Alheia; Altamente Recomendável FNLIJ – Poesia, 2013 – O Nome da Manhã; Altamente Recomendável FNLIJ, 2013 – Tradução, 2013 – A Menina, o Coração e a Casa; Prêmio Jabuti: Livro do Ano Ficção – Breve História de um Pequeno Amor; Prêmio Jabuti: Infantil, 2014, – Breve História de um Pequeno Amor; Prêmio Jabuti Dourado, 2014; Livro do Ano Ficção – Breve História de um Pequeno Amor e 13º Prêmio Ibero- americano SM de Literatura Infantil e Juvenil.

Colasanti, no ensaio “Lendo na casa de guerra”, presente no livro *Fragatas para terras distantes* (2004), confessa que foi, na infância, uma leitora fiel de contos de fadas. Ela descreve sua experiência enquanto uma criança vivendo na Segunda Guerra Mundial e de que modo, através da leitura, a Marina moça e o irmão encontravam refúgio e conforto diante do conflito que se estabelecia no mundo. Assim, a autora revela:

Contei vezes sem conta a bela história de Pele de Asno, em que a princesa vai ser guardiã de porcos, coberta com a pele imunda de um asno, para escapar do pai que quer casar com ela. Morri de medo do Barba Azul, assassino de suas esposas. Senti minha cabeça ameaçada quando o ogro, acreditando matar os irmãos do Pequeno Polegar, decapita suas cinco filhas (COLASANTI, 2004, p. 183).

Os livros sempre rodearam e habitaram Marina e ao ver-se em uma redação de jornal – além da de artista plástica -, outra vocação despontou: a escrita. A criação de contos, todavia, veio um pouco depois, quando, a fim de complementar uma edição, a autora empenhou-se em produzir uma reescrita do conto *A Bela Adormecida*, porém, como resultado, viu-se diante de um outro conto, o qual batizou de “Sete anos e mais sete”. Colasanti (2015) afirma:

Começo de abril de 1973, a ditadura comendo solta. Ana Arruda (...), editora do Caderno I (infantil) do *Jornal do Brasil* é presa (...). Alberto Dines, editor do jornal, me pede para substituir Ana na editoria do Caderno I (...). Tento pensar como uma professora primária e decido que dar algum trabalho para os pequenos leitores será ótimo. Já em casa, escolho escrever um conto clássico trocando a ordem, para que as crianças re-arrumem. A ilustração, eu mesma farei. E porque estou contente de ter achado a solução, sento de alma leve diante da minha Olivetti 22 e começo a reescrever *A Bela Adormecida*. É aí que sou fisgada. Pois ao terminar de escrever, percebo ter gerado outro conto (COLASANTI, 2015, p. 420).

Parece não ter sido obra do acaso uma história de princesa ter atravessado o caminho da Marina jornalista, uma vez que o maravilhoso acabou constituindo-se como um dos aspectos mais expressivos de sua obra. De acordo com Nelly Novaes Coelho (2000), a escrita de Colasanti é classificada na vertente do maravilhoso simbólico; sendo, portanto, narrativas

(...) cuja efabulação atrai por si mesma, isto é, pelo referencial, pela história que transmite ao leitor, mas cuja significação essencial só é apreendida quando o nível metafórico de sua linguagem for percebido ou decodificado pelo leitor (COELHO, 2000, p. 159).

Embora não transponha os contos de fadas para os dias atuais e mantenha suas narrativas numa Idade Medieval paralela, Colasanti aborda temas significativos da contemporaneidade. Para Michelli (2012), as narrativas de Colasanti apesar de acompanharem os contos de fadas da tradição, são contemporâneas e, através da linguagem simbólica e metafórica, lidam com temas da atualidade.

No que diz respeito à aproximação de sua escrita ficcional com os contos de fadas tradicionais, Colasanti ressalva:

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

Outro aspecto importante sobre os contos de fadas de Colasanti é que ela resgata a estrutura dos contos de fadas clássicos e de seus personagens típicos: rainhas, princesas, reis. Nesse caminho, a autora, em sua criação ficcional, utiliza-se do processo intertextual denominado pastiche<sup>3</sup>. Este recurso parafrástico não busca deformar o modelo – tal qual a paródia –, mas rende a ele homenagem, ao imitá-lo de maneira criativa. Nessa imitação criativa, a autora cria uma série de contos de fadas com características próprias que, apesar de homenagear um modelo clássico, se afasta do conteúdo originário dos contos de fadas. As narrativas da autora, pertencentes a esse gênero, foram reunidas e publicadas numa compilação, em 2015, denominada *Mais de 100 histórias maravilhosas*, obra a que se dedica este trabalho.

Segundo a autora Paulino (2018),

podemos salientar como principais características dos contos de fadas de Marina Colasanti: (a) a utilização do processo intertextual denominado pastiche, rendendo homenagem ao modelo dos contos de fadas; (b) pouca definição de tempo e espaço remetendo ao contexto dos contos de fadas clássicos; (c) a presença de personagens femininas, em sua maioria, como protagonistas dos contos, porém, quando não o são, elas se apresentam como “fio condutor” da história; (d) presença do maravilhoso simbólico; (e) utilização do substrato mítico, cultural e folclórico; (f) abordagem de temas femininos contemporâneos através da linguagem metafórica (p. 99).

---

<sup>3</sup> “O pastiche é como a paródia a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma norma em comparação com a qual aquele que está sendo imitado é, sobretudo, cômico. O pastiche é a paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor” (JAMESON, 1985, p.18-19).

É possível acrescentar ainda que as obras da autora trazem a atemporalidade e a ligação que os contos de fadas possuem com o que todos têm de mais profundo. Nessa perspectiva, Colasanti revela:

Este é um livro de contos de fadas, com cisnes, unicórnios, princesas. E antes que alguém se espante com a temática, num mundo de avançada tecnologia espacial, acho importante esclarecer que meu interesse e minha busca se voltam para aquela coisa intemporal chamada inconsciente. Não há, para as emoções, idade ou história. Nem eu, ao tentar escrevê-las, quis me dirigir a pessoas deste ou daquele tamanho. Preocupe-me apenas em erguer estas construções simbólicas, certo de que o material com que lidava era imemorial, e encontraria em outras ressonâncias. [...] Muda a realidade externa. Mas a nossa realidade interior, feita de medos e fantasias, se mantém inalterada. E é com esta que dialogam as fadas interagindo simbolicamente, em qualquer idade, e em todos os tempos (COLASANTI, 1979, p. 2).

A autora, portanto, chama a atenção também para o fato de que sua vasta produção não é dirigida para um único público, no caso crianças, pois relacionam-se com o ser humano, independentemente da idade. Voltam-se, como dito anteriormente, para a natureza humana, que não possui idade ou tempo restritos. Quase quarenta anos depois, Colasanti indica que permanece convicta do poder dos contos de fadas em se dirigir ao nosso eu mais profundo, em seu poder de renovação:

Os séculos não incidem sobre o inconsciente humano. Ele se mantém inalterado, pelo menos, desde a Idade do Bronze. Mudaram as palavras, mudaram os adereços das histórias, a ambientação, mas o seu eixo central permanece igual. E, em plena pós-modernidade, continuamos não só contando esses mesmos contos, como adaptando-os aos novos costumes e aos novos suportes tecnológicos. [...] Se essas mesmas histórias simbólicas encontram hoje plena aceitação, é sinal que os antigos símbolos continuam sendo "lidos" pelo inconsciente e dialogando com ele (2015, p. 33).

Além disso, a nova perspectiva dos contos de fadas apresentada por Colasanti aponta para uma expressão de literatura em que os autores se desvinculam da necessidade de padrões moralizantes e pedagogizantes, desatando-se de "valores tradicionais". Motivos esses que justificam o caráter inovador da obra literária da autora. Uma vez que Marina Colasanti mergulha no universo dos contos de fadas, é importante pontuar que os contos maravilhosos modernos possuem semelhanças e diferenças com os contos de fadas clássicos. Entre as paridades, podemos destacar a questão da presença de personagens

clássicas, tais como reis, princesas, rainhas, unicórnios, etc. Apesar dessas características, uma das principais diferenças diz respeito ao papel e aos valores presentes nos contos modernos. Eles não reproduzem estereótipos, mas questionam e propõem novas perspectivas, como no caso do “felizes para sempre”, tão característico do final das histórias tradicionais, que também é mudado; já que, muitas vezes, os novos finais são extremamente surpreendentes para o leitor que é tão familiarizado com o clássico. Além disso, questões contemporâneas são incorporadas e, desse modo, papéis e valores sociais são questionados e ressignificados. As personagens desviantes do modelo tradicional estão em consonância com as transformações que ocorrem em nossa sociedade, como, por exemplo, a questão da condição feminina e da construção de identidades. Nesse caminho, a autora redimensiona os contos de fadas para “cabere” na modernidade.

Segundo Marina Colasanti, em fala publicada no livro *O que é qualidade na literatura infantil e juvenil? Com a palavra do escritor*,

Por qualidade em literatura entendo exatamente a mesma coisa para qualquer idade: riqueza na forma de conteúdo. Especificando minimamente: texto inventivo, não linear, conteúdo vertical; pluralidade de interpretações possíveis; vários níveis de leitura; densidade e aderência (2005, p. 180).

Em maio de 2016, Simone Campos Paulino realizou uma entrevista (anexo A) com Marina Colasanti, através de e-mail. Em sua primeira resposta, a escritora confessa que seu trabalho de elaboração das personagens não é movido pela razão, mas por sentimentos que alcançam suas produções. Além disso, Marina afirma não acreditar que as suas personagens femininas de contos de fadas tenham todas as suas características mãe, mulher e esposa. Depois, a contista assume seu encantamento pelos contos de fadas, ainda que na modernidade não sejam comuns escritores do gênero. Defende, porém, que seu trabalho com os contos de fadas não são paródias ou paráfrases, já que se mantém fiel à tradição. Além de falar da estética de suas produções, Marina Colasanti nega que a doutrinação e a intenção política façam parte de seus contos de fadas, uma vez que, para a autora, estes pertencem a outro território. Deixa suas posições feministas, portanto, para seus ensaios, suas crônicas e seus mini-contos. Nesse sentido ainda, a autora se diz “cidadã consciente e crítica”, que se preocupa com o lugar das mulheres e, por isso, feminista. Aconselha que os jovens – segundo ela, cada vez mais conscientes –

leiam e se informem para mais entendimento e conquistas. Em sua última resposta, a escritora, ao ser questionada sobre a relação masculino e feminino em suas narrativas, pontua que pensa a relação de toda forma e maneira em todas as suas produções, isto é, não somente nos contos de fadas, mas também em artigos, crônicas, contos e mini-contos. Mesmo assim, a reincidência e o sucesso dos contos de fada de Marina revelam um afincamento da autora pelo gênero.

Ao longo de sua produtiva carreira de estudiosa da literatura brasileira, Nelly Novaes Coelho se dedicou tanto a estudos sobre literatura infantil quanto literatura feminina. Na parte II da obra *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil* (2006), amplamente difundida no Brasil, dedica um capítulo aos séculos XX e XXI, no que diz respeito aos autores ocupados com a literatura destinada ao público infanto-juvenil.

A pesquisadora destaca que houve um surto de criatividade na música popular brasileira que se estendeu à literatura infantil e juvenil, bem como ao teatro infantil, cujo valor de destaque rompeu fronteiras e acumulou prêmios. Os livros sem texto, nesse período, conquistam tanto crianças como adultos. Coelho (2006) defende ainda que, no âmbito da criação, a produção se faz cada vez mais intensa:

Nos anos 1980 o aparecimento de novos escritores aumenta consideravelmente. Pela contribuição renovadora registramos alguns deles: Alina Perlman, Amaury Braga da Silva, Ângela Lago, Anna Flora, Assis Brasil, Antônio Hohlfeldt, Carlos Moraes, Ciza Fittipaldi, Elza Sallut, Eva Furnari, Flávia Muniz, Liliana Iacocca, Luís Camargo, Luiz Puntel, Luiz Antonio Aguiar, Luiz Galdino, Marina Colasanti, Mirna Pinsky, Paulo Saldanha, Pedro Bandeira, Ricardo Azevedo, Roniwalter Jatobá, Santuza Abras, Sylvia Orthof, Stella Maris Rezende, Tatiana Belinky, Telma Guimarães... A lista é longa (COELHO, 2006, p. 53).

Algumas razões, segundo Coelho, contribuíram para essa irrupção de criatividade, dentre elas a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, nº 4024/1961, reformulada pela Lei nº 5692/71, a qual requer que o ensino da língua vernácula seja realizado através de textos literários, fato que acaba impulsionando o mercado editorial. Dentro da mesma obra, a crítica tributa várias páginas a Marina Colasanti, elaborando um breve comentário sobre os dados biográficos da autora, destacando que sua produção literária parece dedicada ao movimento de redescoberta da mulher, já que investe em um constante diálogo que aborda os problemas, preconceitos, ocultações e ousadias que se acentuam naquele período;

ainda, reforça que acaba tornando-se escritora de contos de fadas. Depois, dedica-se a compor considerações sobre algumas obras da escritora.

Coelho, primeiramente, analisa a obra *Uma ideia toda azul* (1979) e defende que nessa produção - composta por dez contos - Colasanti, de maneira precisa, combina elementos pertencentes ao universo do maravilhoso metafórico, mas afirma que tudo se passa na esfera da “efabulação”, por isso alcança outro nível de significação, já que todos os seus contos de fadas fogem ao final esperado, distanciando-se de um “felizes para sempre”.

O final inesperado revela, de acordo com Coelho, “um mundo de conjecturas à fantasia ou à reflexão do leitor” (2006, p. 586), o que atinge leitores de várias faixas etárias, devido a sua natureza metafórica. Sobre o conto “O último rei”, também analisado no presente trabalho, Coelho entende que Kublai-Khan, o último rei, aprende com o vento tudo que havia no mundo, até que desaparece no horizonte, levado por uma pipa de sal. Para a crítica, nessa produção, o vento simboliza o sopro da criação. O rei, depois de deixar o castelo, entrega-se a um conhecimento que ultrapassa as aparências em busca da essencialidade da vida.

*Os doze reis e a moça no labirinto do vento* (1982) também é uma obra colocada em destaque por Nelly Novaes e composta de treze contos amparados no maravilhoso, isto é, que fogem à lógica do real. Nesse caminho, estruturam o oculto por meio do simbólico, exposto em intensa polissemia, explorando os mistérios do ser e das relações entre homem e mulher. Para Coelho, é evidente que o poder de vida e de morte e até mesmo do destino está nas mãos da mulher. Acentuam-se os contos “A moça tecelã”, cuja protagonista é senhora absoluta do tempo, das coisas e dos seres, e “A mulher ramada”, que supera o poder do próprio criador, tal qual na relação da princesa com os doze reis e “cabe aos leitores a lenta e maravilhosa descoberta, ao caminharem pelos seus meandros” (COELHO, 2006, p. 589).

Coelho, no que tange aos mitos, afirma que Marina Colasanti os retoma de forma ativa e dúbia, aproximando e afastando-se, admirando e criticando de acordo com a consciência moderna, que não deve mais fortalecer uma ideologia dominante que difundiu valores tradicionais e utópicos, que foram transmitidos através de mitos inseridos nos contos de fadas clássicos. Na produção de Marina, ao contrário, o mito é emancipatório. Com genialidade, a escritora explora o mito, ora propondo o saudosismo, ora a subversão, mas sempre sob um olhar crítico, reflexivo, que conduz seu receptor à leitura do ser e do estar no mundo e, sobretudo, do constituir-

se. Além disso, Marina Colasanti constrói seu discurso no presente, ressignificando os mitos de modo que eles não esvaíam nunca.

É fundamental ressaltar, entretanto, a partir das palavras da própria Colasanti, em uma entrevista mencionada por Gomes (2007), que sua intenção literária é artística e não didática. Assim, Marina Colasanti realça o papel humanizador<sup>4</sup> da literatura, no sentido que atribui a esse conceito Cândido (2002), distanciando daquela literatura infanto-juvenil de caráter meramente pedagogizante muito comum no mercado editorial.

Não desejo de modo algum conquistar/educar, informar as meninas, ou os meninos, não dessa maneira didática. Quando quero educar/etcetera escrevo artigos, ensaios, em que a intenção didática fique bem explícita. Jamais utilizaria a literatura como veículo para ministrar ensinamentos. Considero que a literatura contém por sua própria natureza ensinamentos muito mais profundos, e extremamente individuais, pois cada um colhe nela aquilo de que necessita. Se as minhas personagens femininas são fortes é, provavelmente, porque eu tenho um feminino forte e orgulhoso (COLASANTI, ANO apud GOMES, 2007, p. 168).

A sua arte não estabelece normas, mas, de acordo com a crítica e a própria autora, utilizando-se da interdiscursividade recorrente, possibilita ao leitor um questionamento das linhas que lê, na mesma medida em que questiona a si próprio, isto é, no contato com os símbolos dos textos, o leitor transpassa o evidente, quebrando paradigmas e constituindo novas maneiras de ver e atuar sobre a realidade.

## 2.1. OS CONTOS QUE MARINA CONTA

De fato, chama a atenção a escolha contínua de Marina pelo gênero conto. Julio Cortázar elabora uma interessante metáfora para diferenciar o romance do conto. Ele remete ao boxe para expressar suas ideias. O romance, portanto, seria uma luta em que a vitória se dá por meio da contagem de pontos. Já o conto seria a luta por nocaute. Nessa metáfora, o autor refere-se à brevidade exigida no conto. Em uma luta vencida por pontos, há vários rounds de luta, só sendo terminada

---

<sup>4</sup> Como forma de atingir a sensibilização, mexer com os sentimentos, os diferentes textos literários, com suas marcas linguísticas, figuras de linguagem, imagens, com a riqueza sinestésica são os textos que mais aproximam o ser humano de sua essência, de sua própria realidade, por tratarem de temas humanos. Para Cândido (1972), a literatura da mesma forma que tem a capacidade de promover a inteligibilidade também pode proporcionar a alienação, por carregar ideologias e que, apesar de possuir autonomia, não se desliga da realidade e a transforma também com seu poder de atuar sobre ela.

depois de muito tempo. Já quando a vitória é dada por nocaute, o resultado é mais rápido, é avassalador. O escritor argentino ainda defende que:

De um modo que nenhuma técnica narrativa poderia ensinar ou prover, o grande conto breve condensa a obsessão do bicho, é uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora. De um conto assim se sai como de um ato de amor, esgotado e fora do mundo circundante, ao qual se volta pouco a pouco com um olhar de surpresa, de lento reconhecimento, muitas vezes de alívio e tantas outras de resignação. O homem que escreveu esse conto passou por uma experiência ainda mais extenuante, porque de sua capacidade de transvasar a obsessão dependia o regresso a condições mais toleráveis; e a tensão do conto nasceu dessa eliminação fulgurante de idéias intermédias, de etapas preparatórias, de toda a retórica literária deliberada, uma vez que estava em jogo uma operação de algum modo fatal que não tolerava perda de tempo; estava ali, e só um tapa podia arrancá-la do pescoço ou da cara (CORTÁZAR, 2006, p. 232).

Os contos, essa espécie de “tapa”, incorporam-se como cicatrizes inextinguíveis em todo leitor, já que “são criaturas vivas, organismos completos, ciclos fechados, e respiram” (CORTÁZAR, 2006, p. 235). Nesse sentido, o gênero constrói-se enquanto espelho das travessias das diferentes personagens dos enredos aqui analisados.

Na produção literária de Marina Colasanti, os contos recebem o nome de maravilhosos. Aqui vale retomar o folclorista russo Vladimir Propp (2006), que desenvolveu um estudo pioneiro com a intenção de definir o conto maravilhoso a partir de ações das personagens e elementos recorrentes nesse tipo de história. Em suas pesquisas, Propp reconhece esse gênero como expressão da própria vida: sua estrutura não seria mais do que o reflexo da condição humana sempre em transformação, enfrentando obstáculos em busca de uma autorrealização nos diversos âmbitos da vida.

Nesse sentido, a escolha do gênero por Colasanti parece condizer com os movimentos de travessia e movimento das personagens, que estão em transformação e transição. O conto parece ser, seguindo o pensamento de Cortázar, a arena ideal para a manobra do cotidiano, a ruptura inesperada de uma vida aparentemente rotineira e banal e a quebra da rotina como o estranhamento do maravilhoso. Um conto é um golpe fulminante. Em entrevista recente, Marina Colasanti afirma que seus contos maravilhosos:

são textos verticais, são textos que podem ter variantes de leitura 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 (2015, p. 35).

Os contos maravilhosos da autora, nesse sentido, não requerem finais felizes, mas demandam a presença do sobrenatural e do inverossímil encarados como naturais dentro de seu universo narrativo, aliados a uma linguagem metafórica responsável por trazer à tona experiências humanas. Como assinala Julio Cortázar, em entrevista concedida a Bermejo, o conto é “uma coisa que tem um ciclo perfeito e implacável. Uma coisa que começa e termina tão satisfatoriamente como uma esfera: nenhuma molécula pode estar fora de seus limites precisos” (CORTÁZAR, ANO apud BERMEJO, 2002, p. 28), do que se depreende a importância que deve ser dada a todos os elementos da narrativa – personagens, espaço, tempo, foco narrativo, entre outros – e do sentido, necessário, que cada um apresenta para o desenvolvimento da história.

O caminho artístico atravessado por Marina Colasanti – enquanto artista - com maestria conduz a discussões sobre o feminino, em especial com a escrita dos contos maravilhosos. Ao mesmo tempo em que aborda questões atemporais, como a solidão, o amor, o poder e a inveja, a autora se utiliza do conto maravilhoso para nos fazer refletir sobre a condição de homens e mulheres no mundo contemporâneo em meio a tantas crises e efemeridades. Essa marca do presente nas suas narrativas, no entanto, não aparece de modo explícito. Além disso, as produções apontam para uma diversidade de identidades, sobretudo femininas, de mulheres que, em um intenso processo de construção identitária, procuram seu espaço no mundo, mesmo que para isso tenham que mudar seus pontos de vista e desafiar as bases da sociedade.

Colasanti, ao criar personagens femininas em contos de fadas modernos, não reduz as versões mais clássicas; com efeito, alcança um novo significado para essas histórias, sustentando a permanência do gênero também na contemporaneidade. A autora, portanto, atravessa tanto o tradicional quanto o novo que, por sua vez, também se atravessam harmonicamente, sobretudo do ponto de vista temático, já

que são caras as questões universais e atemporais do ser humano e as questões em relevo na contemporaneidade, como a condição das mulheres.

Certamente, a condição das mulheres, antes mesmo de atravessar os enredos criados por Marina Colasanti, atravessa a vida pessoal e profissional da escritora. À literatura produzida pelas mulheres muitos atribuíram um rótulo de sentimental e menos universal do que a produzida por homens, fato que fortaleceu a ideia de que por ser um texto de mulher, pode ser considerado um texto menor. Em contrapartida, as autoras passam por um processo de empoderamento, ganhando destaque na produção literária.

Colasanti, ao participar, em 1996, do Seminário Entre resistir e identificar-se, em Illinois, nos Estados Unidos, apresenta a palestra intitulada “Por que nos perguntam se existimos?”. Nela, a questão da escrita feminina é posta em foco. O que Marina faz, porém, não é buscar respostas para a existência ou não de uma escrita feminina, como percebe-se a seguir: [...] Eu, que a partir da escrita estou há anos empenhada em construir a arquitetura de uma voz, de uma voz que sendo minha é feminina, declaro-me ofendida pela pergunta. E, em vez de respondê-la questiono. Que pergunta é essa, afinal? (COLASANTI, 2004, p. 67). A escritora explicita a aceitação dessa diferença de sexo afirmando que como mulher possui uma voz naturalmente feminina, assim, tudo o que escreve só pode ser uma escrita feminina.

Parece, no entanto, que a existência ou não de uma escrita feminina não é a centralidade do fazer artístico da autora. Apenas responder ao questionamento, todavia, como aponta Marina Colasanti (2004), parece ser insuficiente para responder tais questionadores. A resposta é dada mais de uma vez, e ainda assim, existem aqueles que questionam a existência de uma escrita feminina. Marina Colasanti, portanto, chega à conclusão de que o questionamento não é sobre o fato de existir ou não essa escrita. Quem questiona, na realidade, argumenta contra quem escreve, contesta o lugar da mulher na literatura, buscando, desse modo, prolongar a exclusão das mulheres.

Além disso, impedem-nas de adentrar em espaços restritos aos homens, especialmente nesse que trabalha diretamente com a linguagem e que possui, certamente, uma ligação bastante direta e profunda com a quebra do patriarcado, conforme destaca: “Trocando em miúdos: aceitando a literatura feminina, a

sociedade estaria aceitando aquele modelo de mulher que ela própria tanto nega, e que com tanto esforço estamos tentando impor” (COLASANTI, 2004, p. 75).

Nesse percurso, a escritora pontua que a negação do modelo patriarcal de subordinação da mulher também se dá pelo processo linguístico e que, portanto, a literatura tem um papel imprescindível na representação e construção de novas identidades femininas. Colasanti, finalmente, convida-nos ao confronto com a questão. Ainda que possua receios, Marina só consegue ver no enfrentamento a solução para esse assunto, como destacado a seguir: [...] como todo mundo temo o preconceito. Mas ele mais me fere do que me assusta. E sempre armei minha defesa não na esquiva, mas no enfrentamento. [...] E o que eu sinto em mim, quando diante do computador busco a essência do homem, a essência profunda, do animal e da pedra, que me permitirá escrevê-los, o que sinto, intensamente, é o que procuro dentro de mim, através de mim, através da minha própria, mais profunda, essência. E que essa é, antes de mais nada, uma essência de mulher (COLASANTI, 2004, p. 77).

Dessa maneira, chama atenção para o fato de existirem diversos lugares que podem ser ocupados por quem escreve que, quando se propõe a escrever, faz um trabalho em que passeia pela essência das coisas e pessoas, ocupa também o lugar do outro nesse processo criador do texto.

### **3. A PAISAGEM NA LITERATURA**

*O que os poetas modernos pedem ao horizonte quase não é mais o acesso a um Outro mundo, mas a revelação de que nosso mundo é diferente do que se crê, pois ele recebe uma reserva inesgotável de novas perspectivas; não é mais a imagem semelhante de uma identidade própria, mas a distância interior de uma íntima alteridade (Michel Collot).*

A significação da paisagem, cada vez mais, desponta em meio aos novos aspectos e temas interdisciplinares levados em conta pelos estudos literários. Através da percepção do papel do espaço, que desenha uma nova cartografia do

mundo na sociedade contemporânea, a atenção às discussões espaciais tem se solidificado. A experiência de um mundo entrecruzado e atravessado por diversos pontos contribui para novos olhares sobre o espaço e a paisagem, uma vez que, há muito a paisagem na literatura era considerada apenas como um pano de fundo descrito como um cenário onde então se desnovelavam os aspectos importantes da literatura, isto é, como um espaço inerte preexistente e indiferente.

Importa revelar que a história da construção física e mental da paisagem, entendida como uma forma particular de relação entre homem e ambiente circundante, reconhece diversos inícios. Inicialmente, a palavra paisagem precede a linguagem comum, e nas línguas românicas deriva do latim (*pagus*, que significa país), com o sentido de lugar territorial. De modo geral, na Alemanha foi associada à palavra *land* representando um espaço territorial delimitado, ou seja, *landschaft* e posteriormente o conceito de paisagem foi difundido, territorialmente, como *landscape* na Inglaterra e Estados Unidos, *paisaje* na Espanha, *paisage* na França, *paesaggio* na Itália (PASSOS, 1998, p. 28). Paisagem é uma palavra frequente no cotidiano da Língua Portuguesa. No Dicionário da língua portuguesa, de Silveira Bueno (2007), são encontradas duas definições gerais para paisagem (1) espaço de território que se abrange num lance de vista; (2) pintura, desenho ou gravura que representa cenas campestres e urbanas. Ao final do século XV, aparece uma segunda concepção do termo paisagem dentro dos “cultivadores das artes pictóricas” (PASSOS, 1998, p.28). A paisagem é retratada especialmente através das pinturas, servindo como pano de fundo às obras de arte.

Antes do século XVIII, aparece, na literatura, a intensão de evocar as paisagens. Poesia e o teatro apelavam à decoração artificial, simbólicas, místicas ou alegóricas, os romances exóticos deste século colocam em cena uma natureza não somente pitoresca, mas também precisa autenticada por nomes de espécies de vegetais e animais emprestados dos naturalistas. Além do retrato real da beleza da natureza, os pintores e escritores pré românticos e românticos, assim como os simbolistas e os impressionistas, retratavam também a paisagem como um reflexo da "paisagem interior", dos sentimentos de melancolia e solidão. Aliata e Silvestre (2008), afirmam que, com a fragmentação do mundo clássico, iniciado no século XIX a paisagem começa a identificar-se não apenas com uma porção bela da natureza, com um gênero pictórico, com um fragmento ideal, mas com a natureza em si mesma (p.105). Besse (2006), afirma que “a paisagem, antes de adquirir uma dimensão

estética ligada à arte da pintura a partir do século XVI, estava associada à palavra *landschaft* e *paese* cuja significação é caracterizada pelo sentido territorial e jurídico-político, e sua representação ligada à província, à pátria ou à região” (p. 21). Nesta perspectiva o termo paisagem ganha um sentido mais amplo, além da pintura, representando um sentido mais concreto e objetivo.

No campo geográfico, no qual a paisagem tem grande importância, é a partir da década de 1970, com a força adquirida pela Geografia Cultural, que críticas mais agudas e elaboradas acerca do cunho lógico positivista da geografia tomam a cena. A gênese do novo enfoque cultural, se estende por uns 20 anos, ligada ao aumento da insatisfação dos pesquisadores à procura de novas perspectivas, à influência de correntes filosóficas, como a fenomenologia, e ao reforço de atitudes cada vez mais críticas à ciência em geral e às ciências sociais em particular (CLAVAL, 2009, p.25). Tem-se, assim, um novo modo de pensar a Geografia, sob um enfoque cultural, no qual a natureza, a sociedade e a cultura são refletidas como fenômenos complexos sobre os quais só se obtém respostas a partir de experiências que se apresentam e conforme o sentido que as pessoas dão à sua existência. Pelo prisma cultural, a paisagem está referenciada para o sentido de percepção espacial. A paisagem, nesse contexto, torna-se um conceito revalorizado. “A paisagem carrega a marca da cultura e serve-lhe de matriz como objeto privilegiado dos trabalhos de geografia cultural, sua interpretação é frequentemente ambígua” (CLAVAL, 1999 p. 14). A paisagem também é analisada sobre a perspectiva da fenomenologia<sup>5</sup>, apresentando características subjetivas, como é o caso da interpretação de Corrêa (2003), que a compreende como um produto da ação do homem ao longo do tempo, constituída de valores, crenças e uma dimensão simbólica. Dessa forma, as paisagens falam dos homens que as modelam e que as habitam atualmente e daqueles que lhes precederam; informam sobre as necessidades e os sonhos de hoje, e sobre aqueles de um passado muitas vezes difícil de datar (CLAVAL, 1999, p.15).

Nos novos e contemporâneos caminhos, a paisagem não é concebida de uma única maneira e também não se limita a uma única definição. Ela não assume características que a bastam, mas que a ampliam, já que se dá na junção de

---

<sup>5</sup> O conceito da fenomenologia foi criado pelo filósofo Edmund Husserl (1859-1938), que acredita que os fenômenos não seriam os objetos em si, mas as experiências dos sujeitos. Sendo assim, a fenomenologia valoriza a subjetividade como conhecimento cientificamente válido e confiável.

múltiplos elementos. Sendo a paisagem uma unidade de sentido, ela pode significar, mais do que questões cartográficas, questões da vida e da relação do sujeito com o mundo. A paisagem na literatura é, portanto, mais um aspecto ligado a todos os outros aspectos que geram sentido, possibilidades, imagens – em suma, que promovem a literatura de fato. Em nossa contemporaneidade tão complexa, a paisagem pode aparecer provocando um outro modelo de viver e pensar a relação com o mundo, bem como Michel Collot reflete no capítulo intitulado “O pensamento-paisagem” (2013):

A paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora. Ela dá argumentos para uma redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas como relação. Encontram-se aí as premissas na noção husserliana de intencionalidade, segundo a qual “toda consciência é consciência de...”. A análise da *Lebenswelt* fez com que Husserl radicalizasse a ideia de uma correlação entre o sujeito e o mundo: “Como ninguém, eu sou o que sou [...] como sujeito de um mundo que me cerca. Os conceitos de ego e de mundo circundante estão ligados um ao outro de maneira inseparável”. Os poetas tiveram a intuição dessa ligação vital: “eu sou o que vejo”, escrevia Valéry, e Wallace Stevens: “Eu sou o que me rodeia” (COLLOT, 2013, p. 30).

A literatura, que também manifesta a multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, de interação, relação e intencionalidade entre sujeito e mundo, é um campo mais que propício para pensar a experiência da paisagem que se inscreve no sensível da linguagem. Os estudos literários, portanto, consideram que a paisagem estampa também sentimentos e sensações, cedendo, em seu espaço, o espaço à subjetividade particular à literatura. Mais do que uma leitura de textos, as questões literárias, nesse caminho, proporcionam uma leitura sensível do mundo. Collot (2013), ao aproximar a experiência da paisagem percebida com a da escrita poética, mostra que a arquitetura literária, ainda que de outra categoria, expressa os mesmos componentes subjetivos da experiência com a paisagem, uma vez que se firma sobre um ponto de vista. Assim, o mundo é percebido de dentro como o horizonte da consciência poética, aberta às sugestões do que está velado, dependente de uma estruturação perceptiva. Pode-se dizer que “os diversos modos de organização formal do poético influenciam, como uma totalidade, na maneira de ver, compreender e representar a experiência paisagística” (ANDRADE, 2013, p. 11). A configuração temática da paisagem na literatura não se desconecta de uma apreensão sensível do mundo, desvelando-se como forma na linguagem poética. A

literatura se aproxima da geografia, promovendo um diálogo profícuo entre as duas áreas de conhecimento. A geografia, desde então, passa a ir além da descrição da paisagem, com o intuito de “apreender e revelar aspectos e traços humanos essenciais” (BASTOS, 1998, p. 63). Ou seja, o espaço, o lugar e a paisagem não mais estão relacionados com um conceito de lugar fixo, de natureza pura, mas com uma combinação de fatores físicos e culturais que considera a dimensão cultural, histórica, simbólica e afetiva, pois, conforme explica Milton Santos (2012, p. 54), “a natureza nada tem de fixo, de imóvel. Cada vez que a sociedade passa por um processo de mudança, a economia, as relações sociais e políticas também mudam, em ritmos e intensidades variados”.

A experiência da paisagem, seja ela real, seja criação literária, implica não apenas a justaposição de objetos, mas, antes, trata-se da interferência dos afetos, do acúmulo de informações culturais, das associações, que ativam os sentidos para os jogos de substituições: “para que haja paisagem, um elemento (árvore, nascente, lago, pradaria) deve imperativamente poder se substituir a um outro” (CAUQUELIN, 2007, p. 158). Retomar os estudos da paisagem na contemporaneidade evidencia “uma sensibilidade ecológica partilhada por muitos poetas, com a condição de não reduzir à preocupação com o meio ambiente natural, mas de incluir, conforme a etimologia, a preocupação de habitar” (COLLOT, 2013, p. 193). O homem busca materializar seus sentimentos, sensações, pensamentos e imagens, e, nesse caminho, os lugares e a paisagem são núcleos de valor e afetividades. Dessa maneira, ao habitar e assimilar a paisagem, o sujeito expressa proximidade e afinidade com o lugar apreendido, reconhecendo, subjetivamente, espaços familiares que o tocam.

Consolidado na concepção mais fenomenológica da paisagem, Collot definiu-a como um ponto de vista, de modo que depende do sujeito para existir e ser significada, revelando-se na arte, sobretudo na literatura, de maneira que um lugar pode significar diferentes coisas dependendo de atravessamentos e de aspectos sociais e culturais tanto do sujeito que escreve quanto do que lê:

A paisagem é sempre vista por alguém de algum lugar, é por isso que ela tem um horizonte, cujos contornos são definidos por este ponto de vista, diferente, por exemplo, do espaço cartográfico ou geométrico que, não sendo visto por ninguém e de nenhum lugar, não possui horizonte. Ele se revela em uma experiência em que sujeito e objeto são inseparáveis (COLLOT, 2013, p. 206).

Para Collot, não há paisagem sem horizonte, através do qual se abre uma profundidade na articulação do visível e do invisível. A linha do horizonte, além disso, é a marca do vínculo entre a paisagem e o sujeito que a observa e carrega as marcas da subjetividade<sup>6</sup>, de modo que, se avançamos, o horizonte avança conosco. Esta subjetividade se mostra na inserção do sujeito à paisagem, uma vez que “a paisagem não é apenas mais vista, ela é *habitada*” (COLLOT, 2013, p. 206, grifos do autor). Ser, pois, habitada significa que a convivência do olhar e do corpo com a paisagem explica o fato de estar ligada por completo a um ponto de vista essencialmente subjetivo, refletindo a afetividade. Assim, ocorre uma diferenciação entre a paisagem contemplada e a paisagem habitada, de forma que a paisagem habitada não agrega a característica de poder ser observada em sua totalidade, mas, por outro lado, pode ser vivida na totalidade que os outros sentidos, para além da visão, permitem. Então a paisagem assume a perspectiva de quem a habita – e essa perspectiva abre espaço a experiências diversas do que é o ato de habitá-la. Na perspectiva de Collot, a paisagem não é nada sem o sujeito, que também não é nada sem ela:

Esta convivência do olhar e do corpo inteiro com a paisagem explica que podem investir nesta quaisquer tipos de conteúdos psicológicos. Uma vez que a paisagem está ligada a um ponto de vista essencialmente subjetivo, ela serve de espelho à afetividade, refletindo os “estados da alma”. A paisagem não está apenas habitada, ela é *vivida*. A busca ou a eleição de um horizonte privilegiado pode tornar-se, assim, uma forma de busca de si mesmo. Então, o fora testemunha para o dentro (COLLOT, 2013, p. 207).

A “busca de si mesmo”, tal qual o horizonte, parece recobrir uma fonte inesgotável de possibilidades ainda inexploradas pelo sujeito. A limitação da visibilidade da paisagem expressa seu caráter de incompletude, isto é, ela requer uma intervenção ativa do sujeito, que deve ocupá-la com sua imaginação, palavras ou movimentos. Por isso o horizonte é poético: é um chamado de alteridade para recompor e recriar a paisagem. Nesse sentido, a subjetividade – aqui também representada pelo olhar e pelo corpo – é indissociável do horizonte, parte essencial da paisagem, que segue o sujeito como uma sombra.

Em “A fenomenologia do olhar”, Alfredo Bosi dá relevo aos olhos – que

---

<sup>6</sup> Yi-Fu Tuan (2012), em *Topofilia*, discorre sobre o fato de duas pessoas não conseguirem enxergar a mesma realidade, já que esta noção de realidade (em se tratando de paisagem) é condicionada não só pela cultura como também pela subjetividade individual de quem vê.

captam grande parte das informações e imagens, ao afirmar que “(...) O homem de hoje é um ser predominantemente visual” (1988, p. 65). Bosi (1988) defende o olhar enquanto um ato de sentido e, em sua leitura de Husserl, define-o como essência dos atos humanos. Aproximando-se dos estudos de Michel Collot, o autor brasileiro também entende que os olhos fazem parte de uma estrutura mais completa e complexa, isto é, não apenas eles vivem e habitam o mundo, haja vista que “(...) O olhar não está isolado, o olhar está enraizado na corporeidade, enquanto sensibilidade e enquanto motricidade” (BOSI, 1988, p. 66). A percepção visual, portanto, não é absoluta, porque o sujeito dispõe de outros sentidos além da visão, o tato, o paladar, o olfato e a audição também recebem informações que são sentidas, interpretadas e analisadas. Mesmo assim, a experiência que se tem por meio do olhar é universal e imprescritível, pois

O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos (logo, pode ver, ainda que involuntariamente) quanto se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar” (BOSI, 1988, p. 66).

O olhar orgânico do sujeito distingue, conhece, reconhece, recorta, mede, define e caracteriza as imagens que se revelam. É o olhar poético, entretanto, que, para Bosi, “(...) se prolonga e se aguça na teoria atômica que vai infinitamente além do olho orgânico.” (BOSI, 1988, p. 69). Assim, a experiência do olhar que transcende o olho – em uma relação com toda a corporeidade – se afasta do olho no racionalismo clássico, que “(...) examina, compara, esquadrinha, mede, analisa, separa... mas nunca exprime (BOSI, 1988, p. 77). É por meio do olho, a janela da alma, que o sujeito alcança uma estreita relação entre entendimento e visão, uma vez que “o olho é a mediação que conduz a alma ao mundo e traz o mundo à alma. Mas não é só o olho que vê; o entendimento, valendo-se do olho, ‘obtem a mais completa e magnífica visão’” (BOSI, 1988, p. 75). Essa perspectiva de um olhar fenomenológico consagra-se no fazer artístico e se direciona para a maneira de compreender os vínculos indissociáveis entre o sujeito e a paisagem.

Percebe-se, novamente, que a relação entre homem e paisagem é recíproca e se constitui no ato de fazer parte dela e encontrar nela seu lugar no mundo, o qual é composto a partir das referências do sujeito. Assim, a paisagem não se constitui como um puro objeto com o qual o sujeito poderá se situar em uma relação de

exterioridade, uma vez que ela se revela através de uma experiência na qual sujeito e objeto são inseparáveis. Isso acontece não apenas porque o objeto espacial é constituído pelo sujeito, mas também porque o sujeito aparece envolvido com o espaço. De acordo com Collot, “A paisagem apresenta-se, assim, como unidade perceptiva e estética, mas também como unidade aberta de *sentido*” (COLLOT, 2013, p. 214). Se a paisagem é uma unidade de sentido, possivelmente ela também se constitui como uma unidade de *sentidos*, como se percebe nos comentários de Merleau-Ponty:

A visão é *um pensamento sujeito a um certo campo* e é isso que chamamos de *um sentido*. Quando digo que tenho sentidos e que eles me fazem ter acesso ao mundo, [...], não misturo o pensamento causal e a reflexão, apenas explico esta verdade que se impõe a uma reflexão integral: que sou capaz, por conaturalidade, de encontrar um sentido para certos aspectos do ser, sem que eu mesmo o tenha dado a eles por uma operação constituinte (1999, p. 292).

Nesse caminho, a paisagem é uma unidade de sentido que só pode ser vista desta maneira a partir dos sentidos atribuídos a ela pelos sentidos do sujeito (que neste caso compartilha o significado da palavra “sensações”). Já que são maneiras de ter acesso ao mundo, os sentidos devem ser exercitados no contato com o espaço (no campo visual, auditivo, tátil, olfativo ou gustativo) a fim de vivenciá-lo, compreendê-lo e aferir significados a ele, de modo que estes significados não se prendam à descrição, ou seja, deem abertura às sensações, às imagens e às figurações. Cabe aqui mais um diálogo com Collot (2015), para quem a paisagem

É assim uma realidade tão interior quanto exterior, tão subjetiva quanto objetiva, que se presta tanto a entrever quanto a perceber; não é um dado objetivo, imutável que basta ser reproduzido. É um fenômeno que muda, segundo o ponto de vista que se adota, e que cada sujeito reinterpreta em função não somente do que ele vê, mas do que ele sente, experimenta e imagina. Salvo numa estética realista ou naturalista, e ainda seria necessário distinguir a teoria de práticas frequentemente bem diferentes, não se trata, jamais, em arte como em literatura, de reproduzir ou de descrever a paisagem, mas de produzi-la e de redescrivê-la. (COLLOT, 2015, p. 19)

Tal concepção de paisagem aparta-se da ingênua ideia de uma representação fixa, que leva a crer que a paisagem é um objeto que não pode ser mudado, ideia essa que se afasta do olhar contemporâneo para a paisagem. Portanto, para o presente trabalho, é necessário olhar mais de perto e perceber que há um ato de interpretação dentro da própria percepção. Importa justamente como

os sujeitos sentem e imaginam, isto é, a literatura enquanto espaço que permite que os sujeitos experimentem e habitem a paisagem, já que, bem como Michel Collot (2015) aponta, a literatura é um campo aberto para a paisagem se modificar e, muito mais que ser reproduzida ou descrita, ser (re)criada.

Para Jean-Marc Besse, autor de *O gosto do mundo: exercícios de paisagem* (2014), é imprescindível ler a paisagem enquanto representação que incorpora aspectos mentais, estéticos, sociais e técnicos. Segundo Besse, ela pode ser definida desde uma “interpretação” ou “leitura”, atravessando as pinturas e os modelos artísticos, como também as novas técnicas, como a fotografia, as imagens de vídeo e o cinema, até oferecer os elementos que constituem e determinam sua construção – econômicos, religiosos, científicos, políticos, filosóficos e até psicanalíticos. Entre outras aproximações, Besse conceitua a paisagem como uma experiência fenomenológica, um ambiente material e vivo das sociedades humanas e, finalmente, como projeto, ressaltando-a como forma privilegiada no momento de imaginar soluções que proporcionam o encontro entre “cidade e natureza”. No que diz respeito ao conceito de experiência fenomenológica, Jean-Marc Besse aproxima-se de Agustin Berque (2000), que parte da constatação de que existe uma relação profunda do gênero humano com a Terra. Nesse caminho, ainda vale o conceito de tração introduzido por Berque. Segundo o autor, tal conceito nomeia o processo no qual o ambiente é antropizado, o que faz o meio humano e onde, ao mesmo tempo, este meio condiciona para o humano. Em suma, seria uma relação de retorno em que há subjetivação do ambiente e ambientalização do sujeito.

À essa relação se dedica também Eric Dardel (2015), em seu livro *O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*, no qual propõe a noção de “geograficidade”, que articula a relação visceral Homem-Terra.

Conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo natal ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o Homem à Terra, uma ‘geograficidade’ (*géographicité*) do Homem como modo de sua existência e de seu destino (2015, p. 1).

Dardel nesse sentido, propõe o retorno a uma relação primeira entre Homem e Terra, uma geografia em ato, que proporciona criações subjetivas impulsionadas pelo desejo de descobertas e conquistas, mas também pela surpresa diante dos fenômenos geográficos e cotidianos. A geograficidade decifra, cria e descreve as

formas, os desenhos e os recortes da paisagem. Para tanto, o geógrafo vale-se da fenomenologia enquanto experiência existencial de cumplicidade entre Homem e Terra que permite à sensibilidade humana condições essenciais de apreensão do mundo, em meio à existência. Nesse sentido, a Terra, bem como o espaço geográfico, é a própria matéria, a substância gasosa que compõe os céus (espaço aéreo); as águas que originam oceanos, rios e lagos, assim como o gelo que caracteriza as formações glaciais (espaço aquático); a areia de costas e desertos, as rochas que se consolidam em serras e montanhas, o solo e a vegetação que formam campos e florestas (espaço telúrico); o concreto, o aço e o vidro que escoram as cidades e suas infraestruturas (espaço construído). Cada um desses espaços concede aos Homens o quadro de suas existências. Logo,

A geografia não implica somente no reconhecimento da realidade em sua materialidade, ela se conquista como técnica de irrealização, sobre a própria realidade. [...] Se a geografia oferece à imaginação e à sensibilidade, até em seus voos mais livres, o socorro de suas evocações terrestres, carregadas de valores terrestres (*terrienes*), marinhos ou atmosféricos, também, sempre espontaneamente, a experiência geográfica, tão profunda e tão simples, convida o Homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e de fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social (DARDEL, 2015, p. 5).

Trata-se de um espaço vivo, móvel e que nos afeta como acolhimento, obstáculo e estímulo à liberdade de construir e habitar. O desafio fenomenológico e hermenêutico que firma a geograficidade dardeliana exige do geógrafo o exercício de uma liberdade espiritual e subjetiva capaz de transformar a realidade concreta, proporcionada pelo sentir a Terra, em uma irrealidade imaginária, onírica e fantástica. Essa irrealidade, fruto da criação do Homem, não se configura como algo avesso ao real, mas sim como uma superação deste, um ir-além-do-real. Para o autor de *O Homem e a Terra*, o espaço primitivo e a interpretação poética sobre a realidade geográfica superam a análise objetiva da ciência convencional por sua maior proximidade e fidelidade à invocação terrestre. A poesia, neste caminho, é mais fácil, transparente, interessante e surpreendente para a compreensão e a imaginação humanas, dando aos tons da terra mais vivacidade, cor, vibração e intensidade. É inaugurada, portanto, uma geografia cuja experiência é o caminho central para a construção do conhecimento, dizendo respeito ao vínculo de cumplicidade que o homem estabelece com o meio. Uma geografia que enxerga na

paisagem um horizonte e um impulso de possibilidades para a fundação de mundos caracterizados por espaços únicos e diferenciados.

Experimentável, a paisagem revela-se como um espaço de transição entre o dentro e o fora, isso porque a análise da paisagem é uma análise de discursos, de categorias, de sistemas estéticos, morais e filosóficos, que a paisagem deve supostamente refletir e prolongar. Além disso, “o pensamento-paisagem é um pensamento partilhado, do qual participam o homem e as coisas” (COLLOT, 2013, p. 29). Nesse caminho, o ser se faz na maneira como ele se relaciona com o seu entorno, isto é, em sua dimensão polissensorial – que abarca todos os sentidos -, a paisagem pode ser fundamental para a composição das identidades, que se comunicam e se exprimem de maneira interna e externa, por meio de práticas simbólicas e discursivas. Porque participa inteiramente das vivências dos indivíduos, o espaço influencia e constrói, objetiva e subjetivamente, identidades culturais e sociais. Na escrita de Marina Colasanti, vê-se o sujeito, especialmente as personagens femininas, como uma construção social e histórica do “próprio” e do “outro”, aspectos que estão reciprocamente engajados e negociados em relações de poder, de confronto ou de troca, em uma experiência de travessia e movimento no espaço e no tempo. Neste trabalho pretende-se, portanto, verificar como as relações sujeito-paisagem são tecidas nas narrativas de Marina Colasanti por meio de seus elementos horizonte, vento e água bastante recorrentes, como já dito, e como se instaura a paisagem de Marina Colasanti nos contos selecionados.

#### **4. HORIZONTE, VENTO E ÁGUA: PAISAGEM DE TRAVESSIA E MOVIMENTO**

*Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior (Michel Collot).*

Tanto interior quanto exterior, a paisagem, como escreve Michel Collot, “É uma área de transição entre o indivíduo e o mundo [...] o lugar de uma ‘trajetória’ entre o homem e seu ambiente.” (2013, p. 187). Nesse sentido, a paisagem não é,

necessariamente, um espaço de conservatório e enraizamento, sobretudo nos contos analisados no presente trabalho, em que através dos elementos da natureza – horizonte, vento e água – o mundo, em sua diversidade, se abre às personagens, que também se abrem para ele, em um movimento recíproco. É a afirmação da pluralidade dos mundos, dos meios e dos espaços nos quais se desdobra a existência que se manifesta nas obras. Horizonte, vento e água constituem uma paisagem de travessia e movimento, que se restitui nas experiências vividas, nas sensações, no espaço descontínuo de profundezas imprevisíveis e inesperadas.

Para tanto, os próximos subcapítulos trazem a palavra “apelo” em seus títulos, isso porque, segundo Eric Dardel (2015), os signos da Terra (o desenho das costas, as sinuosidades dos rios, os recortes das montanhas) formam-na enquanto um “texto” a decifrar. Porém,

Não se trata, inicialmente, de um atlas aberto diante de seus olhos, é um apelo que vem do solo, da onda, da floresta, uma oportunidade ou uma recusa, um poder, uma presença. [...] Presença, presença insistente, quase inoportuna, sob o jogo alternado das sombras e da luz, a linguagem do geógrafo sem esforço transforma-se na do poeta. Linguagem direta, transparente, que “fala” sem dificuldade à imaginação, bem melhor, sem dúvida, que o discurso “objetivo” do erudito, porque ela transcreve fielmente o “texto” traçado sobre o solo. (DARDEL, 2015, p. 2-3)

A Terra, esse texto que “fala”, revela apelos que vêm de todos os seus cantos e signos. O presente trabalho se dedica à compreensão dos apelos que vêm do horizonte, do vento e das águas.

#### 4.1. O ANÚNCIO DO HORIZONTE E O APELO AO OLHAR

Collot, em *La poésie moderne et la structure d'horizon*, uma de suas mais importantes obras, retoma uma ideia fundamental da filosofia fenomenológica, “a estrutura do horizonte”, de Husserl, como elemento chave de uma teorização da paisagem. Na leitura de Husserl feita por Collot, o horizonte compõe a estrutura da experiência, conduzindo a percepção temporal e a relação subjetiva. A categoria de horizonte é avaliada, ora como uma metáfora, ora como um conceito, mas sempre como uma formulação sobre subjetividade e consciência de existência no mundo. Há, portanto, um apelo do horizonte desejando revelar-se e manifestar-se na linguagem poética.

Nos contos aqui analisados, o horizonte é a expressão da mobilidade da paisagem que, longe de ficar estática como uma imagem, é um espaço a percorrer, não é, portanto, unicamente visual, uma vez que comporta uma porção de invisibilidade, que convida a preencher as lacunas do olhar por meio do trabalho da imaginação e da experiência subjetiva. Nesse caminho, o sentido da paisagem não resulta de uma simples projeção do interior para o exterior, mas sim de uma constante interação entre o dentro e o fora. Com efeito, há uma ligação emocional e por vezes topofílica – um elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico – que se dá por meio dos cinco sentidos tradicionais. O sujeito, todavia, parece depender mais da visão, como pontua Yi-Fu Tuan (2012):

Ele é predominantemente um animal visual. Um mundo mais amplo se lhe abre e muito mais informação, que é espacialmente detalhada e específica, chega até ele através dos olhos, do que através dos sistemas sensoriais da audição, olfato, paladar e tato. A maioria das pessoas, provavelmente considera a visão como sua faculdade mais valiosa e preferiria perder uma perna ou tornar-se surda ou muda a sacrificar a visão (TUAN, 2012, p. 5).

O homem é um ser predominantemente visual. O ato de olhar é um dirigir a mente para um “ato de in-tencionalidade”, uma ação que, na leitura de Alfredo Bosi sobre Husserl, é a essência dos atos humanos. Como já dito, em “A fenomenologia do olhar”, Bosi (1988) também ressalta a importância do olhar, defendendo que o vínculo da percepção visual com os estímulos captados pelos outros sentidos é um dos temas fundantes de uma fenomenologia do corpo. O olhar, sob essa perspectiva, não está isolado, mas sim está enraizado na corporeidade, enquanto motricidade e enquanto sensibilidade. É um “olhar-sensação” que transcende o olho.

No primeiro conto aqui analisado, “A moça tecelã”, o horizonte ganha destaque já no início:

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, 2015, p. 38).

O primeiro destaque se dá por meio do nascer do dia, uma vez que a chegada do sol é ouvida pela protagonista (a moça tecelã) – e aqui já se vê o aspecto sinestésico de sua relação com o espaço, em uma fusão entre visão e audição -, cujo corpo está em ação. Além disso, pode-se pensar em uma comunicação da personagem com o mundo externo, uma paisagem que “fala”,

anunciando a chegada do dia, da luz, da vida. “As beiradas da noite”, atrás de onde desponta o sol, são uma marca do horizonte que anuncia o dia e o início do trabalho no tear, por meio do qual a personagem passava os fios claros tecendo “lá fora a claridade da manhã”, que “desenhava o horizonte”. É possível, nesses excertos, observar a relação de cumplicidade entre a personagem e o mundo circundante, uma vez que a moça é quem define o espaço no início do dia, isto é, a paisagem se forma a partir do encontro, da comunicação entre a moça e o mundo, o ambiente no qual ela se coloca e que com ela interage. Aqui cabe a ideia de Collot (2013), segundo o qual:

A paisagem é a manifestação exemplar de tal relação com o mundo. Embora pareça introduzir-nos na intimidade das coisas, é preciso distanciar-se um pouco para ter-se uma visão de conjunto. O horizonte que a delimita se confunde com meu campo visual; entre o mundo e eu, ele parece ser uma espécie de traço de união [...] (COLLOT, 2013, p.187).

A linha do horizonte desenhada pelas lãs no tear determina, inicialmente, o vínculo entre sujeito e espaço no conto. É, de fato, “uma espécie de traço de união” entre o sujeito e o mundo. A relação de cumplicidade se revela, mais ainda, quando a moça – que se coloca como parte da natureza – tem a capacidade de agir sobre ela:

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela (COLASANTI, 2015. p. 38).

Pode-se perceber que a principal ação da personagem – o tecer - desnovela-se a partir dos elementos da paisagem que vão despontando ao longo do dia, num evidente movimento de reciprocidade: “Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados para que o sol voltasse a acalmar a natureza.” (COLASANTI, 2015, p. 38). Pode-se perceber, ainda, que os elementos da paisagem são descritos acompanhados de verbos de ação (propriamente humana), como cumprimentar, brigar e acalmar. Isso mostra que são efetivos e agentes do mundo externo, que se relaciona com a moça. Aqui se vê, além da interação sujeito-paisagem, a autonomia da mulher que tece seus dias, e que então, simbolicamente, é dona de sua própria narrativa e de seu destino. No entanto, longe de ser uma relação de controle e

dominação dos elementos da paisagem, essa interação mostra o pertencimento da mulher ao mundo, no qual se sente completa. E assim, passava seus dias, satisfeita e feliz: “Nada lhe faltava. (...) E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila” (COLASANTI, 2015, p. 38). A completude, porém, perdura pouco, já que

(...) ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado. Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo apumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta (COLASANTI, 2015, p. 38).

Esperando que a fizesse mais feliz, a dona de sua própria narrativa, com seu poder e desejo, teceu seu companheiro, que invadiu seu espaço e sua história: “Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida” (COLASANTI, 2015, p. 39). Mesmo com a invasão, a moça desejava tecer com ele filhos que aumentariam ainda mais a sua felicidade. E, de fato, foi feliz durante algum tempo, até que o homem descobriu o poder de tear e, a partir daí, seduzido, pensava somente naquilo que ele poderia lhe proporcionar. A dominação muda as linhas da vida da mulher, e a posição que a paisagem ocupava até então – de vínculo entre o eu e o mundo - expressa, com a mudança no espaço após a chegada do marido, a mudança de lugar da moça no mundo e sua relação de comunicabilidade com ele:

Uma casa melhor é necessária – disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer. Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente. – Para que ter casa, se podemos ter palácio? – perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata (COLASANTI, 2015, p. 39).

O espaço, antes modesto, com a pressa exigida pelo marido, foi transformado em um palácio luxuoso composto por tetos, portas, pátios, escadas, salas e poços, tecidos incansavelmente pela mulher durante dias, semanas e meses. O espaço é, à primeira vista, totalmente concreto. Nas palavras de Besse (2014):

Que fique claro, no entanto, que esses espaços concretos não são apenas materiais, também são simbólicos, ideais e, às vezes, imaginários. Porém, o que é verdade é que esses espaços constituem, por assim dizer, o tecido no qual são enredadas e se

desenvolvem as existências humanas, singulares e coletivas [...]. (BESSE, 2014, p. 187).

Enclausurada em meio a estrebarias, carruagens, criados (que não apenas elementos decorativos no conto) e às paredes de concreto que, simbolicamente, representam as vontades do homem e a falta de comunicação com o mundo, a moça foi perdendo sua relação, união e reciprocidade com tudo aquilo que estava acostumada a tecer e a ver através da janela. “A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira (COLASANTI, 2015, p. 40). Sem tempo, sem liberdade e sem experiência com a natureza e, sobretudo, com a linha do horizonte - que, simbolicamente, significam possibilidades, liberdade e recomeço a cada dia -, a mulher tornou-se refém das vontades ordenadas pelo seu companheiro. Aqui vale fazer um contraponto entre a comunicação da mulher com a paisagem e da mulher com o marido. Paisagem e mulher têm uma relação tão próxima e recíproca que uma “fala” e a outra ouve e responde por meio das lãs escolhidas e do trabalho feito com afinco e realização. Uma cumprimenta e a outra assente com liberdade. Já o homem e a mulher se comunicam por meio das ordens do primeiro. O homem exige e a mulher responde, faz e refaz o trabalho. Primeiramente, sem se incomodar, depois, a falta que sente da comunicação e interação com o mundo através da janela supera as ordens do marido e exige movimentos contrários do tear.

O enclausuramento fica ainda mais expoente quando “o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre” (COLASANTI, 2015, p. 40). Presa entre paredes e tetos, cada vez mais isolada, a mulher se desconecta totalmente da paisagem com a qual se relacionava naqueles dias marcados por sua autonomia. Além disso, o quarto mais alto e a mais alta torre simboliza a distância mais “alta”, isto é, maior entre homem e mulher, distante da idealização das primeiras lãs que formavam o marido, seu tão desejado companheiro.

Se “A paisagem não é nem uma imagem nem um espetáculo, mas uma experiência” (COLLOT, 1998, p. 193), a experiência da moça com o que antes era claro, iluminado e equilibrado entre dia e noite, frio e calor, sol e chuva reduziu-se a uma relação impessoal com uma construção que, apesar de majestosa e repleta de cofres de moedas, salas, estrebarias e cavalos, nada se aproximava da identidade da mulher que se revelava por meio de seus desejos tecidos antes da irrupção do

homem. Cabe aqui o enigma central de uma das tantas lendas arthurianas<sup>7</sup> (Sir Gawain e a Dama Abominável): “O que é que uma mulher mais deseja?”. A resposta à charada é: a mulher precisa ser fiel à sua essência e própria natureza, isto é, ela quer ser do jeito que é. O que uma mulher mais quer é ser aceita como é. Por isso, apartada de sua própria identidade e do pertencimento à natureza vista pela janela, a moça tecelã entristece e em seus pensamentos irrompe o desejo de estar sozinha novamente, porque era bom. Começou pelo espaço:

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela (COLASANTI, 2015, p. 40).

Mesmo que metaforicamente, há aqui noções de distância, proximidade e afastamento que, para Besse, “adquirem, no espaço da vida, uma significação que não é ‘objetiva’ ou ‘métrica’: são noções que correspondem a graus de investimentos psíquicos, por exemplo, a interpretações, emoções, expectativas, desejos (2014, p. 191). Segurar e jogar a lançadeira ao contrário, metaforicamente, é um retorno para si mesma. O caminho que até então levava a mulher em direção às vontades do marido - um caminho limitante representado por carruagens, estrebarias, criados e as “maravilhas” do palácio - agora é uma travessia na direção oposta, ou seja, para o lado de dentro, em direção às suas vontades.

E na alegria da proximidade de seus desejos, do movimento retorno e reencontro com si mesma, a mulher dirige seu olhar agora feliz novamente para fora, onde vê o horizonte e o jardim. O contentamento é completo quando seu poder e seu desejo lhe dão a possibilidade de decompor o marido: “Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu (COLASANTI, 2015, p. 40). Emancipada das vontades do homem e desvinculada daquele espaço tão soberbo com o qual não se comunicava, a mulher se reconecta e se reúne à criação natural, expressão de seus desejos: “Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a

---

<sup>7</sup> GRAY, Miranda. **Lua Vermelha: As Energias Criativas do Ciclo Menstrual como Fonte de Empoderamento Sexual. Espiritual e Emocional.** Editora Pensamento, 2018.

devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte” (COLASANTI, 2015, p. 40).

A protagonista, ao final, resgata a clareza e a delicadeza de seu poder que lhe dá a oportunidade de um recomeço repleto das possibilidades que somente o horizonte se encarrega de abrir. Aqui cabem os estudos de Collot, que entende que o sujeito “[...] voltou-se ao horizonte da paisagem para tentar reencantar o mundo a partir de uma das mais simples experiências, abrindo-se à beleza imediata do sensível” (p. 193). O reencantamento também marca a travessia da personagem, que foi possível por meio de seu movimento contrário na lançadeira.

Nesse sentido, é possível dizer que em “A moça tecelã”, o horizonte revela-se em três momentos e, em sua relação com a protagonista, ganha diferentes sentidos. O primeiro momento é tecido nas primeiras linhas, em que o horizonte parece ser visto através dos olhos da moça tecelã e ouvido como um recurso de **contentamento e repetição**, uma vez que surgia todos os dias, anunciando o trabalho contínuo da mulher. “Nada lhe faltava.(...) Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer” (COLASANTI, 2015, p. 38). O sol que desponta das beiradas da noite, isto é, do horizonte, anuncia o início do dia e da atividade poderosa e restrita aos desejos da mulher, que tanto se satisfazia tecendo o dia e a noite, o frio e o calor, o sol e a chuva, enfim, o equilíbrio e a harmonia da paisagem natural vista pela janela. A janela, portanto, é o que permite manter à vista o mundo exterior de dentro do espaço de acolhimento. Para Otto Friedrich Bollnow (2019), em *O homem e o espaço*, a janela é o “olho da casa” (BOLLNOW, 2019, p. 170), que realiza ao homem a demanda de sua liberdade e o previne do confinamento. Segundo o autor, a importância da janela se dá porque

Agora ela abre o espaço interno em relação ao mundo como todo. O pequeno espaço de moradia está inserido no grande mundo pela janela, e esta possibilita orientar-se nesse mundo. Pela janela, vemos ao longe o céu e o horizonte (ou qualquer espaço do mundo externo, no qual o horizonte, se não for visível, está invisivelmente presente). Pois, pela janela, o espaço interior humano se torna visível e claro na grande ordem caracterizada pelas direções vertical e horizontal. (BOLLNOW, 2019, p. 171)

A janela, nessa perspectiva, permite que o ponto de vista do sujeito seja orientado no mundo. Existe, assim, a abertura do “espaço interno em relação ao mundo como todo” (BOLLNOW, 2019, p. 171). O sujeito percebe o mundo e o mundo se apresenta ao sujeito pelo olhar através da janela. Em “A moça tecelã”, o

mundo, além de percebido, é vivido e tecido, isto é, existe e significa porque a protagonista existe e significa. Ver o mundo exterior através da janela, no entanto, parece ter levado a mulher à consciência de seu lugar de isolamento e solidão e, então, pensou como seria bom ter um marido ao lado.

Depois de estranhar sua condição de mulher sem companhia, a moça tecelã permitiu que seu desejo daquele instante se materializasse rapidamente, como em um estado de desespero e necessidade: “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, 2015, p. 38). Em questão de minutos, seu mundo interior, até então isolado, mas acolhedor, é irrompido pela chegada do moço, que “meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida” (COLASANTI, 2015, p. 39). Entrar na sua vida parece significar invadir seus pensamentos, desejos, hábitos e relacionamentos, ou seja, a dominação contamina sua forma de ser antes tão independente e autêntica. Além disso, o homem invade e modifica a experiência da mulher com o mundo.

O segundo momento revela-se quando o horizonte, até então visto através da janela todos os dias, fica cada vez mais distante, levando consigo a paisagem natural e perfeitamente equilibrada tecida pela moça, uma vez que “(...) descoberto o poder de tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar” (COLASANTI, 2015, p. 39). Aqui, a vista para além da janela perde sua importância e a descrição e a construção do espaço interno parecem prioridades. A relação de cumplicidade e pertencimento que se dava entre a mulher e o mundo, a partir desse momento, é acometida pelas vontades do marido, que exige, às pressas, uma casa maior, que passa a não lhe parecer suficiente.

O palácio não o satisfaz completamente e ainda vêm os luxos, os cofres de moedas, as estrebarias, os cavalos, as salas de criados. Tantos componentes em seu espaço interior tapavam a visão da mulher e roubavam seu tempo para o mundo além da janela. Pronto o palácio, diante de tantas possibilidades, o marido elegeu para sua esposa e seu tear o quarto mais alto da torre mais alta. A tristeza toma o lugar do contentamento e, sem descanso e distante da possibilidade de dias novos e felizes que o horizonte lhe oferecia, a moça pensa como seria bom estar sozinha novamente. Nesse segundo momento, é importante notar que a mulher prefere sua vida isolada, porém com a vista pela janela – que simboliza pertencimento e união com o mundo -, ao retraimento causado pelo homem, que irrompe seus desejos e

vela seu olhar através da janela, que, com a chegada do marido, perde sua importância e função. Por isso, tomou o caminho de volta: “Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para o outro começou a desfazer seu tecido. (...) E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela” (COLASANTI, 2015, p. 40). Assim, irrompe o terceiro momento, no qual o vínculo entre sujeito e mundo, que antes da chegada do homem nascia com o horizonte todos os dias, agora **renasce** e com ela, também a mulher, simbolicamente. A sensação de completude invade a moça tecelã e parece transbordar chegando até as suas mãos que vão desfazendo o desenho do marido tomado rapidamente pelo “nada” (COLASANTI, 2015, p. 40). Do lado do horizonte, portanto, é possível pensar em abertura (representada pela janela), movimentos livres do tear e trocas entre a personagem e o mundo. É o lado da comunicabilidade, possibilidades e liberdade. Em oposição ao horizonte, têm-se as barreiras concretas (palácio, portas, paredes, torre) e as barreiras simbólicas (erguidas pelo companheiro) que causam solidão, incomunicabilidade e aprisionamento. Se para todo fim há um começo, a “morte” do homem permite o renascimento da mulher. E as tramas de sua história terminam da mesma maneira como começaram: tecendo e anunciando, com linha clara, a chegada do sol. Sozinha, novamente, a moça mantém-se na mobilidade do mundo, com trocas constantes e vitais, em um ciclo de comunicabilidade com seu entorno, diferentemente de quando acompanhada do marido, momento em que se tornou fixa e estática, sem comunicação com o mundo através da janela.

Na união entre paisagem e sujeito, o horizonte é revelador, pois seu caráter de incompletude requer uma intervenção ativa do sujeito, que deve ocupá-lo com sua experiência. Por isso o horizonte é poético: é um chamado de alteridade para recompor e recriar a paisagem. Nesse caminho, não pode ser concebido de uma única maneira e também não se limita a uma única definição. Ele não limita; ao contrário, amplia seus sentidos e também os da paisagem. Em “A moça tecelã”, ele pode significar autonomia, pertencimento a si e ao mundo, e retorno a si mesma, assim como retorno ao mundo e à sua participação nele. Sua ausência, entretanto, é enclausuramento e remissão.

O segundo conto analisado, “A mulher ramada”, por sua vez, narra um reino onde havia um jardineiro que estava se sentindo solitário e desejava muito ter uma companheira. Com isso, nasceu Rosamulher. A visão do mundo pela perspectiva do

jardineiro – o protagonista da história – ocorre somente “quando ele levantava a cabeça do trabalho” (COLASANTI, 2015, p. 44), o que indica uma rotina trabalhosa e pouco permissiva. Restrito, seu olhar alcançava somente alguns elementos que o rodeavam: “Verde-claro, verde-escuro, canteiro de flores, arbusto entalhado, e de novo verde-claro, verde-escuro, imenso lençol do gramado; lá longe o palácio.” (COLASANTI, 2015, p. 44). Aos seus olhos, parecia não chegar nada além da realidade de seu trabalho como jardineiro. Mesmo que carruagens, damas e cavaleiros compusessem a paisagem, ele pouco os olhava, e a ele ninguém via, pois “Plantando, podando, cuidando do chão, confundia-se quase com suas plantas, mimetizava-se com as estações” (COLASANTI, 2015, p. 44). Aqui, tal qual a protagonista do primeiro conto analisado, o jardineiro é parte da paisagem natural. Até sua voz e seus murmúrios ficavam entre as folhas.

Confundido com a paisagem dos jardins, o homem, assim como a moça tecelã, estabelece uma relação de cumplicidade e identidade com o seu lugar no mundo. O mundo vivido – verde – compõe sua identidade e condição de jardineiro. Vale aqui voltar-se para o ofício do homem: ser jardineiro é preocupar-se em embelezar, ordenadamente, com flores e plantas, lugares públicos ou privados. Isso significa que seu lugar no mundo é um lugar de ordem e reparo.

O isolamento de alguém que pouco levanta seu olhar para ver outras realidades abre espaço somente para a dor da solidão, que “(...) começou a enraizar-se no seu peito. E passados dias, e passados meses, só não passando a dor, disse o jardineiro a si mesmo que já era tempo de ter uma companheira” (COLASANTI, 2015, p. 44). Assim, além de sua existência e ofício estabelecidos por meio da paisagem, o jardineiro gera na terra sua mulher, bem como a moça tecelã, que teceu o marido com rapidez e capricho:

No dia seguinte, trazidas num saco duas belas mudas, o homem escolheu o lugar, ajoelhou-se, cavou cuidadoso a primeira cova, mediu um palmo, cavou a segunda, e com gestos sábios de amor enterrou as raízes. Ao redor afundou um pouco a terra, para que a água da chuva e rega mantivesse sempre molhados os pés de rosa (COLASANTI, 2015, p. 44)

Com seu trabalho e seus dons de jardinagem, o protagonista é capaz de dar vida ao seu desejo. Traz as mudas, escolhe o lugar, ajoelha-se, cava, mede, cava novamente e, enfim, enterra as raízes. Cada ação exigia cuidado e paciência do homem que não tinha pressa para cumprir cada detalhe de sua idealização.

Depositava toda a sua atenção às brotações, aos ramos e aos espigões que escapavam à harmonia que o desenho exigia. O excesso de capricho revela o desejo do homem de exercer controle naquilo que, naturalmente, é “[...] um espaço movediço e sempre aberto, de certo modo, sempre passível de reformulação” (BESSE, 2014, p. 194). O exercício de controle do jardineiro é um prenúncio do que acontece nas linhas seguintes: o descompasso entre a rigidez da ordem e a intermitência da natureza.

O trabalho tão amoroso quanto inflexível exigiu meses de dedicação para que surgissem pés, pernas, ventre, seios, braços e uma cabeça levemente inclinada para o lado. De fato, o jardineiro conhecia tão bem as plantas que conseguia fazer os contornos que quisesse. Depois dos últimos e mínimos retoques, “(...) afastando-se para olhar, murmurou encantado: - Bom dia, Rosamulher” (COLASANTI, 2015, p. 45). Agora, contemplava somente sua proeza, e a visão do horizonte, já antes tão restrita aos verdes e arbustos, não era nem mais recordada e parecia nem ter importância, uma vez que “(...) levantando a cabeça do trabalho, não procurava mais a distância. Voltava-se para ela, sorria, contava o longo silêncio da sua vida” (COLASANTI, 2015, p. 45). O vento batia e o homem, agitado, sentia-se vergar de amor tal qual uma planta. Seu olhar e seu corpo começam a habitar o mundo com mais sentido porque Rosamulher - o ser híbrido que une o humano e a natureza em uma coisa só - ia existindo. Formada no verão, quando chegou o inverno, a mulher ramada ficou envolta pela neve que caía e, ainda mais, pelos cuidados e pelo controle do jardineiro que todos os dias ia visitá-la. Posta na natureza, era de se esperar que Rosamulher sentisse o peso e a tranquilidade que cada estação traz consigo.

Depois, a neve fez-se gelo, que desfez-se em gotas. O sol, mais quente, apontou as primeiras brotações da primavera. Além do amor que brotou com a primeira semente, a terra fresca fez despontar em Rosamulher pétalas e pistilos. Contrariando a primavera e temendo que a floração rompesse toda a beleza, o jardineiro cortava todos os botões, incessantemente, até que adoeceu “de amor e febre na cama” (COLASANTI, 2015, p. 45). Distante de sua amada,

Muitos dias se passaram antes que pudesse voltar ao jardim. Quando afinal conseguiu se levantar para procurá-la, percebeu de longe a marca da sua ausência. Embaralhando-se aos cabelos, desfazendo a curva da testa, uma rosa embabada suas pétalas entre os olhos da mulher. E já outra no seio despontava (COLASANTI, 2015, p. 45).

A figura de Rosamulher já não era exatamente como o jardineiro havia idealizado. Para ele, as rosas não deveriam encobrir o desenho da amada. A não realização de suas expectativas o fez adoecer. Foi necessário que os dias, naturalmente corresse com as ações da natureza, para o homem retornar para o jardim. Aqui, o percurso do jardineiro que agora “pode” voltar ao jardim é um percurso de mudança de olhar para a sua criação, já que, parado diante dela, seus olhos reconheceram as flores que cobriam a perfeição do rosto e escondiam a expressão do olhar. Mesmo assim, “Florida, pareceu-lhe ainda mais linda. Nunca Rosamulher fora tão rosa. E seu coração de jardineiro soube que nunca mais teria coragem de podá-la. Nem mesmo para mantê-la presa em seu desenho” (COLASANTI, 2015, p. 46). Percebeu que seu desejo sobre a mulher (de ela ser quem ele idealizava) não era tão importante quanto a brotação de galhos, folhas, botões, flores e perfumes, isto é, de seus movimentos naturais e livres e seus modos de estar no mundo. Libertou-a de suas expectativas e desatou-se de seus desejos sobre a mulher-rosa. E o homem, para cujo olhar o foco era Rosamulher, virou, por instantes, o foco de alguns, uma vez que

Ao longe, raras damas surpreenderam-se como o súbito esplendor da roseira. Um cavaleiro reteve seu cavalo. Por um instante pararam, atraídos. Depois voltaram a cabeça e a atenção, retomando seus caminhos. Sem perceber debaixo das flores o estreito abraço dos amantes (COLASANTI, 2015, p. 46).

A partir desse último excerto, em que damas e um cavaleiro “Por um instante pararam, atraídos”, é possível destacar que, assim como em “A moça tecelã”, no conto “A mulher ramada” o horizonte ganha relevo em três momentos, com sentidos distintos e parece fundamental sua relação com o jardineiro em seu movimento de travessia do lado de rigidez, quando idealiza e controla os movimentos e contornos de Rosamulher, para o lado de abraçar aquilo que é incontrolável e espontâneo de sua criação. Sua primeira menção se dá no início, com o olhar para um mundo “verde-claro” e “verde-escuro” visto somente quando o jardineiro levantava a cabeça do trabalho. Aqui, percebe-se que o horizonte está restrito aos elementos que compõem o jardim, que ao longo do conto, vai se revelando enquanto prioridade do homem. O que ele via no horizonte é o que, de fato, é e vive, isto é, um jardineiro cuja existência se dá em um jardim repleto de arbustos e gramados distantes do palácio. A paisagem, nesse caminho, é a metáfora da experiência do homem e

revela a maneira como ele percebe e vive o mundo. Além disso, vale ressaltar que além de física, a distância é simbólica, uma vez que o jardineiro – um empregado da corte – vive isolado da vida movimentada das damas e dos cavaleiros que habitam o palácio. Neste conto, a paisagem é composta por alguns elementos naturais e substanciais, que se aliam ao horizonte, e dão sentido ao mundo visto e vivido, sobretudo pelo jardineiro. A visão restritamente verde do homem revelada já nas primeiras linhas do conto: “Verde-claro, verde-escuro, canteiro de flores, arbusto entalhado, e de novo verde-claro, verde-escuro, imenso lençol do gramado; lá longe o palácio” (COLASANTI, 2015, p. 44) demonstram que sua experiência se reduzia ao seu trabalho rígido em meio à natureza. Isolado, o horizonte que via significa, em um primeiro momento, sua experiência de isolamento, uma vez que olhava “(...) lá longe o palácio” (COLASANTI, 2015, p. 44).

É inegável a identificação e a intimidade do jardineiro com a Terra, tanto é que, passados dias e meses de trabalho e isolamento, “disse o jardineiro a si mesmo que já era tempo de ter uma companheira” (COLASANTI, 2015, p. 44) e, então, já no dia seguinte, enterrou as raízes de sua amada, os pés de rosa, cuidadosamente. Porém, nas primeiras linhas do conto, o jardineiro, cujo ofício parece exigir controle e poda, ainda não percebe e nem permite os movimentos livres da natureza, sobretudo nos momentos em que se dedica a materializar sua idealização sobre Rosamulher.

Depois de meses de trabalho e podas, o jardineiro deu os últimos retoques “fazendo surgir dos pés plantados no gramado lindas pernas, depois o ventre, os seios, os gentis braços da mulher que seria sua” (COLASANTI, 2015, p.45). Seu nome, “Rosamulher”, juntamente com sua forma, desvela a fusão entre natureza e sujeito. O homem, que se confundia com suas plantas, faz brotar um arbusto com formato de mulher, que molda diariamente. Fascinado e atraído pelo seu feito, o jardineiro agora nem mais procurava “o longe”, “a distância”, ou seja, o horizonte, que até então já era restrito, remoto e prescindível para homem já tão disfarçado em seu jardim, desse modo, somente “Voltava-se para ela, sorria, contava o longo silêncio da sua vida” (COLASANTI, 2015, p. 45). Nem mais palácio, canteiro de flores, arbusto entalhado ou imenso lençol do gramado, sua visão procurava somente a mulher ramada e a realização de suas expectativas e desejos sobre ela.

Aqui, tem-se o segundo momento, em que antes remoto, depois desprezado, o horizonte, que revela um novo mundo e outras várias possibilidades, fica cada vez

mais distante da vista do jardineiro obcecado e vergado de amor pela Rosamulher. Esse amor se intensifica a cada dia que o homem a visitava e se esforçava para que a floração não rompesse a beleza da mulher. Nessas linhas, se sobressai o controle do homem que, contrariando a primavera e seus processos, cortava todos os botões que surgiam. Afastado do ofício, ele ardia “(...) de amor e febre na cama” (COLASANTI, 2015, p. 45). Para Dardel (2015), em seus estudos sobre uma *geograficidade*:

O espaço geométrico é homogêneo, uniforme, neutro. [...] A geometria opera sobre um espaço abstrato, vazio de todo conteúdo, disponível para todas as combinações. O espaço geográfico tem um horizonte, uma modelagem, cor, densidade. Ele é sólido, líquido ou aéreo, largo ou estreito: ele limita e resiste (DARDEL, 2015, p. 2).

Através do olhar geométrico, vê-se um espaço limitante e rígido. A natureza, no entanto, como bem revela a *geograficidade*, oferece voos mais livres à imaginação e à sensibilidade. Assim, “[...] a experiência geográfica, tão profunda e tão simples, convida o homem a dar à realidade geográfica um tipo de animação e fisionomia em que ele revê sua experiência humana, interior ou social” (DARDEL, 2015, p. 6)

Isso se revela quando o jardineiro, enfim, pôde voltar ao jardim e deparou-se com a amada fora de seu controle, com rosas e pétalas entre os olhos e o seio. Mesmo sem os traços perfeitos do rosto e do olhar – resultado do trabalho árduo do jardineiro – pareceu-lhe ainda mais linda. “Nunca Rosamulher fora tão rosa” (COLASANTI, 2015, p. 46), isto é, distante, por um tempo, do controle e da obsessão do homem, a mulher ramada ficou ainda mais íntima e misturada à terra e à natureza. Terceiro momento, em que olhando e olhando, revendo e ressignificando sua experiência com Rosamulher, encantado, “(...) o jardineiro soube que nunca mais teria coragem de podá-la. Nem mesmo para mantê-la presa em seu desenho” (COLASANTI, 2015, p. 46). Em uma fusão afetuosa, Rosamulher e jardineiro atraem os olhares à distância, vindo do horizonte do palácio.

Com essas palavras, pode-se inferir que houve, na travessia das personagens, um movimento de dupla libertação, tanto do homem, que agora escapa do trabalho perfeccionista medido, de um pensamento de ordem e geometria, quanto da mulher ramada e livre das exigências e expectativas do jardineiro. Ainda mais liberta quando: “a mulher-rosa começou a brotar, lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes”

(COLASANTI, 2015, p. 46). A paisagem, antes preenchida somente por arbustos milimetricamente aparados e pelos tons de verde, é modificada pelo movimento de brotação de Rosamulher. Agora abrem-se galhos, botões, flores e perfumes. Envoltos, os amantes vivem, além da cumplicidade que se dava em suas relações com a natureza e a paisagem do jardim, uma relação íntima e livre entre eles. Tão surpreendente o aconchego dos amantes que atrai as damas e o cavaleiro – os quais compõem “o longe”, isto é, o horizonte – e que voltam sua cabeça e atenção para o abraço que se via no esplendor da roseira. Ao final da narrativa, observa-se que as mudanças próprias da natureza e os movimentos do jardineiro mudaram não somente a paisagem, mas também os seres que a compõem. Além disso, muda-se também o conceito do jardineiro sobre a paisagem. Sua travessia se dá do lado de controle, limitação e poda de Rosamulher para o lado da compreensão dos movimentos da natureza e do retorno ao horizonte. Ao final, no “estrito abraço dos amantes” (p. 46), observa-se uma relação de cumplicidade do homem com a Terra e os elementos naturais. Para Eric Dardel:

A Terra, como base, é o advento do sujeito, fundamento de toda a consciência a despertar a si mesma; anterior a toda objetivação, ela se mescla a toda tomada de consciência, ela é para o homem aquilo que ele surge no ser, aquilo sobre o qual ele erige todas as suas obras, o solo de seu hábitat, os materiais de sua casa, o objeto de seu pensar, aquilo a que ele adapta sua preocupação de construir e erigir (2015, p. 29).

Ser “aquilo sobre o qual ele erige todas as suas obras, o solo de seu hábitat, os materiais de sua casa, o objeto de seu pensar (...)” (DARDEL, 2015, p. 29) significa uma relação de cumplicidade e fusão entre Terra e Homem, que se manifesta nas últimas linhas do conto, quando Rosamulher - a qual já materializa a fusão do humano com a natureza - se une com o jardineiro, agora do outro lado da travessia, onde não faz mais sentido sua rotina aprisionadora e os cuidados restritos do jardim: em um movimento fluido, livre e autêntico, uma vez que está destado das idealizações e aberto para o que há de mais sensível na natureza, como demonstra a perspectiva da geograficidade de Dardel.

“Sem asas, porém” narra a travessia de uma mulher que vivia com seu marido em uma aldeia que proibia às mulheres o consumo de aves. A falta de opção de alimentos, todavia, levou o casal a comer uma ave preparada pela esposa, a qual permanecia no típico cenário doméstico, cozinhando e cuidando dos afazeres da

casa. O enclausuramento da protagonista concede ao horizonte, em um primeiro momento, o sentido de libertação que, no entanto, estava distante:

Dura aldeia era aquela, em às mulheres não era permitido comer carne de aves – não fosse subir-lhes ao pensamento. Dura aldeia era aquela em que, apesar da proibição, voltando da caça ao final da tarde e sem nada mais ter conseguido abater, o marido entregou à mulher uma ave, para que a depenasse e a cozesse e fosse alimento de ambos (COLASANTI, 2015, p. 191).

Aliada ao horizonte, em uma experiência libertadora, porém remota, a figura da ave vai irrompendo nas linhas do conto contribuindo para o ser e viver da mulher no mundo. Isso se dá quando a protagonista arranca as penas e lança a ave ao fogo e à água, trabalho esse que tirava de seu olhar a busca por outros rumos, tanto é que

Tivesse olhado para o alto por um minuto, tivesse detido por um instante sua tarefa e levantando o olhar, e teria visto pela janela bandos daquelas mesmas aves migrando rumo ao Sul. Mas a mulher só olhava para as coisas quando precisava olhá-las. E não precisando olhar o céu, não ergueu a cabeça (COLASANTI, 2015, p. 191).

O olhar domesticado não via no céu as aves que iam para o Sul, não procurava nada que não fossem suas tarefas “na cozinha que era quase toda a casa” (COLASANTI, 2015, p. 191). O espaço restrito, aqui, parece se constituir enquanto uma metáfora do aprisionamento da mulher, tão naturalizado, não somente no que diz respeito à aldeia ou à cozinha, mas, sobretudo, à sua existência no mundo. Nem seu corpo e nem seus pensamentos aparecem livres na aldeia em que vivia, até que “cozida a carne da ave, regalou-se, engolindo os bocados sem mastigar, firmou os dentes nos ossos, sugou o tutano” (COLASANTI, 2015, p. 191). A partir do contato esgarçado com a carne da ave – proibida na aldeia – a mulher foi tomada por uma nova inquietação, que mudou seus hábitos domésticos:

Interrompia seus afazeres de repente, como nunca havia feito. Paradas breves, quase nada. Um suspender do queixo, um vibrar de pestanas. Um alerta. Resposta do corpo a algum chamado que ela sequer ouvia. A agulha ficava parada no ar, a colher suspensa sobre a panela, as mãos metidas na tina. E a cabeça, cabeça que agora se movia com a delicadeza que só um pescoço mais longo poderia lhe dar, espetava o ar (COLASANTI, 2015, p. 191).

Os afazeres eram suspensos pela mudança de ponto de vista da protagonista. As panelas e as colheres já não eram mais procuradas por seus olhos,

uma vez que o chamado e o alerta clamavam mais alto. Aos poucos, sua vista era atraída para aquilo de que não precisava, diferentemente das primeiras linhas do conto, em que a mulher apenas olhava para as coisas quando precisava olhá-las. Assim, a protagonista pousou “(...) o olhar nos móveis, nos poucos móveis daquela casa e nos objetos em cima deles. Depois varando-os, varando as paredes, olhou para a distância em linha reta” (COLASANTI, 2015, p. 192). O olhar que, suave e vagorosamente era convidado por outros lados, encontrou o céu, sem que nem houvesse relâmpagos, nuvens ou o tempo fosse mudar. Seu pescoço pálido, “protegido da luz por tantos anos de cabeça baixa” (COLASANTI, 2015, p. 192), sustentava a cabeça que agora olhava para cima quando um bando de aves sobrevoava sua casa rumo ao Sul. As aves proibidas e de carne escura seguiam em direção ao sol, para onde a mulher seguiu “(...) andando, apenas. Escura como a tarde, acompanhando seu próprio olhar, saiu andando para a frente, sempre para a frente, rumo ao Sul”.

O horizonte, neste conto, parece assumir três sentidos em três momentos distintos. O primeiro sentido, nas linhas iniciais, se dá em seu contraste com a proibição e os limites impostos pela “dura aldeia”, isto é, o horizonte, sem importância, pelo qual a cabeça baixa não se atrai é marca das possibilidades outras que não são alcançadas pelos olhos da mulher, que “(...) só olhava para as coisas quando precisava olhá-las. E não precisando olhar o céu, não ergueu a cabeça.” A mulher não precisava olhar para o céu porque suas obrigações, de acordo com a “dura aldeia”, se restringiam aos trabalhos na casa. “Dura aldeia” parece caracterizar-se como espaço de limitações e imposições. Nesse momento, a mulher parece nem ter consciência do horizonte, já que não faz parte do seu mundo e tão pouco de sua experiência. Se horizonte significa diversas possibilidades, no início desse conto, é quase inexistente. Além disso, a aldeia enquanto espaço físico pode ser entendida enquanto espaço pequeno e limitado. Enquanto espaço do ponto de vista social sugere valores castradores e limitadores, que impedem o movimento, a expansão da mulher enclausurada e impossibilitada de sair para o mundo. Vivia, portanto, distante do horizonte, que é “esta dimensão do visual que escapa ao único poder dos sentidos, e que abre, à fronteira do visível, o campo de uma segunda vista ofertada ao olho do espírito” (COLLOT, 2013, p. 102).

Seus olhos e suas mãos procuravam apenas a tina e as panelas, objetos dos quais ela precisava para cumprir seus deveres unicamente domésticos. De seu olhar

estreito escapavam, no horizonte, as aves que passavam pela janela migrando rumo ao Sul, aves essas que na vida da mulher eram entregues somente ao fogo e à água. Mais tarde, porém, entregue à boca da mulher que “regalou-se, engolindo os bocados sem mastigar, firmou os dentes nos ossos, sugou o tutano” (COLASANTI, 2015, p. 191), a ave manifesta sua real essência, que já parece ter sido assinalada por Bachelard (1990), em *Fragmentos de uma poética do fogo*:

Sabe, por empatia imediata, que o pássaro é um ser do espaço, de um outro lugar maior que o lugar que se desdobra ao longo dos caminhos da terra. Esse outro lugar aumentado abre o horizonte da vida aumentada. O pássaro em seu pleno vôo é um centro do espaço poético. Se o fogo das cores está sobre suas asas, ele pertence à poética do fogo. Um sonho a mais e o pássaro tem um destino ígneo. Às vezes, no poeta, toda uma linha de poemas se ordena numa lenda verdadeira, natural, numa lenda da natureza. Essa lenda se forma tão naturalmente que se tem a impressão de que ela não deve nada à história, nada aos mitos. Pode-se esquecer as idéias, esquecer o saber; a natureza, por si mesma, vai falar [...] (BACHELARD, 1990, p. 84-85).

O outro lugar e a vida aumentados de que fala Bachelard (1990) são alcançados pela ave naturalmente e, em “Sem asas, porém”, alcançados e experimentados também pela mulher após mastigar e engolir com vontade cada parte da ave, da carne ao tutano. Depois disso, no início do segundo momento,“(…) uma inquietação nova começou a tomá-la” (COLASANTI, 2015, p. 191) e então sua postura e seus gestos se transformaram:

Interrompia seus afazeres de repente, como nunca havia feito. Paradas breves, quase nada. Um suspender do queixo, um vibrar de pestanas. Um alerta. Resposta do corpo a algum chamado que ela sequer ouvia. A agulha ficava parada no ar, a colher suspensa sobre a panela, as mãos metidas na tina. E a cabeça, cabeça que agora se movia com a delicadeza que só um pescoço mais longo poderia lhe dar, espetava o ar (COLASANTI, 2015, p. 191).

A ave, ingerida com tanta fome, parece ter dado à mulher suas características animais. Aqui, natureza e mulher se fundem. O alimento “proibido” é um rito de passagem para que a mulher inicie seu processo introspectivo de perceber-se enquanto sujeito de direitos, cuja travessia vai da submissão à autonomia. A inquietação fazia mover queixo, pestanas e a cabeça, que alcançava o ar. A carne que encontrou, primeiramente, as mãos e depois a boca, passara a alcançar o corpo todo da mulher, até os olhos que se levantaram “Só por instantes, a princípio. Em seguida, um pouco mais” (COLASANTI, 2015, p. 192).

Os efeitos da ingestão da ave não modificaram num súbito os comportamentos daquela mulher até então acostumada com as restrições da dura aldeia onde morava. Sua transformação foi se desenrolando através de vários instantes: “Demorando-se, olhou primeiro adiante. Adiante de si. E adiante daquilo que tinha diante de si” (COLASANTI, 2015, p. 192), até que seu olhar pousasse no horizonte. Isso parece simbolizar uma travessia lenta e exigente de desnaturalizar a vida aprisionada, uma vez que há vários “adiantes”, isto é, a libertação acontece a partir das distâncias que o olhar alcança. Aqui se tem o ápice do segundo momento de menção ao horizonte, que ganha outro sentido. Para um ser mais ave que mulher já não era atrativo aquele “espaço da vida”<sup>8</sup> (BESSE, 2014, p. 190).

Para o filósofo francês:

Dentro desse espaço, a conduta humana define-se de forma ativa em relação a “valências”, isto é, em relação a regiões consideradas atrativas ou repulsivas para o indivíduo e a satisfação das suas necessidades. O espaço de vida do indivíduo é, portanto, menos o espaço correspondente ao da “geometria euclidiana” (homogênea, isotrópica, uniforme) que um espaço qualitativo e topológico, orientado e definido por valores e significações (BESSE, 2014, p. 190).

A repulsa daquele espaço de vida tão homogêneo, isotrópico e uniforme começou pelos olhos: a mulher, por uns tempos, olhou os móveis da casa e os objetos em cima deles, sacudia a cabeça e olhava para os lados, esquerdo e depois, direito, no entanto, o chamado, que antes já havia feito seu corpo vibrar, parecia vir de fora, da “distância em linha reta” (COLASANTI, 2015, p. 192):

E assim um dia aquela mulher para a qual ninguém olhava olhou o céu. Sem que tivesse chovido ou fosse chover. Sem que houvesse relâmpagos. Sem que sequer houvesse nuvens ou o tempo fosse mudar, ela olhou o céu (COLASANTI, 2015, p. 192).

Aqui é possível retomar a ideia de olhar-sensação, de que fala Alfredo Bosi (1988), que transcende o olho em uma travessia sensível e ampla. Esse olhar tem intenção<sup>9</sup>. A mulher para quem ninguém olhava tinha seu olhar vívido para um espaço que transborda infinidade e vida: o céu. A simples ação de levantar a cabeça e dirigir o olhar para o céu é o atalho para uma travessia na qual se abrem novos futuros, mesmo que ainda não inteiramente vistos. Retomando Besse:

<sup>8</sup> (*Lebensraum, lifespace*: espaço vital ou espaço vivido do indivíduo)

<sup>9</sup> O “ato de in-tencionalidade” (BOSI, 1988, p.65) é um ato de significação que, para o pensamento fenomenológico fundamentado por Husserl, é a essência dos atos humanos.

Os caminhos e as estradas que fazem o mundo são portadores de possibilidades, portadores de um futuro. Há como um perfil ou uma promessa das coisas, que não são totalmente planas, mas que se apresentam a mim com cavidades e lombadas, profundidades, direções invisíveis. As coisas percebidas num fundo “que *está aí*, que tudo indica, mas que não vejo”. O que quer dizer que as coisas não estão simplesmente aí, totalmente abertas ao olhar, mas que sempre remetem a dimensões, aspectos invisíveis delas próprias, um horizonte. Afinal, é dessa cavidade do futuro no presente do mundo que dão testemunhos os caminhos e as estradas (BESSE, 2014, p. 199).

As possibilidades da travessia da mulher despontam, mesmo que em “aspectos invisíveis”, no horizonte que toca o céu, no terceiro e último momento. Mesmo sem ver os novos futuros, a mulher de sentidos aguçados – já que fez-se ave – parece ouvir o chamado a ver e ir adiante. Tanto é que seu pescoço pálido “protegido” do sol (da luz e de uma vida mais livre) por tanto tempo de cabeça baixa buscou o alto no exato momento em que um bando de aves sobrevoavam a casa rumando ao Sul. Seguiam no céu em direção ao sol, empalidecendo-se na distância. A mulher descobre e ouve o horizonte. Então os novos caminhos e movimentos, preanunciados, tornam-se realidade:

De pé, a mulher olhava. [...] O vento batia os longos panos de sua saia, estalava as asas franjadas de seu xale. Não, ela não voou. E como poderia? Saiu andando, apenas. Escura como a tarde, acompanhando seu próprio olhar, saiu andando para a frente, sempre para a frente, rumo ao Sul (COLASANTI, 2015, p. 192).

Obviamente, a mulher não voou. Não com asas. Mas suas pernas e sua consciência aqui foram indispensáveis para sentir seu corpo livre, não para voar, mas para atravessar o caminho que ela própria deseja e que no espaço da “dura aldeia” e da casa lhe era proibido. Aqui vale uma análise da aldeia e da casa – espaços público e privado – no processo de descoberta de si mesma. Jacobsen (2018), em sua dissertação de mestrado sobre Marina Colasanti, defende que neste conto

A sociedade patriarcal da narrativa é marcada pelo domínio do homem no espaço público e nas funções criativas e organizacionais... Os homens são, portanto, seres dotados de direitos e os usufruem livremente naquela comunidade. À mulher é reservado o espaço da casa, em especial, da cozinha, em que se submete aos comandos do marido [...] Essa construção representa o lugar da mulher na sociedade, que encontra obstáculos em transitar entre o público e o privado, e o papel e a hierarquia existente entre homens e mulheres nestes espaços (JACOBSEN, 2018, p. 90).

A dureza da aldeia e a cozinha da casa são os espaços isótopos<sup>10</sup> de que fala Besse (2014) e os quais, dominados pelo homem, tornam-se espaços de hierarquia – nos quais o homem é o dominador - e enclausuramento da mulher, como em “A moça tecelã”, em que a protagonista é aprisionada pelo marido na torre mais alta cuja construção ele exigira às pressas. “Essa construção representa o lugar da mulher na sociedade, que encontra obstáculos em transitar entre o público e o privado, e o papel da hierarquia existente entre homens e mulheres nestes espaços” (JACOBSEN, 2018, p. 91). No público, há o monitoramento das funções criativas e organizacionais por meio das regras sociais cujo alvo é a mulher, uma vez que o homem desfruta livremente naquela comunidade. No privado, às mulheres é reservado o espaço da cozinha.

No que diz respeito ao horizonte, elemento analisado neste capítulo, importa observar que o texto traz referências do adiante, do sul e do esquerdo ligados ao feminino. Para Jacobsen, “Estas representações simbólicas tendem a marcar o masculino com a ordem e o feminino com o desvio” (JACOBSEN, 2018, p. 93). Isso desde tempos imemoriáveis. Vale ressaltar, porém, que adiante, sul e esquerdo – alvos do olhar da mulher – são essenciais para o processo introspectivo de conscientização da protagonista, já que até então, como explica Suely Leite (2006, p. 1): “a falta de consciência sobre sua condição levava a personagem à submissão representada pelo gesto da mulher em não erguer a cabeça.” Há, certamente, um movimento de introspecção, mas também de abertura ao mundo, um movimento de saída e desnaturalização do aprisionamento que só acontece a partir dos movimentos do próprio corpo da personagem. Assim, as amarras da submissão se desfazem quando a mulher parte para trilhar a travessia, agora em outra direção – diferente do que havia experimentado até então-, seguindo adiante, à esquerda, ao sul, sendo que, agora, o horizonte descoberto passa a existir para ela com toda a sua novidade e potencialidade. Provavelmente, a mulher não abaixará a cabeça de novo.

#### 4.2. O CANTO DO VENTO E O APELO À LIBERDADE

A terra é uma espécie de texto que se apresenta a significações. Nesse sentido, Dardel (2015) defende que há cumplicidade, na experiência existencial

---

<sup>10</sup> Jean-Marc Besse (2014) entende “espaços isótopos” enquanto espaços correspondentes à geometria euclidiana. São espaços homogêneos e uniformes.

entre Homem e Terra, que permite à sensibilidade humana condições essenciais de apreensão do mundo, em meio à existência. A terra é um espaço vivo, móvel e que nos afeta como acolhimento, obstáculo, estímulo e resistência à liberdade de construir e habitar.

O desafio proposto pela geograficidade dardeliana exige o exercício de uma liberdade subjetiva capaz de transformar a realidade concreta, proporcionada pelo sentir a terra, em uma irrealidade imaginária, onírica e fantástica. Tal irrealidade, fruto da criação do homem, não se configura como algo avesso ao real, mas sim como uma superação deste, um ir-além-do-real. Assim, pode-se dizer que o espaço concreto da geografia nos liberta do espaço finito e desumano, colocando-nos em um espaço que dá e responde, “espaço generoso e vivo aberto diante de nós” (DARDEL, 2015, p. 26). O autor define, portanto, que existem quatro espaços: o aéreo, o aquático, o telúrico e o construído. O presente capítulo dedica-se ao estudo do vento, recorrente em alguns contos de Marina Colasanti e que compõe o espaço aéreo, que de acordo com Dardel:

(...) vibra e ressoa. Rasgado pelo trovão, gemendo sob a tempestade, ritmado pelos sinos. O vento glacial do inverno se lança sobre a grande planície “onde, nas longas noites, o cata-vento enrouquece” (Baudelaire). Ele é o espaço do frio e significa hostilidade, sofrimento, escassez, isolamento. A indústria do homem se previne contra o inverno, contra o vento, a neve, o gelo (DARDEL, 2015, p. 24).

“Ele é o espaço do frio e significa hostilidade, sofrimento, escassez, isolamento (...)”, sentidos estes que parecem ocupar – vibrando e ressoando - as lacunas do conto “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, de Marina Colasanti. O conto começa com a apresentação de um labirinto de 365 quinas no meio do jardim de um castelo. “- Para que o labirinto, meu pai? – perguntou a filha. – Para domar o vento – responde o pai -, que em cada quina se gasta, abranda o sopro, e sai afinal, leve brisa, sem estragar as flores” (COLASANTI, 2015, p. 72). Além de amansar e controlar o vento, o labirinto – de trezentas e sessenta e cinco quinas bem aparadas - abriga doze reis barbudos, de mármore, em doze nichos de azulejos azuis no fundo do jardim. “– Para que os reis, meu pai? – Para casar contigo, minha filha, quando chegar a hora” (COLASANTI, 2015, p. 72).

Aqui importa destacar o espaço do labirinto, que compõe o espaço do castelo. Ambos se sustentam na “geometria euclidiana”, isto é, enquanto espaços homogêneos, isotrópicos e uniformes aos quais se refere Besse (2014). São rígidos e

limitados. Nesse sentido, é possível analisá-los também na perspectiva de Deleuze (1997) e Guattari (1997) que, em *Mil Platôs*, concebem dois tipos de espaço: o estriado – ordenado, homogêneo, delimitado, sedentário e formalizado - e o liso – desordenado, amorfo, de variação contínua, nômade e heterogêneo. No primeiro momento, portanto, os espaços, sobretudo o labirinto – composto por jardins – pode ser caracterizado enquanto espaço estriado, medido, direcionado. Mesmo assim, ainda que geométrico, o labirinto é também espaço de instabilidade, já que se estrutura em linhas sinuosas e abertas à imprecisão e a trajetos falaciosos. Nessa perspectiva, pensando que uma das características da paisagem é o simbolismo, o labirinto pode significar um destino enclausurado e restrito pelo rei, pai da moça, mas também a imprevisibilidade de frestas, quinas e corredores atravessados pelo movimento da natureza e do vento, que ameaça transformar, desfazer e desestabilizar a construção.

Crescem a filha e o jardim, e chega o ano do casamento. O primeiro rei desce do nicho desfazendo a rigidez do mármore, e avança majestosamente à filha do rei, pedindo-a em casamento. Sentindo, porém, o peso de estátua, os pés calçados de ferro não ganham velocidade. Atrapalha-se mais ainda quando o vento encontra seu corpo:

Por mais que a procure, só o vento parece esperá-lo nos cantos, abocanhando-lhe as pernas, esfriando aos poucos a couraça. E enquanto ele vai e volta sobre suas próprias pegadas, perdido entre quinas iguais e falsos corredores, o frio sobre no seu corpo, toma a pele e a carne, congela o sangue, devolvendo ao mármore o que do mármore havia sido tomado. Até paralisá-lo na antiga posição, estátua novamente (COLASANTI, 2015, p. 72).

A rigidez da forma dos reis de mármore confirma a existência de um espaço limitado e limitante. Suas quinas e cantos determinam os limites do espaço e limitam os movimentos do vento e daqueles que se aventuram no labirinto. A homogeneidade e a ordem dos “cantos”, “das quinas iguais” e dos “falsos corredores” advêm da interferência humana. Assim como no conto “A mulher ramada”, houve quem arquitetasse, calculasse e aparasse cada canto, quina e corredor do labirinto. E o vento, por sua vez, parece aproveitar-se desse espaço para atrapalhar a travessia do primeiro e de todos os reis, “devolvendo ao mármore o que do mármore havia sido tomado. [...] estátua novamente”, isto é, retorna à forma e à rigidez.

Com o insucesso do primeiro pretendente, a moça sai, sozinha, do outro lado do labirinto. Após um mês, apaixonado, o segundo rei observa os movimentos da moça, que confirma ao pai o casamento. “Caso com aquele que seguir meu rastro – desafia a moça em voz alta, diante do labirinto” (COLASANTI, 2015, p. 73). Disposto, o rei desce do nicho trazendo consigo um galgo preso na coleira e o desejo de tomar a mão da moça. O cão corre mais rápido que o dono. Seu faro, todavia, acabou empedrado pelos tantos anos de mármore:

Em vão atíça o rei seus sentidos, em vão tenta ele próprio adivinhar perfumes que nunca pôde sentir. Não há perfumes no vento que os acompanha e precede. Só o frio. E envoltos no frio perdem rastro e esperança, perdem aos poucos as forças. Até deixarem-se tomar no seu abraço, rígidos e brancos, estátuas entre o verde. Lá fora, sozinha, sorri a moça (COLASANTI, 2015, p. 73).

Nesse trecho há, novamente, indicadores do espaço estriado: “[...] rígidos e brancos, estátuas entre o verde.” Depois, impedido pelo frio, o segundo rei dá lugar ao terceiro, a quem cabe a sorte. “Mas sorte não é, porque o vento a leva, deixando-o, como aos outros dois, prisioneiro do labirinto” (COLASANTI, 2015, p. 73). Os movimentos das estações do ano revelam o outono, que traz outro rei, e outro depois, que também se prende em meio às folhas. Passam seis meses e seis reis. Muda-se o ar para o frio do inverno, o sétimo rei avança, com arco e flecha nos ombros. “– Caso com aquele que cortar meu caminho – atira-lhe a moça sem pressa, à entrada do labirinto” (COLASANTI, 2015, p. 73). De nada adianta a pontaria do rei:

Entre as paredes de ficus, o rei retesa o arco, firma a flecha na corda, firma o olho na mira, a mão bem firme. E parte a flecha rumo ao rumo da moça. Mas não é ao rumo que chega. Tomada pelo vento, estremece, desfaz a perfeição do voo, e vai perder-se, inútil, entre galhos (COLASANTI, 2015, p. 73).

Também do sétimo rei foi levada a sorte, já que “(...) A cada nova tentativa o vento sopra mais forte, lançando as flechas longe do seu destino, impedindo-as de acertar o alvo” (COLASANTI, 2015, p. 74). A perfeição da mira não supera o movimento e a perspicácia do vento, que desfaz os rumos. Vieram o oitavo e o nono. A hora do décimo rei, disse a moça: “– Caso com aquele que caçar a minha fuga (...)”. O céu, porém, era luminoso demais para quem já havia se acostumado com a escuridão. Abandonado no labirinto, o rei não tinha mais como sair. Faltavam apenas dois meses para o ano acabar. E dois reis. Até aqui, a rigidez da ordem

aprisiona os reis e também o vento que, enquanto agente furioso, prejudica a caminhada dos pretendentes. O vento aparece enquanto manifestação do espaço liso: desordenado e variável. O vento é movimento e, seguindo a estrutura hodológica<sup>11</sup>, compõe um espaço que não pode ser completamente identificado com um espaço absoluto e estável. Além disso, aliado e favorável ao destino da moça, pode-se pensar no vento enquanto representação da força feminina.

Isso se manifesta mais claramente nas últimas linhas da narrativa: ao ver a beleza da moça passar, o último rei avança e ouve: “– Com o homem que desvendar meu labirinto, só com esse eu casarei (...)”. O rei de bela barba, entretanto, não a segue, nem procura seu caminho. Ele desembainha sua espada e vai cortando e desbastando os pés de fícus, assim:

Uiva o vento 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, 2015, p. 74).

O uivar do vento muito se aproxima de um grito desentalado da garganta. Livre, ele desfaz quinas, cantos, corredores. Tudo agora são só “folhas espalhadas”. Não há simetria, nem unidade. Foi-se a moldura. O gramado é agora o espaço do fluído movimento e da livre travessia. Aqui interessa retomar os estudos de Besse (2014):

O espaço da paisagem é, primeiramente, o daquele movimento ou daquele ímpeto que se desdobra e institui o mundo. Em outros termos, mais uma vez, trata-se, com a paisagem considerada hodologicamente, de pensar e representar um espaço que não é dado ontologicamente como primeiro, como abrangente, como quadro fixo e estável dentro do qual se desdobrariam gestos e ações. Trata-se de conceber um espaço construído pelos movimentos, um espaço que fosse como a cristalização, também provisória, de um conjunto de eventos, um espaço movediço e sempre aberto, de certo modo, sempre passível de reformulação (BESSE, 2014, p. 193-194).

A construção do labirinto parece uma tentativa de fixar e estabilizar não somente o espaço, mas também as ações e os desejos das personagens. A moça, aparentemente, é uma adolescente em fase de descoberta do amor. Vive, porém,

---

<sup>11</sup> O último capítulo da obra “O gosto do mundo: exercícios sobre a paisagem”, de Besse (2014), intitulado “Paisagem, Hodologia, Psicogeografia”, traz mais uma das contribuições de John Brinckerhoff, que em 1984 introduz a “hodologia” como a ciência dos caminhos, das estradas e das viagens. Falando de uma geografia vivida, mais relacionada à sensibilidade e aos sentimentos, à proximidade e ao contato com o mundo e o espaço, o autor atribui enquanto “hodológicas” as experiências das caminhadas, dos corpos e do espaço em movimento, produzidos tanto no plano da realidade efetiva quanto no plano da percepção pela caminhada.

em um espaço recluso, onde compartilha somente da companhia – masculina - de seu pai. Quando o espaço do labirinto é desconstruído pelo último rei, a jovem se vê livre em um gramado, “um espaço movediço e sempre aberto, de certo modo, sempre passível de reformulação”, isto é, um espaço liso, heterogêneo e livre. E, por isso, sorri. Esse espaço livre só se deu a partir das ações e dos movimentos do vento, que, assim como a moça, parecia incomodado com tamanho enclausuramento no espaço do labirinto. Vento e mulher, ao longo das linhas do conto, exprimem um desejo incontável de correr, fugir, superar o labirinto e atravessar para além dele. Vento e mulher são aliados em uma travessia para não serem mais domados. Natureza (que se manifesta pelo vento) e mulher são aliadas. As ecofeministas Daniela Rosendo e Ilze Zirbel, no capítulo Dominação e sofrimento: um olhar ecofeminista animalista a partir da vulnerabilidade, da obra *Ecofeminismos* (2019) comentam sobre a lógica de dominação cuja base está localizada nos dualismos de valor hierarquicamente organizados: “homem e cultura de um lado, e mulher e natureza do outro. A partir de então, essa lógica é utilizada para manter as relações de dominação e subordinação que, na verdade, são injustificadas. As autoras ainda defendem:

Em virtude de as mulheres, a natureza e os animais estarem associados ao mesmo lado do dualismo (o lado de baixo-subordinado), e os homens ao outro (o lado de cima), é relevante pensar em conjunto na separação dessas dicotomias e nas diferentes formas de dominação, independentemente da espécie, mas a partir da singularidade e da vulnerabilidade (FELIPE, 2014b) da qual decorre a possibilidade de ser negativamente afetado pela subordinação. (ROSENDO & ZIRBEL, 2019, p. 123).

O dualismo de que falam Rosendo e Zirbel aparece no conto de Marina Colasanti em: homem x natureza e homem x mulher. Nesse sentido, é revelada a atemporalidade, que já foi pontuada anteriormente, da produção da autora. Marina Colasanti (2016) é “cidadã consciente e crítica” e em seus contos da fadas contemporâneos traz reflexões sobre o que tem de mais profundo no ser humano, inclusive subordinação e dicotomias, as quais em “Doze reis e a moça no labirinto do vento” são superadas.

O sorriso pode representar a linha de chegada após sua longa travessia, na qual, ao final, encontra consigo e com o destino desejado. Mais do que encontrar o rei, um marido com que se casaria, a moça encontra seu espaço no mundo, para o qual permanece aberta. Nesse sentido, “desvendar meu labirinto” significa entender

o movimento - que ela atravessa para se encontrar-, no qual não importa tentar domar o vento – que pode ser considerado uma representação da força feminina – ou conter sua natureza que anseia por liberdade. Aqui, há proximidade com o conto “A mulher ramada”, haja vista que o encontro efetivo só ocorre quando o jardineiro permite que Rosamulher se desenvolva livremente, sem a simetria e a moldura a ela antes imposta. Nas duas narrativas, homens e mulheres, colocando-se em espaços cujas variações são ilimitadas, parecem também perder a rigidez - dos retoques calculados da tesoura, do mármore e da vida em um labirinto – e ganhar a liberdade antes sonhada.

O segundo conto aqui analisado, “O último rei”, conta a história de Kublai-Khan, o último rei da dinastia Mogul, que todos os dias subia na muralha de sua fortaleza – de onde nunca tinha saído - a fim de encontrar-se com o vento. As primeiras linhas revelam ainda a personificação do elemento, uma vez que o rei “Ouvia as palavras do vento e aprendia” (COLASANTI, 2015, p. 14). E ainda:

- A Terra é redonda e fácil, disse o vento. Ando sempre em frente, e passo pelo lugar de onde saí. Dei tantas voltas na Terra, que ela está sempre enovelada no meu sopro. Kublai-Khan achou bonito ir e voltar sem nunca se perder (COLASANTI, 2015, p. 14).

As experiências de liberdade do vento parecem encantar todos os dias os ouvidos do rei cuja vida se restringia às altas paredes da muralha da sua fortaleza. Diferentemente do primeiro conto analisado, em que vento e mulher são dominados já nas primeiras linhas, vento e rei se contrapõem, uma vez que o primeiro é externo, livre, movimenta-se e participa das mudanças da Terra. O segundo, ao contrário, é interno, limitado, fechado, estático e isolado. Aqui, a escritora demonstra que a força do homem é passageira, limitada e encontra-se reservada dentro de suas muralhas, enquanto o poder do vento é infinito e atemporal. Também, diferentemente dos contos “A moça tecelã” e “Rosamulher”, em que os protagonistas compõem um espaço natural, o rei não experimenta com sua corporeidade a paisagem, nem vai nem volta, somente o vento vê e atravessa toda a Terra: “elemento sutil e difuso em que se banham todos os aspectos da Terra. Invisível, e sempre presente. Permanente e, no entanto, cambiante” (DARDEL, 2015, p. 11). Experimentar todos os aspectos da Terra, estar sempre presente e em movimento conferem ao vento, no conto, o ofício de contador de histórias e experiências, que, por sua vez, começaram a despertar no rei a vontade de experimentar o mundo

também. “Kublai-Khan teve desejo de neve. Então prendeu fios de prata na Lua e a empinou contra o vento” (COLASANTI, 2015, p. 14). Nesse sentido, vento e rei, mesmo em “lugares” opostos no mundo – um livre e o outro entre muros e paredes – mantém uma relação de proximidade. A liberdade e as experiências do vento parecem inspirar o rei a compor também o espaço da natureza.

Depois, o vento contou o deserto e o rei quis sentir o calor e deliciar-se comendo as tâmaras. “Do alto, o calor derramou-se no reino de Kublai-Khan amadurecendo os frutos. E o rei bebeu o suco nas mãos em concha” (COLASANTI, 2015, p. 14). Isso fez o rei sem sair do alto da muralha de sua fortaleza. Mesmo assim, é notável a fraqueza das edificações dos homens perante a grandeza da Terra: o vento embrenha-se no espaço liso, homogêneo e rígido da muralha “gasta de sempre receber o vento” (COLASANTI, 2015, p. 15) e o faz conhecer a Terra: “o mundo punha-se aos pés do rei” (COLASANTI, 2015, p. 15), uma vez que

O espaço aéreo é também uma matéria que nos dá a sensação imediata de sua presença. Odor da terra recém arada, cheiro de feno, perfume das lavandas e urzes, mas também odores fétidos dos pântanos da floresta equatorial, da lama, o registro odorífero, esse “sentido das substâncias” (Jean Nogué), o que se espalha e penetra, revelando diretamente a matéria das coisas (DARDEL, 2015, p. 26).

O vento dá registros, “o sentido das substâncias”, ao rei dos lugares por onde passa. Ele não é imaginação e sua matéria não se reduz à invisibilidade: o vento é presença. Traz o frio e a neve das montanhas, e do deserto, derrama e espalha no reino o calor e a doçura das tâmaras, “revelando diretamente a matéria das coisas” (p.26). Aqui, o vento, além de compor o espaço natural, é mensageiro e portador da Terra por onde vai e volta sem nunca se perder, pois a conhece e a experimenta.

Até um pouco mais da metade do conto, a personificação do vento se restringe aos relatos de sua experiência e à revelação das substâncias da Terra. No final, porém, há uma mudança significativa:

E no tempo chegou o dia em que o vento beijou de sal a boca de Kublai-Khan trazendo-lhe o mar.

- O mar é maior que o deserto e mais profundo que a neve, cantou o vento. O mar é verde como os campos, mas seu capim cresce nas profundezas e ninguém vê o gado que nele pasta. O mar chama os homens e canta. Sua voz tem nome de sereia.

Ouviu Kublai-Khan o chamado da sereia na voz do vento?

Ninguém sabe.

Dizem os pastores da planície que o viram prender cordas de linho nas pontas da grande pipa de seda. Depois ergue a pipa contra o vento e, abandonando com os pés o alto da muralha da sua

fortaleza, deixou-se levar pela corda branca, último rei Mongul, longe do céu, lá onde ele se tingiu de mar (COLASANTI, 2015, p. 15).

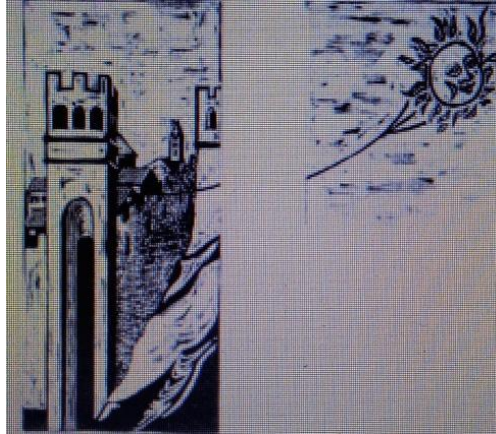
Nas últimas linhas, o vento personificado nos verbos beijar – que confere ao vento e ao rei ainda mais proximidade e contato - e cantar, por fim, convence o rei a entregar-se a um espaço maior, mais profundo e misterioso: o mar. Aqui importa observar que os três elementos da natureza levados em consideração pelo presente trabalho aparecem em congruência na paisagem: vento que revela o mar ao rei e o leva em direção ao horizonte, “longe do céu, lá onde ele se tingiu de mar” (p.15). São eles, unidos, que, primeiramente atraem (sobretudo vento e mar) o rei para, finalmente, levá-lo em direção à linha do horizonte, “uma espécie de traço de união” (COLLOT, 2013, p.187) entre o sujeito e o mundo.

O que era levado – em bocado - e contado ao rei pelo vento pareceu insuficiente depois de sentir o sal e ouvir sobre o mar. A sedução do vento – talvez pelo chamado da sereia em sua voz - supera a grandeza do castelo, propiciando a Kublai-Khan a experiência sensível do mundo. Assim, o rei abandona-se a um espaço essencialmente heterogêneo, ilimitado e mutável. Até então soberano e provavelmente regido por regras, o último rei deixa-se levar pelo vento na limpidez dos espaços naturais e ilimitados, em direção ao horizonte “longe do céu, lá onde ele se tingiu de mar” (p.15), tornando-se expansão e plenitude do ser no mundo. Aqui parece haver um contraponto entre o espaço calculado das paredes e dos castelos com o espaço na perspectiva da *geograficidade*:

Nesse sentido, podemos dizer que o espaço concreto da geografia nos liberta do espaço, do espaço infinito, desumano do geômetra ou do astrônomo. Ele nos coloca no espaço em nossa dimensão, em um espaço que se dá e que se responde, espaço generoso e vivo aberto diante de nós (DARDEL, 2015, p. 26).

Para Dardel (2015), há o espaço “desumano” e o espaço que “dá”, “responde”, é “generoso e vivo aberto diante de nós”. Para isso, interessa analisar as imagens ilustradas pela própria escritora acerca da história narrada.

Figura 1 – O rei e a pipa de seda



Fonte: Colasanti (1980).

A primeira imagem revela ao leitor o previsível e convencional no que se lê sobre contos de fadas. O castelo se faz em torres altas e imponentes, coerente à dinastia de um rei Mogul. A simetria e a dureza da construção expõem um espaço, como já dito anteriormente, estriado – ordenado, homogêneo, delimitado, sedentário e formalizado. Já na segunda ilustração a escritora apresenta o vento, que carrega o rei por todos os lugares, em um plano mais alto, um espaço liso – desordenado, amorfo, de variação contínua, nômade e heterogêneo. Nesse sentido, há algo do vento superior ao poder do rei, porque não se limita aos muros do castelo, mas se aventura mundo a fora experimentando e superando desafios antes nunca vividos pela personagem, sugerindo a finitude da dinastia e a atemporalidade da força e liberdade do vento, do espaço aéreo, que “[...] se encerra no feérico, no mágico” (DARDEL, 2015, p. 24), até o momento em que Kublai-Khan se rende ao mundo externo do qual passa a fazer parte juntamente com o vento (tanto é que a face do rei se transforma em uma espécie de sol e/ou flor a se movimentar pelo espaço) rompendo com as altas paredes construídas e estabelecendo uma fusão do humano com o entorno.

#### 4.3. A MELODIA DA ÁGUA E O APELO AO MISTÉRIO

Onde não existe água, há um espaço anormal e incompleto, que, naturalmente, sugere a ideia de morte. É árido e obscuro. O domínio das águas é indissociável do verde, do lado da vida. Nesse caminho, Dardel (2015) teceu apontamentos sobre o espaço aquático:

[...] é um espaço *líquido*. Torrente, riacho ou rio, ele corre, ele coloca em movimento o espaço. O rio é uma substância que rasteja, que “serpenteia”. As águas “deslizam através do frescor dos bosques espessos, docemente agitados; elas não murmuram, elas correm penosamente”. No fundo dos rios límpidos, o jogo móvel das luzes e das sombras azuis, esse reino secreto “cheio de flores imóveis e estranhas” (Maeterlinck) provê uma experiência direta da espacialidade aquática [...] (DARDEL, 2015, p. 20).

Aqui parece que as águas não cessam de expressar sua mobilidade e fluidez. Elas colocam o espaço em movimento e parecem cheias de subentendidos, cheias de claro-escuros. Além disso, na visão do geógrafo, há alegria no mundo aquático: “O riso das águas, o trinado ou a canção do riacho, sonoridades alegres da cascata, a amplidão feliz do grande rio. Apelo à alegria, vivacidade material do espaço [...]” (DARDEL, 2015, p. 20). Pode existir, porém, acima do homem, a inquietude marinha:

O “império das ondas” é a revelação da profundidade e, por vezes, do chamado do abismo, como mostra a lenda das sereias: encanto enganador que vem do reino das sombras. O mar é uma força envolvente, *ambiência* em seu sentido mais apropriado; ele é um *elemento*. [...] O espaço oceânico é como uma voz que surge das profundezas e vem vibrar na superfície (DARDEL, 2015, p. 21-22).

O mar une, o mar divide, o mar se retira, o mar ataca e exerce sobre o homem uma fascinação. É uma voz que atrai e encanta. Na ausência do homem, no entanto, essa voz não passa de um eterno monólogo. Essa passa a ser uma relação entre cúmplices.

Em “Tomando- o do mar”,

Tudo foi levado pelo mar. A onda grande, imensa, atravessou a praia, chegou à beira da encosta, entrou na casa, revirou as gavetas, levou os móveis e as roupas, os chinelos e as botas, as comidas guardadas, a gaiola vazia. Quebrou vidros, quebrou telhas. Derrubou paredes. Lençóis e painéis boiaram ainda por instantes. O uivo da água encobriu o único grito, longos cabelos louros giraram e giraram no rodadoiro com que a onda se retirou. Depois tudo desapareceu no grande ventre verde. E até o vento se calou (COLASANTI, 2015, p. 367).

Em um primeiro momento, nas primeiras linhas do conto, o mar, além de elemento da natureza, revela-se enquanto potência e agente, “O mar ataca [...]” (DARDEL, 2015, p. 22), que faz até o vento se calar. O mar – esse espaço de movimento e do inesperado - transfigura e desfigura a paisagem antes ordenada, que se aproxima da perspectiva de espaços homogêneos, conforme definida por Besse (2014), e da “geometria euclidiana”, em certo sentido, já que há casa, vidros,

telhas, cômodos e objetos. A onda grande ataca e atravessa antes a praia e a transforma, já que

Devido ao mar as praias estão em constante transformação. O espaço marinho está, sem cessar, em movimento; ele é uma potência, aquilo que a geografia científica chama de um “agente”. Todo um aparato construído pelo homem, boias, balizas, sirenes, faróis, controlam essa potência, vigilância humana debruçando-se sobre uma presença em movimento que o escolho ou a bruma tornam dissimulada (DARDEL, 2015, p.23).

Possivelmente, frente ao espaço das águas, aparece a insuficiência do homem e da razão, já que, mesmo que os aparatos construídos pelo homem tentem controlá-lo, o mar parece lembrar que ele também é uma potência, um “agente”. Tanto é que, além disso, o homem a quem pertenciam a casa, as gavetas, os móveis, as comidas era um marinheiro que, navegando em alto mar, nada soube do estrago cometido pelas águas. Aqui, pode-se pensar que o marinheiro, que em seu nome leva o mar, com o qual ocupa seus dias e o qual certamente conhece, teve tudo que é seu tomado pelo espaço aquático. Parece que o mar exerce na vida do homem, parafraseando Eric Dardel (2015), algo de potencialmente acariciante e ameaçador. Acariciante porque, certamente, o marinheiro experimentara a leveza do espaço úmido onde dançam reflexos e brumas e ameaçador porque o mar, na tempestade, revela sua força hostil e superior ao homem, um “humor” em fúria.

Os “longos cabelos louros” que ondularam com as ondas eram de sua mulher. Desolado, uniu às águas salgadas “todas as lágrimas que tinha e muitas que nem suspeitava ter [...], escolheu uma pedra bem grande e carregando-a no ombro, veio depositá-la em cima da antiga fundação. Era o começo” (COLASANTI, 2015, p. 367). Tomando do mar, o homem decide recuperar tudo aquilo que possibilitaria a reconstrução de sua casa, de sua vida. Do mar, tomava a vida que perdera, já que onde há água há vida, e aproveitava cada objeto garimpado tornando-o seu, novamente.

O que recuperara, entretanto, não preenchia o vazio de seu peito que pertencia à mulher, que, assim como todos os objetos da casa, passou a pertencer ao mar. “O vazio continuava” (COLASANTI, 2015, p. 368). Até que em mais uma tarde, dentre tantas de sua rotina, reparou em um brilho que cintilava nas tripas do peixe que tomaria por alimento. Era um pingente que ornamentava um brinco de ouro, tão semelhante ao brinco da mulher, que passou a acompanhá-lo no retorno

às águas. Saía ao amanhecer e voltava à hora do crepúsculo. E o brinco o acompanhava preso ao pescoço. Nas jornadas, “[...] enfrentou tempestades, suportou calmarias” (COLASANTI, 2015, p. 369). Em uma noite, porém,

O homem levantou-se justo a tempo de ver um braço roliço saindo da água, e logo emergir até a cintura uma mulher de longos cabelos louros. Ele estendeu-lhe a mão, viu brilhar junto ao pescoço um único brinco dourado, de pingente. E pensou que lhe daria o outro assim que a trouxesse a bordo, para querê-la, mesmo com aquela cauda de escamas que, em vez das pernas, lhe completava o corpo (COLASANTI, 2015, p. 369).

Nas últimas linhas do conto, a ideia de Eric Dardel de que “O ‘império das ondas’ é a revelação da profundidade e, por vezes, do chamado do abismo, como mostra a lenda das sereias: encanto enganador que vem do reino das sombras” (DARDEL, 2015, p.21) toma forma: tem cintura, longos cabelos louros, pescoço e escamas. A mulher, que antes pertencera ao mundo e à paisagem terrestre juntamente com o marinheiro, agora é parte do mundo e da paisagem das águas, e ressurgiu da profundidade. Isso já havia sido anunciado pelo mar quando o homem “antes que fosse embora da lembrança, desenhou na areia a mulher de longos cabelos. Uma onda veio em seguida e apagou-lhe os pés. Outra onda veio depois e levou-lhe o corpo até a cintura.” (COLASANTI, 2015, p.368). Duas ondas desenharam na areia a mulher que já não tem mais a mesma forma. Porém, o encontro entre o homem e essa “nova” mulher só foi possível quando o marinheiro voltou a navegar. “Aqui o espaço fluido se faz cúmplice dos desígnios do homem” (DARDEL, 2015, p. 21). Foi necessário entregar-se à travessia e aos movimentos em alto mar: “Abria as velas aos ventos do amanhecer, fazia-se ao largo, e perseguindo cardumes, lançando e recolhendo as redes (...). Pescou muito, enfrentou tempestades, suportou calmarias” (COLASANTI, 2015, p. 369). Aqui parece que o movimento das ondas do mar leva a vida – personificada na figura da mulher, mas representada também pela casa e objetos - e a traz de volta transformada e mais “a cara” da “nova paisagem” formada e reformada pelo mar, já que agora a mulher trazia escamas em seu corpo.

Dardel já afirmara: “Devido ao mar as praias estão em constante transformação” (DARDEL, 2015, p. 22). O movimento de transformação se deve justamente ao movimento da água que só existe por causa de sua liquidez. Se é um espaço líquido, conseqüentemente, é fluído e volátil e traz movimentação e imprevisibilidade. Tanto é que o “império das águas” é passível de mudanças físicas:

pode ser gasoso, líquido e sólido. Assim, vale afirmar que o espaço aquático pode sofrer transformações e ser o agente delas, bem como aparece no conto. Ora calmo, ora tempestuoso; ora cheio de vida, ora escasso; ora claro, ora escuro; ora silencioso, ora voz; ora destrói, ora oferece: uma vez destruiu a casa do marinheiro, na outra, ofereceu-lhe a mulher para completar o vazio. Esse espaço, portanto, é composto por dualidades: “Contra o homem, acima do homem, força hostil e superior, o mar em fúria faz às vezes pensar que uma potência sem alma surge das entranhas do mundo” (DARDEL, 2015, p. 21) e “Habitualmente o mar mostra um ‘humor’ mais pacífico. Ele ‘banha’ a costa, a carícia de suas vagas morrendo na praia, arrefece o clima. Chamado para o frescor e a natação” (DARDEL, 2015, p. 21).

Em “Sereias: sedução e saber”, a pesquisadora Adelia Bezerra de Meneses (2020) analisa a figura mitológica em obras como *Odisseia* e no romance *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector. Nesse sentido,

Encontram-se aqui as grandes invariantes do mito das Sereias: a mulher associada a um canto que fascina, a atração que leva à morte, à sedução. E aquilo que se foi agregando ao longo do tempo, no recorte das narrativas folclóricas: os longos cabelos loiros, o pente de ouro, o ato de pentear-se enquanto canta (MENESES, 2020, p. 87).

*Odisseia*, *Uma aprendizagem* e também o conto de Marina Colasanti revelam o fascínio do homem por essas criaturas das águas e por essa voz, esse “canto que fascina”. Vale um pensamento a respeito do significante entre “canto” e “encanto”. É uma relação etimológica: em grego “encantador” é *epodôs*, e “encantar” é *epiodein*, ambos de *epi* = sobre, por cima de, e *ode* = canto. Encantar é “cantar por cima de”. Tanto que é o canto, em uma noite em que a lua branqueava e o mar parado e silencioso, fez-se ouvir alto e bem próximo. O canto só pôde ser ouvido quando o mar fez-se quieto e sem marulhos. Além disso, a voz é – assim como o mar - o encantador do marinheiro que, por fim, toma do mar o que completaria o vazio que até então permanecia: sua mulher (mesmo que agora, em vez de pernas, tivesse cauda de escamas). Aqui, pode-se pensar nas sereias como representação das dualidades, já pontuadas anteriormente, do espaço aquático, até porque, como atestou Dardel: “O espaço oceânico é como uma voz que surge das profundezas e vem vibrar na superfície” (2015, p. 22). Assim como a “voz” do mar, elas fascinam e atraem, mas também intimidam e, como afirmara Meneses, matam.

“Desfraldava a vela com os mesmos gestos amplos com que outras abrem a toalha sobre a mesa ou o lençol na cama (...) Ali, recolhida a vela, ondulando suavemente à deriva, a moça pescadora punha-se a cantar” (COLASANTI, 2015, p. 193). De semelhante entre a pescadora do conto “Um canto de mar e vento” e as “outras” somente os gestos amplos. O resto, as bordas finitas e visíveis da mesa e da cama caberiam quase infinitamente no mar, onde os olhos da pescadora não alcançam o fim. Aqui, já vale pontuar a diferença dos ofícios e dos espaços que as personagens femininas dos contos analisados ocupam nas primeiras linhas das narrativas. Uma é pescadora e as outras, como a própria história já diz, abrem toalhas e lençóis. Metaforicamente ou não, é o caso da moça tecelã, da princesa no labirinto e da protagonista de “Sem asas, porém”. Percebe-se, no entanto, que não são os ofícios (domésticos ou não, como no caso da pescadora) que distanciam as protagonistas. Não parece serem eles o motivo único da mudança de direção, da travessia, do tecer ao lado contrário das personagens. Parece que são os espaços limitantes: uma torre do palácio, um labirinto no castelo e as panelas que impedem a visão para fora da cozinha. São espaços que, a partir da leitura de Besse (2014), podem ser considerados cristalizados como um quadro fixo, onde desejos e ações também são imóveis e imutáveis. Em “Um cantar de mar e vento”, último conto aqui analisado, a travessia para o lado das novas descobertas e em direção ao “além da vista” ou simplesmente às suas vontades parece ter começado já na primeira linha do conto, pois a pescadora

“Não levava redes, não levava anzol no barco pequeno. Cestos somente, grandes. E em silêncio, escuro adentro, navegava até chegar onde o mar é fundo como a noite. (...) Cantava baixinho, mas logo, trazidos pelas malhas invisíveis da sua voz, os peixes começavam a saltar fora d’água pulando para o seu colo, luzidias estrelas que iam se perder entre as pregas da saia, iluminando por rápidos instantes o fundo do úmido barco” (COLASANTI, 2015, p. 193).

Novamente, como em “Tomando-o do mar”, o canto de uma mulher se une ao canto das ondas. E mais uma vez é o canto que encanta, agora, porém, os peixes, os quais não eram atraídos nem pelas tramas apertadas das redes e nem pela ponta afiada dos anzóis, mas pelas “malhas invisíveis de sua voz” (p. 193). Da suavidade do canto, sua estratégia simples de pesca, que se prolongava durante a noite toda, vinha a consequência: sua pescaria era a maior de todos os barcos da aldeia.

Até aqui, é possível notar entre a pescadora e o mar (e tudo o que ele oferece) uma relação de cumplicidade de que fala Eric Dardel (2015): “A ‘situação’ de um homem supõe um ‘espaço’ onde ele se ‘move’; um conjunto de relações e de trocas; direções e distâncias que fixam de algum modo o *lugar* de sua existência” (p.14). O mar seria esse espaço onde se desenvolve a existência da pescadora por necessidade de sobrevivência, mas também porque parece que a mulher se reconhece no mundo e reconhece o “*lugar* de sua existência” no espaço aquático, tanto é que as linhas do conto revelam: “O mar nunca era avaro para ela. Avaro faziam-se, porém, os olhares dos outros pescadores” (p. 193). Não é na aldeia, o lugar onde vive com seus semelhantes, que a mulher se encontra, uma vez que vivia “mais alegre no mar do que na terra, tendo as estrelas como guia e sua voz como companheira” (p. 194). A dureza da aldeia novamente (retomando o conto “Sem asas, porém”, parece compor uma paisagem onde há homogeneidade de moradias, regras e comportamentos. É um espaço previsível, de hierarquia e monitoramento, como já dito anteriormente, das funções criativas e organizacionais das mulheres.

No conto, a pescadora é, inicialmente, alvo dos olhos dos pescadores em terra firme, isto é, na aldeia, o espaço “controlável” e onde as regras têm força. A inveja cresce quando a moça chega ao porto com anel e chave brilhantes e os outros:

Murmurantes e oblíquos, maldizendo o mar que só à moça entregava seus tesouros, decidiram entregá-la ao mar, que a guardasse sem nunca mais devolver. Serraram o mastro do seu barco o quanto bastava para levá-la ao largo e partir-se com os ventos do amanhecer. E pela primeira vez sorriam vendo no escuro porto a vela que se abria (COLASANTI, 2015, p. 194).

A armadilha serviria, certamente, para que os moradores da aldeia não tornassem a ver a pescadora chegando ao pequeno porto com cestos cheios e regalos vindos do mar que acendiam os olhos dos pescadores. Sem mastro, não havia como voltar. Mas a inveja não superou o mar que, misteriosamente, revelou que peixes grandes e pequenos a empurravam. “Nenhuma alegria a recebeu na aldeia. O desapontamento reforçou o desejo dos pescadores” (p. 194). Dessa vez, furaram o casco do barco e taparam os buracos, cuidadosamente, com pedaços de miolo de pão. Amolecidos ao largo, os miolos se desfaziam deixando a água entrar. “A moça bem poderia ter gritado, tamanho o susto. Não gritou” (p. 195). Parecia confiar no mar e em sua capacidade de preservação da vida, inclusive, da

pescadora. Diferentemente do conto anterior, em que o espaço aquático apresenta as dualidades, nessa história o mar – em relação à jovem – parece somente encantar e proteger, ou seja, não exerce nada de intimidador ou tempestuoso. A pescadora não grita nem chora mesmo em meio às armadilhas, já que o mar, contra todos os outros pescadores, “teimava em favorecê-la” (p. 195).

O mar favorece porque há troca. A pescadora não exerce domínio sobre o mar, tanto é que não utiliza nem redes nem anzóis. Não violenta e nem subordina o mar às suas vontades; ao contrário, oferece a ele seu canto, sua voz que, suavemente, toca invisível as águas e atrai os peixes. Como nas linhas de “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, em que vento e mulher são aliados, aqui também mar e mulher são cúmplices. Vale novamente, portanto, pontuar a tentativa de domínio do homem – representado pela figura dos pescadores invejosos – sobre a natureza e a mulher. A última tentativa dos homens de prejudicar a pescadora também não funciona, já que o mar lhe ofereceu ajuda: um golfinho para rebocar o barco e levá-la até uma ilha.

Novamente, assim como na aldeia, a mulher experimenta um espaço homogêneo, quase como um quadro: “e subiu degraus, desceu degraus, foi às cozinhas, assombrou-se com as enormes pias enxutas, as centenas de pratos empilhados nos armários” (p. 197). Estranhou o espaço construído, que “coloca em cheque o alcance do olhar, apaga e submerge o desenho natural dos lugares” (DARDEL, 2015, p. 29). Para a pescadora, o espaço aquático era familiar. Não era a aldeia e nem o pequeno palácio, tanto é que o único objeto que a atrai é um retrato de um moço, o qual, em seus sonhos, tinha uma voz que “era como um murmúrio de mar” (p. 197). O mar era familiar. Então, depois de tanto adiar seu retorno à aldeia por causa do retrato que admirava, a moça desfraldou e vela branca e afastou-se da ilha:

Tão frio estava, que para aquecer-se a pescadora começou a cantar. Fio de voz na tempestade, que a ninguém chegaria. Mas como se ouvisse o eco de sua própria voz, uma canção pareceu chegar-lhe no vento. Olhou em volta, debruçou-se sobre o mar. E na água escura como os seus sonhos o viu, homem do quadro e da noite, que lhe abria os braços e o casaco de espuma (COLASANTI, 2015, p. 199).

Aqui, ao contrário do canto que vem das profundezas do mar em “Tomando-o do mar”, a voz que encanta vem da superfície. O vento, porém, juntamente com o

mar, cumpre a missão de retribuir à moça a canção. Igualmente ao conto anterior em que marinheiro e mulher (agora com escamas) se encontram, a pescadora reconhece o homem do retrato e se entrega a ele: “Então ela própria deixou-se deslizar para aqueles braços” (p. 197). A partir disso, pode-se pensar que tanto o marinheiro quanto a pescadora parecem ter no mar seus vazios preenchidos. Para o marinheiro, o mar devolve o que faltava em meio a todos os objetos que havia levado: sua mulher. À moça pescadora, o mar oferece peixes, golfinho como aliados e, por fim, um parceiro que tanto em sonho quanto em realidade a acolhia nos braços. Marinheiro e pescadora debruçam-se sobre o mar. O primeiro acolhe a bordo sua mulher que traz em seu corpo escamas, as marcas do mar e a segunda, entrega-se completamente ao mar.

Há relação entre as duas personagens e a paisagem. Não é, no entanto, uma relação em que predomina dominação. A relação que aparece nos contos analisados se aproxima daquilo que Dardel (2015) define enquanto *geograficidade*, isto é, uma relação de existência e experiência subjetiva que reúne o homem e o mundo e o homem e o homem. Nesse caminho, segundo a leitura de Besse (2015) sobre Dardel (2015), a paisagem

É um mundo da existência, um mundo que agrupa certamente as dimensões do conhecimento, mas também, e sobretudo, aquelas da ação e da afetividade. A geografia está implicada em um mundo vivido, o mundo ambiente da existência cotidiana dos homens. O espaço não é nem objetivo nem homogêneo, porém, como disse Dardel, ele é sempre “solidário a uma certa tonalidade afetiva” (p. 34). Esse espaço é marcado por valores heterogêneos e investido de direções significantes (BESSE, 2015, p. 114).

Ouso destacar desse trecho somente duas palavras, que traduzem o vínculo entre sujeito e paisagem, mais especificamente a relação com o espaço aquático: afetividade e existência. Os sentidos das duas palavras estão interligados. Parece haver, sobretudo no último conto analisado, uma relação de afetividade entre pescadora e mar. As linhas do conto analisadas anteriormente revelam, em palavras simples, que pescadora e mar se gostam. Há afeto no cuidado da pescadora com as águas e com tudo que estas oferecem e o mar, também cuidadoso e protetor, afeta a vida da pescadora. Essa relação de afetividade entre a personagem e a paisagem que permite a existência, o *habitar* a Terra, como Dardel (2015) indica: “Ela [a paisagem] coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua geograficidade original: a Terra como lugar,

base e meio de sua realização” (p. 119). As “ligações existenciais” entre a personagem e o mar acontecem porque a experiência da paisagem convida os sujeitos a reverem suas experiências humanas, interiores ou sociais. Tanto é que a mulher parece viver em uma fusão vital com o mar, por meio do qual ou, juntamente com o qual, vive seu ofício de pescadora e entrega-se aos braços do homem por quem se apaixona.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho dedicou-se a perceber como se estabelecem e se desenvolvem as relações entre sujeito e paisagem (e seus elementos) nos contos analisados, a partir da ideia de que ela (a paisagem) se revela e revela seus aspectos por meio de experiências nas quais sujeito e objeto são inseparáveis. Nesse caminho, a concepção de paisagem não se reduz à ideia limitante de percepção. Ao contrário, para os pressupostos teóricos que compõem esse estudo importa um olhar para de que formas os sujeitos experimentam e habitam a paisagem.

A paisagem se trata de um espaço móvel e vivo, que “espera” dos sujeitos uma liberdade de construir e habitar o mundo. Nesse conceito, a paisagem é um horizonte de possibilidades composto por sentimentos, emoção e afetividade. Tais sentenças nos aproximam das narrativas de Marina Colasanti em que a paisagem não é mero pano de fundo, mas depende, como bem observou Michel Collot (2013), do sujeito para existir e ser significada. Em Marina Colasanti, a paisagem, sobretudo o espaço da natureza, “fala” e “olha” àquele que a observa, conduzindo-o a travessias e a movimentos de transformação concreta e simbólica. A paisagem de Marina fala e olha porque estabelece proximidade e cumplicidade que permitem os mais diversos modos de estar e existir no mundo.

Horizonte, vento e água são elementos recorrentes nos contos e nos levam à paisagem própria da autora. São eles alguns dos elementos que, como afirmou Collot sobre Richard, “constituem a matéria e como o terreno de sua experiência criativa” (p. 55), isto é, em Marina Colasanti, horizonte, vento e água assumem significações específicas ligadas aos temas de travessia e movimento. Nessas obras, os elementos selecionados ganham valores afetivos, ou seja, estão relacionados a valores simbólicos, mas também, indissociavelmente, horizonte, vento e água são motivos concretos e materializados que constituem a paisagem de Marina Colasanti.

Alicerçado aos temas de travessia e movimento, o horizonte aparece nos percursos das personagens com diversos sentidos. Em todos os contos, porém, ele é poético. Na travessia da moça tecelã, o horizonte a relembra do prazer que também a solidão oferece. Poder olhar para além da janela é se comunicar com o mundo que se quer construir e nada disso é superado por altos muros e altas torres

que tapam a visão. A memória que o horizonte traz à mulher é da chegada de dias claros e felizes, para os quais ela retorna fazendo o movimento contrário em seu tear. Aqui, a escrita crítica de Marina parece dar atenção ao fato de que os caminhos e as experiências subjetivas não são estáticas, mas passíveis de mudanças e retornos. Em “A mulher ramada”, a mudança na travessia do jardineiro é essencial para a libertação das duas personagens e de seus lugares no mundo. O olhar de quem não pode ou não quer alcançar o alto não se depara com o horizonte, ou seja, com as possibilidades diversas que existem no mundo. Às vezes é preciso se distanciar, como fez o jardineiro, e retornar vendo a beleza que supera as idealizações e expectativas. Rosamulher e jardineiro só podem se abraçar quando este aceita os movimentos e a natureza própria de sua criação, e o horizonte passa a ter importância novamente. Já em “Sem asas, porém”, o horizonte é descoberto, ou seja, é uma novidade para a mulher que nunca havia olhado para o alto, como era de se esperar pela aldeia que naturalizava os comportamentos submissos das mulheres. Sua travessia em direção ao horizonte começa com leves movimentos que se abrem em novos futuros, mesmo que ainda não completamente visíveis. A travessia e o movimento em direção ao horizonte ou com ele à vista são exigentes, dificultosos, mas acima de tudo, libertadores.

O vento, na paisagem de Marina Colasanti, vem como um sopro forte e transformador, que se alia aos personagens, os guia e os atrai com seu canto e uivo. A travessia de caminhos abertos pelas danças do vento é repleta de surpresas e variações. Aprisionado, o vento se torna um agente furioso que destrói quinas, cantos e paredes que limitam a caminhada. Ele pode destruir molduras e labirintos, que simbolizam a tentativa de estabilizar não somente os espaços, mas também as ações e os desejos das personagens. Na paisagem de Marina Colasanti, o vento é cúmplice do homem. Em “Doze reis e a moça no labirinto do vento”, ele e a mulher exprimem um desejo incontrolável de correr, fugir, superar o labirinto e atravessar para além dele. Vento e mulher são aliados em uma travessia para não serem mais amansados. Em “O último rei”, o vento assume o sentido de liberdade na travessia de um rei em busca do mundo exterior, além das muralhas de seu castelo. É o vento, personificado, que chama e atrai o homem para experiências provavelmente mais desafiadoras que uma dinastia finita e presa a torres altas e imponentes. O vento habita e leva o homem a habitar um caminho e um espaço que, parafraseando Dardel (2015), é generoso e cheio de respostas diante de nós.

A água adiciona à paisagem da autora algo potente e fascinante. Os dois protagonistas (marinheiro e pescadora) dos contos “Tomando-o do mar” e “Um cantar de mar e vento” atravessam o mar cujas ondulações revelam seus amantes. Para o marinheiro, o mar devolve sua mulher, agora com escamas, um ser que mistura humano com animal. Para a pescadora, que encontra nas águas familiaridade e sua morada, o mar oferece o homem que visitava seus sonhos. Além de potência e fascinação, na travessia dos personagens, o mar, sem deixar seus movimentos ora brutos ora calmos, é um agente generoso e encantador. Assim, é construída uma relação de afetividade e existência, sobretudo no último conto analisado, que revela que pescadora e mar se gostam. Isso permite ao sujeito estabelecer um lugar sua existência, o *habitar* a Terra, as “ligações existenciais” de que fala Eric Dardel (2015). Essa experiência entre as personagens e o mar é o convite para a existência de uma relação dos sujeitos com o mundo interno e externo (experiências humanas, interiores ou sociais).

A experiência da paisagem como encontro entre sujeito e mundo expande uma subjetividade fechada, buscando na natureza e nas coisas a ressignificação do entorno e do próprio sujeito. Desse modo, as personagens de Marina Colasanti são (re) encantadas pelos chamados do mundo: o anúncio do horizonte, o canto do vento, a melodia das águas. As imagens que atravessam o sujeito não partem de uma interioridade limitada e cerrada, mas de um impulso para fora de si, potencializado pelo sujeito afetado pelo seu entorno. Nesse sentido, o mundo se expande em uma travessia repleta de movimentos de reflexão sobre si, de errâncias, descobertas, retornos, etc. Portanto, para o presente trabalho, foi necessário olhar mais de perto e perceber que há atos de interpretação dentro da própria percepção. Importou justamente como os sujeitos sentem e imaginam, isto é, a literatura enquanto espaço de experiências sensíveis, já que, bem como Michel Collot (2015) defendeu, a literatura é um campo aberto para a paisagem se modificar e, muito mais que ser reproduzida ou descrita, ser (re)criada.

Certamente, além de horizonte, vento e água, outros elementos compõem a paisagem de Marina Colasanti. Mesmo assim, é possível considerar que os elementos analisados são concreta e simbolicamente aspectos indispensáveis para se pensar em uma paisagem da autora, que não é somente uma composição dos referentes biográficos e geográficos, mas, como afirmou Michel Collot (2013), “uma constelação original de significados produzidos pela escrita” (p. 58). Assim,

retomando Richard, travessia e movimento são temas que poderiam constituir a paisagem de Marina Colasanti em relação com os elementos já apontados como essenciais (horizonte, vento e água) de maneira indissociável.

Ainda há muito a se explorar no que concerne aos assuntos levantados ao longo deste trabalho, já que os contos maravilhosos, por permitirem diferentes possibilidades de interpretações, não esgotam seu sentido em um único estudo. Dessa maneira, sem desconsiderar novas possibilidades de discussão, esse trabalho tratou da maneira como os temas travessia e movimento aparecem relacionados aos elementos selecionados e constituem a paisagem de Marina Colasanti.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Ida. Em torno da paisagem: literatura e geografia em diálogo interdisciplinar. **Revista da Anpoll**, v. 1, n. 35, p. 181-202, 2013.

ALVES, Teresa. Paisagem em busca do lugar perdido. **Finisterra**, v. 36, n. 72, 2001.

ANDRADE, Antonio. Paisagem, toda a terra: sobre a poesia de Ruy Belo. In: ALVES, I.F; FEITOSA, M.M.M, (Orgs.). *Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2013.

BACHELARD, Gaston. **Fragments of a Poetics of Fire**. Dallas Institute Publications, Dallas Institute of Humanities and Culture, 1990.

BASTOS, Ana Regina Vasconcelos Ribeiro. Espaço e literatura: algumas reflexões teóricas. **Espaço e cultura**, n. 5, p. 55-66, 1998.

BERMEJO, Ernesto González. **Conversas com Cortázar**. Zahar, 2002.

BERQUE, Augustin. Médiante: de milieux en paysages. (1ª ed. Paris: Reclus, 1990) 10ª ed. **Paris: Éditions Belin**, 2000.

BESSE, Jean-Marc. *Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. Trad. de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. **Geografia cultural: uma antologia**, v. 1, p. 239-243, 2012.

BESSE, Jean-Marc et al. O gosto do mundo: exercícios de paisagem. **Rio de Janeiro: eduerj**, v. 234, 2014.

BOLLNOW, Otto Friedrich. O homem e o espaço. **Curitiba: Editora UFPR**, 2019.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BUENO, Silveira. Dicionário global escolar da língua portuguesa. **São Paulo: Global Editora**, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. Editora 34, 2002.

CÂNDIDO, Antonio. **Língua e literatura**, 1972.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

COELHO, Nelly Novaes. Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira: séculos 19 e 20. 2006.

COELHO, Nelly Novaes. Literatura infantil: teoria, análise, didática. **São Paulo: Ed. Moderna**, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. O conto de fadas: Símbolos, mitos, arquétipos. **Editora Paulinas**, 2012.

COLASANTI, Marina. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

COLASANTI, Marina. **Uma Idéia toda Azul**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1979.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos? In: COLASANTI, Marina. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004. P. 65-77.

COLASANTI, 2005.

COLASANTI, Marina. O navio fantasma atracou na terceira margem do rio. In: COLASANTI, Marina. Mais de 100 histórias maravilhosas. **São Paulo: Global**, 2015.

COLASANTI, Marina. Mais de 100 histórias maravilhosas. **Global Editora e Distribuidora Ltda**, 2016.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida et al. **Literatura e paisagem**. Rio de Janeiro: EUFF, 2013.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

CORTÁZAR, Julio. **Aspectos do conto**. Valise de cronópio. Tradução: Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2006.

CÔRREA, ROSENDAHL. *Paisagem, Tempo e Cultura*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2004.

CLAVAL, Paul. O território na transição pós-modernidade. **GEOgraphia**, v. 1, n. 2, p. 7-26, 1999.

CLAVAL, Paul. Cultural and Social Geography. **GEOGRAPHY-Volume II**, p. 41, 2009.

DARDEL, Éric. O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica. **São Paulo: ed. Perspectiva**, 2015.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. **São Paulo: Editora 34**, 1997. v. 1.

FELIPE, Sônia T. O cuidado na ética ecoanimalista feminista. In: BORGES, Maria de Lourdes; TIBURI, Marcia (Org.) **Filosofia: machismos e feminismos**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2014b, p. 275-298.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços - In: Ditos e escritos III-Estética, literatura e pintura, música e cinema. **Michel Foucault**, 2009.

GOMES, Anderson. “A Quem Interessar Possa”: Entrevista com Marina Colasanti. **UniLetras**, v. 29, n. 1, 2007.

GRAY, Miranda. Lua Vermelha: As Energias Criativas do Ciclo Menstrual como Fonte de Empoderamento Sexual. Espiritual e Emocional. **Editora Pensamento**, 2018.

JACOBSEN, Kallige Cristina. Direito e literatura: a construção identitária da mulher em Marina Colasanti. 2018. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Londrina.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. Novos Estudos Cebrap. jun./1985, n.12. (p. 16-26).

LEITE, Suely. O discurso feminino e literário em “Sem asas, Porém...” In: **O Desafio das Letras – IV Encontro Científico do Curso de Letras**, 2006, Rolândia. FACCAR, 2006. v. 1.

MERLAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. **São Paulo: Editora Martins Fontes**, 1999.

MENESES, Adélia Bezerra de. “Sereias: sedução e saber”. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, v. 1, n. 75, p. 71-93, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v1i75p71-93. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/169168>.

MICHELLI, Regina. **Contos fantásticos e maravilhosos**. JN Gregorin Filho, org. Literatura Infantil em gêneros. **São Paulo: Editora Mundo Mirim**, p. 26-56, 2012.

PASSOS, Messias Modesto dos. *Biogeografia e Paisagem*. Presidente Prudente: Pós-Graduação em Geografia, 1998.

PAULINO, Simone Campos. Tecendo e Destecendo: as representações femininas nos contos de fadas da tradição e de Marina Colasanti. 2018.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RICHARD, Jean-Pierre. *Pages Paysages*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

ROGER, Alain. **Court traité du paysage**. Paris: Gallimar, 1997.

ROSENDO, Daniela et al. (Ed.). **Ecofeminismos: fundamentos teóricos e práxis interseccionais**. Ape'Ku Editora, 2019.

SANTOS, Milton. Pensando o Espaço do Homem. 5. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TUAN, Yi-Fu Topofilia. **Um estudo da percepção, atitude e valores do meio ambiente.** Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2012.

## ANEXOS

### ANEXO A – ENTREVISTA

1) Existem nos seus contos de fadas uma gama de personagens femininas e que merecem destaque. Como você constrói as personagens femininas dos seus contos de fadas? Certa vez você afirmou que você é a história que você conta e que conta suas próprias histórias apoiada na emoção; sendo assim; as personagens femininas dos seus contos de fadas têm características da "Marina" (mãe, mulher, esposa)?

R- Não trabalho os contos de fadas a partir de uma construção das personagens, como faria para um romance ou até mesmo um roteiro cinematográfico. Nem trabalho as personagens femininas de forma diferente das masculinas. Não se trata de um trabalho movido pela razão, de histórias criadas para demonstrar alguma tese ou ponto de vista. Veja bem, Simone, a emoção não é sinônimo de identificação, não preciso ser igual a minhas personagens para que elas me emocionem. A emoção pode ser gerada por empatia, o que é bem diferente. Não creio que as personagens femininas dos meus contos de fadas tenham, todas, as minhas características (sobretudo não dessa forma espelhada, 'mãe, mulher, esposa'). Mas é claro que, como acontece com qualquer escritor, os meus sentimentos impregnam o que escrevo, e não somente nos contos de fadas.

2) Em entrevista contida na 3ª edição do livro *Entre a espada e a rosa*, você afirma que "Contos de fadas são raros e preciosos". Ao lermos seus contos, percebemos que a estrutura nos remete aos contos de fadas da tradição. Por que a escolha por esse tipo de narrativa?

R- Já contei infinitas vezes como entrei casualmente no universo dos contos de fadas (você pode encontrar isso na pg.420 do livro "Mais de 100 histórias maravilhosas", editora Global). Tendo posto o pé num universo tão encantado, tão rico, aquele que havia embalado minha infância e que, como para todos os adultos, continuava presente, nunca a e que, como para todos os adultos, continuava presente, nunca mais o deixei. Não é uma opção comum. Na modernidade há poucos escritores de contos de fadas. O que há é muito reconto, e muitas narrativas que retomam o universo dos contos de fadas através da paráfrase ou da paródia. Eu não estou interessada nem numa coisa nem na outra. A tradição me interessa como gênero, como grei à qual pertença.

3) Percebemos em seus contos de fadas as desconstruções de esteriótipos da sociedade patriarcal (como vemos nos contos "Entre a espada e a rosa", "A moça tecelã", isso para citar apenas alguns). Seus ensaios são o espaço no qual você aborda questões feministas, porém podemos considerar seus contos de fadas como uma literatura engajada devido à desconstrução supracitada?

R- De forma alguma! Literatura engajada é aquela feita com uma intenção política clara, como forma de doutrinação. Nada disso faz parte dos meus contos de fadas. Quando desejo assumir posições feministas ou posicionar-me de forma crítica, o faço através dos ensaios, das crônicas, dos mini-contos (que são altamente críticos e questionadores), e mesmo da poesia. Os contos de fadas pertencem a outro território.

4) Certa vez você afirmou que você se ocupa de questões ligadas à mulher por ser feminista. Como você vê as conquistas desse movimento? Como você observa hoje as lutas do feminismo?

R- Me ocupo das questões ligadas à mulher porque sou mulher, porque sou uma cidadã consciente e crítica, e por isso sou feminista. Nesta ordem. A tua pergunta exigiria uma análise social que não cabe neste espaço. Vou resumir ao máximo. Quando em 1995, na Conferência de Beijing, foi decidido que as metas pretendidas haviam sido alcançadas, e determinou-se partir para outro tipo de ações, muitos países se viram atropelados. O Brasil foi um dos que não haviam alcançado as metas. Continuávamos, como continuamos até hoje, sem creches, sem planos de saúde da mulher, com um nível espantoso de violência contra a mulher, desigualdade de salários, ínfima representação política, baixíssima representação empresarial. Pouco foi feito de lá para cá. Vejo agora um simpático despertar das mais jovens. Aconselho que leiam, que estudem, porque esse movimento tem história e a história pode ajudar muito no entendimento e nas conquistas.

5) Nos seus contos de fadas temos personagens femininas que se apresentam em uma relação de submissão ao masculino, bem como temos personagens femininas que são empoderadas e não dependem de um personagem masculino; ainda há personagens que se apresentam em parte da narrativa submissa e em outra empoderadas. Como você pensa a relação masculino e feminino nas suas narrativas?

R- Penso de toda forma e maneira. E, como você mesma diz, nas minhas "narrativas", ou seja, não apenas nos contos de fadas, mas também nos contos e mini-contos. Escrevi vários livros sobre essas relações ( "Contos de amor rasgados" "Esse amor de todos nós", além do ensaio "E por falar em amor"), muitos artigos, muitas crônicas, muitos contos, e também contos de fadas.

## ANEXO B - CONTOS ANALISADOS

### A moça tecelã

Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear.

Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.

Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava.

Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela.

Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza.

Assim, jogando a lançadeira de um lado para outro e batendo os grandes pentes do tear para frente e para trás, a moça passava os seus dias.

Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranquila.

Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou em como seria bom ter um marido ao lado.

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

abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando em sua vida.

Aquela noite, deitada no ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade.

E feliz foi, durante algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque tinha descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar.

— Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer.

Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente. — Para que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates em prata.

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

Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre.

— É para que ninguém saiba do tapete — ele disse. E antes de trancar a porta à chave, advertiu: — Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou em como seria bom estar sozinha de novo. Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça, para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.

Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e jogando-a veloz de um lado para o outro, começou a desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins.

Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.

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

Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.

### **A mulher ramada**

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

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

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

Já se fazia grande e frondosa a primeira árvore que havia plantado naquele jardim, quando uma dor de solidão começou a enraizar-se no se peito. E passados dias, e passados meses, só não passando a dor, disse a jardineiro a si mesmo que já era tempo de ter uma companheira.

No dia seguinte, trazidas num saco duas belas mudas, o homem colheu o lugar, ajoelhou-se, cavou cuidadoso a primeira cova, mediu palmo, cavou a segunda, e com gestos sábios de amor enterrou as raízes. Ao redor afundou um pouco a terra, para que a água de chuva e rega mantivesse sempre molhados os pés de rosa.

Foi preciso esperar. Mas ele, que há tanto esperava, não tinha pressa. E quando os primeiros, tênues galhos despontaram, carinhosamente os podou, dispondo-se a esperar novamente, até que outra brotação se fizesse mais forte.

Durante meses trabalhou conduzindo os ramos de forma a encher o desenho que só ele sabia, podando os espigões teimosos que escapavam à harmonia exigida. E aos poucos, entre suas mãos, o arbusto foi tomando feitio, fazendo surgir dos pés plantados no gramado duas lindas pernas, depois o ventre, os seios, os gentis braços da mulher que seria sua. Por último, cuidado maior, a cabeça, levemente inclinada para o lado.

O jardineiro ainda deu os últimos retoques com a ponta da tesoura. Ajeitou o cabelo, arredondou a curva de um joelho. Depois, afastando-se para olhar, murmurou encantado:

- Bom dia, Rosamulher.

Agora, levantando a cabeça do trabalho, não procurava mais a distância. Voltava-se para ela, sorria, contava o longo silêncio da sua vida. E quando o vento batia no jardim, agitando os braços verdes, movendo a cintura, ele todo se sentia vergar de amor, como se o vento o agitasse por dentro.

Acabou o verão, fez-se inverno. A neve envolveu com seu mármore a mulher ramada. Sem plantas para cuidar, agora que todas descansavam, ainda assim o jardineiro ia todos os dias visitá-la. Viu a neve fazer-se gelo. Viu o gelo desfazer-se em gotas. E um dia em que o sol parecia mais morno do que de costume, viu de repente, na ponta dos dedos engalhados, surgir a primeira brotação da primavera.

Em pouco, o jardim vestiu o cetim das folhas novas. Em cada tronco, em cada haste, em cada pedúnculo, a seiva empurrou para fora pétalas e pistilos. E mesmo no escuro da terra os bulbos acordaram, espreguiçando-se em pequenas pontas verdes.

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

De tanto contrariar a primavera, adoeceu, porém o jardineiro. E ardendo de amor e febre na cama, inutilmente chamou por sua amada.

Muitos dias se passaram antes que pudesse voltar ao jardim. Quando afinal conseguiu se levantar para procurá-la, percebeu de longe a marca da sua ausência. Embaralhando-se aos cabelos, desfazendo a curva da testa, uma rosa embabadava suas pétalas entre os olhos da mulher. E já outra no seio despontava.

Parado diante dela, ele olhava e olhava. Perdida estava a perfeição do rosto, perdida a expressão do olhar. Mas do seu amor nada se perdia. Florida, pareceu-lhe ainda mais linda. Nunca Rosamulher fora tão rosa. E seu coração de jardineiro soube que nunca mais teria coragem de podá-la. Nem mesmo para mantê-la presa em seu desenho.

Então docemente a abraçou descansando a cabeça no seu ombro. E esperou.

E sentindo sua espera a mulher-rosa começou a brotar, lançando galhos, abrindo folhas, envolvendo-o em botões, casulo de flores e perfumes.

Ao longe, raras damas surpreenderam-se com o súbito esplendor da roseira. Um cavaleiro reteve seu cavalo. Por um instante pararam, atraídos. Depois voltaram a cabeça e a atenção, retomando seus caminhos. Sem perceber debaixo das flores o estreito abraço dos amantes.

### **Sem asas, porém**

Dura aldeia era aquela, em que às mulheres não era permitido comer carne de aves – não fossem as asas subir-lhes ao pensamento. Dura aldeia era aquela em que, apesar da proibição, voltando da caça ao final da tarde e sem nada mais ter conseguido abater, o marido entregou à mulher uma ave, para que a depenasse e a cozesse e fosse alimento para ambos.

E assim a mulher fez, metendo os dedos por entre as penas ainda brilhantes, arrancando-as aos punhados, e entregando à água e ao fogo aquele corpo agora morto, que a fogo e água nunca havia pertencido, mas sim ao ar e à terra.

Tivesse olhado para o alto por um minuto, tivesse detido por um instante sua tarefa e levantado o olhar, e teria visto pela janela bandos daquelas

mesmas aves migrando rumo ao Sul. Mas a mulher só olhava para as coisas quando precisava olhá-las. E não precisando olhar o céu, não ergueu a cabeça.

Cozida a carne da ave, regalou-se, engolindo os bocados sem quase mastigar, firmou os dentes nos ossos, sugou o tutano. O marido não. Repugnou-lhe a carne tão escura. Limitou-se a molhar o pão no caldo, maldizendo sua pouca sorte de caçador.

Passados dias, a mulher nem mais se lembrava do seu raro banquete. Outras carnes assavam e eram ensopadas na cozinha daquela casa, na cozinha que era quase toda a casa.

Mas uma inquietação nova começou a tomá-la. Interrompia seus afazeres de repente, como nunca havia feito. Paradas breves, quase nada.

Um suspender do queixo, um vibrar de pestanas. Um alerta. Resposta do corpo a algum chamado que ela sequer ouvia. A agulha ficava parada no ar, a colher suspensa sobre a panela, as mãos metidas na tina. E a cabeça, cabeça agora que se movia com a delicadeza que só um pescoço mais longo poderia lhe dar, espetava o ar.

A mulher olhava então para aquilo de que não precisava. E olhava como se precisasse.

Só por instantes, a princípio. Em seguida, um pouco mais.

Demorando-se, olhou primeiro adiante. Adiante de si. E adiante daquilo que tinha diante de si. Por uns tempos pousando o olhar nos móveis, nos poucos móveis daquela casa e nos objetos em cima deles. Depois varando-os, varando as paredes, olhou para a distância em linha reta. O que via, não dizia. Olhava, sacudia num gesto suave a cabeça. E tornava a abaixá-la. A agulha descia, a colher mergulhava na panela, as mãos afundavam na tina.

Talvez levada por aquele breve sacudir de cabeça, começou a olhar para os lados. Olhava para o lado esquerdo, demorava-se, imóvel. E, súbita, voltava-se para o lado direito.

Ninguém lhe perguntava o que estava olhando. O único olhar que nela parecia importar para os outros ainda era o antigo, de quando só olhava o que era necessário.

E assim um dia aquela mulher para a qual ninguém olhava olhou o céu. Sem que tivesse chovido ou fosse chover. Sem que houvesse relâmpagos. Sem que sequer houvesse nuvens ou o tempo fosse mudar, ela olhou o céu.

Delicado fazia-se seu pescoço agora que o movimento ligeiro conduzindo a cabeça nas suas perscrutações. Era um pescoço pálido, protegido da luz por tantos anos de cabeça baixa. E sobre esse pescoço a cabeça como que se estendia olhando para cima, com a mesma reta intensidade com que havia começado varando as paredes.

Olhava, pois para o alto, quando um bando das aves passou sobre a casa rumo ao Sul.

Há muito as folhas haviam-se banhado de cobre, o solo começava a fazer-se duro no frio. E as aves de carne escura seguiam no céu em direção ao sol.

De pé, a mulher olhava. E continuou olhando até que as aves empalideceram na distância.

O vento batia os longos panos da sua saia, estalava as asas franjadas do seu xale. Não, ela não voou. E como poderia? Saiu andando, apenas. Escura como a tarde, acompanhando o seu próprio olhar, saiu andando para a frente, sempre para a frente, rumo ao Sul.

### **Doze reis e a moça no labirinto do vento**

Trezentas e sessenta e cinco quinas bem aparadas tem o labirinto de fícus no meio do jardim.

- Para que o labirinto, meu pai? - perguntou a filha.

- Para domar o vento- responde o pai -, que em cada quina se gasta abrandando o sopro, e sai afinal, leve brisa, sem estragar as flores.

Doze nichos de azulejos azuis têm no fundo do jardim. E em cada nicho um rei barbudo, de mármore.

- 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 passa o tempo que eles não sabem contar.

Até 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.

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

Mas não é o pai que responde.

- Caso com aquele que souber me alcançar - grita a moça, correndo para o labirinto.

Lento e tardo, sentindo ainda no corpo o peso de estátua, vai o rei atrás dela. Mas seus pés calçados de ferro não conseguem acompanhar os passos ágeis que conhecem o caminho. Por mais que a procure, só o vento parece esperá-lo nos cantos, abocanhando-lhe as pernas, esfriando aos poucos a couraça. E enquanto ele vai e volta sobre suas próprias pegadas, perdido entre quinas iguais e falsos corredores, o frio sobe no seu corpo, toma a pele e a carne, congela o sangue, devolvendo ao mármore o que do mármore havia sido tomado. Até paralisá-lo na antiga posição, estátua novamente.

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 a moça, enamorado.

- Este ano, meu pai, na certa vou casar - diz ela enfim.

E o rei desce do nicho disposto a conquistá-la. Traz um galgo preso na coleira: E a vontade de amar solta no peito.

- Caso com aquele que seguir meu rastro - desafia a moça em voz alta, diante do labirinto.

Livre da coleira vai o cão, mais rápido que o dono. Mas tantos anos de mármore empedraram seu faro, e o focinho no chão só fareja cascalho. Em vão atiça o rei seus sentidos, em vão tenta ele próprio adivinhar perfumes que nunca pode sentir. Não há perfumes no vento que os acompanha e precede. Só o frio. E envoltos no frio perdem rastro e esperança, perdem aos poucos as forças. Até deixarem-se tomar no seu abraço, rígidos e brancos, estátuas entre o verde.

Passado um mês, ao terceiro cabe a sorte. Mas sorte não é, porque o vento a leva, deixando-o, como aos outros dois, prisioneiro do labirinto.

E o outono traz a vez de outro rei, e de outro depois dele, e de outro ainda. Cada qual cheio de certeza abandonando 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.

- Caso com aquele que cortar meu caminho - atira-lhe a moça sem pressa, à entrada do labirinto.

Entre as paredes de ficus, o rei retesa o arco, firma a flecha na corda, firma o olho na mira, a mão bem firme. E parte a flecha rumo ao rumo da moça. Mas não é ao rumo que chega. Tomada pelo vento, estremece, desfaz perfeição do voo, e vai perder-se, inútil, entre galhos.

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

E vem o rei seguinte. E aquele do seu lado. E do décimo rei faz-se a hora.

Sobre a mão enluvada traz pousado um falcão, a cabeça fechada no capuz.

- Caso com aquele que caçar a minha fuga - provoca a moça enquanto foge para o labirinto. Rápido, o rei tira o capuz, soltando o falcão que, como os da sua espécie, sobe em círculos para descer do alto sobre a presa. Mas o céu é luminoso demais para quem sempre viveu na escuridão. E o falcão esquece a presa e o instinto, afastando-se no azul.

Abandonado no labirinto, o rei não tem mais como sair.

O ano está prestes a acabar. Só dois reis faltam agora. E dois meses. Desce o primeiro dos dois. O outro espera. E quando a beleza da moça torna a passar, sozinha, ele sabe que chegou a sua vez.

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 a força que séculos de Ihe puseram nas mãos, desembainha a espada, levanta a lamina acima da cabeça, e zapt, abre um talho nas folhas, e novamente zapt!, corta e desbasta, e zapt! zapt! zapt!, esgalha, abate, arranca os de ficus.

Uiva o vento escapando pelos rasgos, fugindo a cada golpe. Sob a lâmina, trezentas e sessenta e cinco quinas se desfazem. Até que não há mais labirinto, só folhas espalhadas. E a moça. Que livre, no gramado, Ihe sorri.

### O último rei

Todos os dias Kublai-Khan, último rei da dinastia Mogul, subia no alto da muralha da sua fortaleza para encontrar-se com o vento. O vento vinha de longe e tinha o mundo todo para contar. Kublai-Khan nunca tinha saído da sua fortaleza, não conhecia o mundo. Ouvia as palavras do vento e aprendia.

- A Terra é redonda e fácil, disse o vento. Ando sempre em frente, e passo pelo lugar de onde saí. Dei tantas voltas na Terra, que ela está enovelada no meu sopro.

Kublai-Khan achou bonito ir e voltar sem nunca se perder.

Um dia o vento chegou mais frio, vindo das montanhas.

- Fui pentear a neve, gelou o vento ao pé do ouvido do rei. A neve é pesada e macia. Debaixo do seu silêncio as sementes se aprontam para a primavera. Só flores brancas furam a neve. Só neve. Na neve mora o Rei do Sono.

Kublai-Khan teve desejo de neve. Então prendeu fios de prata na Lua e a empinou contra o vento. Do alto, espelho do frio, a Lua trouxe a neve para Kublai-Khan. E um sono tranquilo.

Todos os dias o vento contava seus caminhos no alto da muralha. Todos os dias os longos cabelos do rei deitavam-se no vento e recolhiam seus sons, como uma harpa.

O vento contou o deserto.

- O deserto, disse com língua quente, é lento como o trigo. E como o trigo me obedece. Ele também se curva debaixo da minha mão. Mas seus grãos não são doces como os do trigo. São de areia. E com areia não se faz o pão. As gotas do deserto chamam-se tâmaras

Kublai-Khan quis suar com a doçura das tâmaras. Então prendeu fios de ouro nos raios do Sol e o empinou contra o vento. Do alto, o calor derramou-se no reino de Kublai-Khan amadurecendo os frutos. E o rei bebeu o suco nas mãos em concha.

No alto da muralha gasta de sempre receber o vento, o mundo punha-se aos pés do rei.

E no tempo chegou o dia em que o vento beijou de sal a boca de Kublai-Khan trazendo-lhe o mar.

O mar é maior que o deserto e mais profundo que a neve, cantou o vento. O mar é verde como os campos, mas seu capim cresce nas profundezas e ninguém vê o gado que nele pasta. O mar chama os homens e canta. Sua voz tem nome de sereia.

Ouviu Kublai-Khan o chamado da sereia na voz do vento?

Ninguém sabe

Dizem os pastores da planície que o viram prender cordas de linho nas pontas da grande pipa de seda. Depois ergueu a pipa contra o vento e, abandonando com os pés o alto da muralha da sua fortaleza, deixou-se levar pela corda branca, último rei Mogul, longe no céu, lá onde ele se tingia de mar.

### **Tomando-o do mar**

Tudo foi levado pelo mar. A onda grande, imensa, atravessou a praia, chegou à beira da encosta, entrou na casa, revirou as gavetas, vou os móveis e as roupas, os chinelos e as botas, as comidas guardadas, a gaiola vazia. Quebrou vidros, quebrou telhas. Derrubou paredes. Lençóis e panelas boiaram ainda por instantes. O uivo da água encobriu o único grito, longos cabelos louros giraram e giraram no rodamoinho com que a onda se retirou. Depois tudo desapareceu no grande ventre verde. E até o vento se calou.

O homem a quem aquilo tudo pertencia era marinheiro navegava em alto mar. Nada soube. Demorou a voltar, cansado, desde longe buscando com o olhar a sua casa, a sua mulher. Mas no lugar onde a casa sempre havia estado não viu casa alguma. Uma estranheza, um travo, uma tontura lhe abocanharam o pensamento, lhe tomaram o corpo. Ainda assim correu, olhando desesperado ao redor. Em vão. A casa que havia sido sua e tudo o que ela continha haviam

desaparecido e, por que mais procurasse, a única coisa que encontrou foi a marca das fundações meio sumida no chão.

Chorou e chorou aquele homem, abraçado aos joelhos, abandonado como se nu. Gastou todas as lágrimas que tinha e muitas que nem suspeitava ter. Enfim, esgotado seu estoque de pranto, levantou-se, caminhou até acima na encosta, escolheu uma pedra bem grande e, carregando-a no ombro, veio depositá-la em cima da antiga fundação. Era o começo.

Só o começo, porém, já que não bastam teto e paredes para constituir uma casa. Seria necessário preenchê-la como antes, dar a cada canto um sentido, a cada espaço uma função, pensar no prego, no apoio, no degrau. E a tudo acrescentar um pouco de supérfluo, um tanto de coisa esquecida, uma recordação. Uma casa, para acolher, tem que ter acúmulo de vida.

- Mas onde buscar acúmulo - perguntou-se o homem-, se tudo que eu tinha de mais caro e cada mínimo grão que juntei na vida foi levado pelo mar?

- Tomando-o do mar - foi a resposta que ele próprio se deu.

Decidiu construir. O que durante toda a manhã e um pouco da tarde cuidaria de construir. O que lhe restasse de tempo até escurecer usaria para procurar.

Caminhava à beira d'água chapinhando, quando achou uma lente. Aproximou-a de um olho, depois do outro. Não soube dizer se era a do olho direito ou a do esquerdo dos seus antigos óculos. Botou-a no bolso. Serviria para olhar algum mapa. E como não tinha mais nenhum mapa, nos dias seguintes procurou na areia o tinteiro que havia tido sobre a mesa, para desenhar com sua tinta algum mapa que leria depois. Não encontrou o tinteiro, encontrou uma bela tábua grossa que flutuava na arrebentação, vinda do forro do seu telhado ou de algum barco naufragado. Com ela fez a mesa. E com a lente olhou seus veios, percebeu que havia restos de tinta, marcas de pregos, um furo de caruncho, e pensou que aquilo também era um mapa, o mapa da madeira.

- A vida - concluiu - desenha seus próprios mapas. Vamos ver o que desenha para mim.

Avançava a construção da casa, aumentavam os achados do homem. Achou um caco de louça, acreditou reconhecer o fragmento de um prato, encaixou-o na argamassa da parede onde seria a cozinha. Encontrou uma ferradura enferrujada, talvez do cavalo que não tinha mais, guardou para quando tivesse outro.

Catou uma concha, abriu-a, dentro estava um botão parecido com os da camisa que já não possuía, coseu na que estava vestindo e onde fazia falta. Viu uma chave enterrada na areia, fez para ela a fechadura. Tudo aproveitava, tudo se tornava tão seu como se sempre o tivesse sido.

Sentia saudades, porém, dos seus bens de antes, que já começava a esquecer. E um vazio, no espaço do peito que havia pertencido à mulher.

Antes que desaparecesse da memória, fez uma gaiola. Deixou a porta aberta para o caso de alguma ave querer entrar.

Antes que se fosse da lembrança, desenhou na areia a mulher de longos cabelos. Uma onda veio em seguida e apagou-lhe os pés. Outra onda veio depois e levou-lhe o corpo até a cintura.

O vazio continuava.

Eis que uma tarde, tendo pescado um peixe que bem lhe serviria de jantar, ao rasgar-lhe o ventre com a faca viu entre tripas e sangue um cintilar inesperado. Afundou a mão, procurou, liberou o seu achado. Era um brinco. Um brinco de ouro, com pingente.

Que salto deu seu coração! Tão semelhante ao brinco da mulher, o mesmo, certamente, que tantas vezes tivera sob os dedos ao acariciar-lhe o pescoço. Agora, alisando-o em busca do antigo calor, não ousava se perguntar como havia ido parar na barriga do peixe.

A casa ficou pronta, o homem voltou a navegar. Abria as velas aos ventos do amanhecer, fazia-se ao largo, e perseguindo cardumes, lançando e recolhendo as redes, singrava o alto mar durante muitos dias, até regressar O por fim à hora do crepúsculo, quando vento e barcos se achegam à praia. O brinco ia com ele, preso ao pescoço numa mínima sacola.

Pescou muito, enfrentou tempestades, suportou calmarias. Mais de uma vez pareceu-lhe ouvir um cantar distante, que atribuiu a golfinhos ou ao farfalhar das ondas. Mas uma noite em que a lua branqueava o mar quase parado e nada farfalhava, o canto fez-se ouvir alto e próximo, bem próximo. Houve um leve baque contra o casco. O homem levantou-se justo a tempo de ver um braço roliço saindo da água, e logo emergir até a cintura uma mulher de longos cabelos louros. Ele estendeu-lhe a mão, viu brilhar junto ao pescoço um único brinco dourado, de pingente. E pensou que lhe daria o outro assim que a trouxesse a bordo, para querê-

la, mesmo com aquela cauda de escamas que, em vez das pernas, lhe completava o corpo.

### **Um cantar de mar e vento**

Desfraldava a vela com os mesmos gestos amplos com que outras abrem a toalha sobre a mesa ou o lençol na cama. Vela branca com uma branca lua bordada. E assim que escurecia fazia-se ao largo.

Não levava redes, não levava anzol no barco pequeno. Cestos somente grandes. E em silêncio, escuro adentro, navegava até chegar onde o mar e fundo como a noite.

Ali, recolhida a vela, ondulando suavemente à deriva, a moça pescadora punha-se a cantar.

Cantava baixinho, mas logo, trazidos pelas malhas invisíveis da sua voz, os peixes começavam a saltar fora d'água pulando para o seu colo, luzidias estrelas que iam se perder entre as pregas da saia, iluminando por rápidos instantes o fundo úmido do barco.

Durante a noite toda a moça cantava. Seu primeiro silêncio despertava o sol. Era hora de voltar, vela enfunada.

Sempre, ao chegar ao pequeno porto da aldeia, sua pescaria revelava-se maior que a dos outros barcos. Desembarcava cestos cheios, transbordantes, mesmo quando os demais não precisavam sequer desembarcar seus cestos vazios. O mar nunca era avaro para ela. Avaros faziam-se, porém, os olhares dos outros pescadores.

Estando ao largo, numa noite como as outras em que, de tão farto o barco, ela colhia um ou outro peixe do fundo e o devolvia ao mar, um brilho diferente surpreendeu seu olhar. Entre tanta prata de escama, um súbito cintilar de ouro. Tateando entre os corpos luzidios, buscou o peixe que acabara de cair no seu regaço e, não sem espanto, viu que trazia um anel na boca.

Um anel cinzelado em que ramos de flores retinham uma pedra verde. Um precioso anel que a ninguém podia devolver. E um pouco largo para a sua mão delicada onde só coube no dedo médio.

Aquela manhã, ao chegar no porto, a moça trazia mais do que apenas cestos cheios. Em toda a aldeia, o único brilho de ouro era seu. E um brilho, escuro, acendeu-se nos olhos dos pescadores.

Mas sem percebê-lo, ela continuou desfraldando sua vela ao anoitecer e recolhendo-a de manhã, vivendo mais alegre no mar tendo as estrelas como guia e sua voz como companheira.

Até que depois de algum tempo, em outra noite igual a todas as que haviam passado, novamente um toque de ouro coruscou colhendo sua atenção, e quando ela pegou o peixe que por último havia saltado no seu regaço viu, menos surpresa a dessa vez, que trazia uma chave na boca.

Uma chave toda trabalhada. Uma rica chave de ouro sem dono ou fechadura. Que a moça, desatando a fita que lhe prendia o cabelo, pendurou no pescoço.

Mais ainda que o anel, a chave pendente como um colar feriu o olhar dos outros pescadores. A inveja os unia. Murmurantes e oblíquos, maldizendo o mar que só à moça entregava seus tesouros, decidiram entregá-la ao mar, que a guardasse sem nunca mais devolver. Serraram o mastro do seu barco o quanto bastava para levá-la ao largo e partir-se com os ventos do amanhecer. E pela primeira vez sorriram vendo no escuro porto a vela branca que se abria.

Como se obedecesse ordens, o barco navegou até o largo e, quando a pescadora içou a vela para colher os ventos da manhã, partiu-se num estalo. Sem mastro, não havia meio de voltar.

Ela poderia ter chorado, e não chocou. Sentou-se, pensando que a que sempre lhe havia garantido vida agora lhe serviria de mortalha vela. Mas de repente sentiu tantas leves, levíssimas, batidas contra o casco, percebeu atônita que navegava em direção à terra. Olhando na água, debruçada sobre a borda, compreendeu. Peixes pequenos e grandes, muitos peixes, a empurravam.

Nenhuma alegria a recebeu na aldeia. O desapontamento reforçou o desejo dos pescadores. E antes mesmo que o mastro tivesse sido trocado, aproveitaram-se de um momento em que ninguém estava junto ao barco, furaram seu casco em vários pontos, e cuidadosamente taparam os furos com miolo de pão amassado com serragem. Dessa vez, sequer sorriram quando a vela fez-se ao largo.

E ao largo ainda não havia chegado, quando o miolo de pão, amolecido, desfez-se, deixando entrar a água aos borbotões.

A moça bem poderia ter gritado, tamanho o susto. Não gritou. Tentava em vão tapar um ou outro furo com a saia ou o xale, quando percebeu que a água já não entrava aos borbotões, já não entrava de todo. Tateando, compreendeu. Peixes haviam-se metido nos furos, tapando-os com o próprio corpo.

Dessa vez, não havia ninguém no porto quando a moça chegou, por- que era noite. Mas na manhã seguinte, mais enraivecidos ainda ficaram os pescadores vendo que, contra todos eles, o mar teimava em favorecê-la. Quando dias depois, consertado o casco, ela se fez ao mar, o leme havia sido trabalhado para desprender-se e afundar.

Percebeu-o a pescadora vendo-o desaparecer no azul, quando estava em altíssimo mar e já não adiantava perceber. Sem leme, seria levada pelas correntes, atirada contra os arrecifes ou devorada pelo sol.

Vontade de chorar não lhe faltou. Mas antes que tivesse tido tempo de fazê-lo, um golfinho aflorou e mergulhou ao lado do barco, depois à frente, do outro lado e novamente à frente. Rápida, enquanto o golfinho continuava aflorando e mergulhando ao seu redor, ela atou um cabo à proa, atirou-o na água. E logo o golfinho colheu o cabo na boca e começou a rebocar.

Navegaram a noite inteira, ela em silêncio para não aumentar o peso do barco, o golfinho à frente cintilante entre mar e luz de lua. A manhã ainda não havia chegado, quando ela viu ao longe, escura sobre o escuro, recortar-se a silhueta de uma ilha. Não era para o porto da aldeia que avançavam.

Era para uma praia pequena. Em que o barco, enfim abandonado pelo golfinho e seguindo seu impulso, suavemente encalhou.

Areia lisa e clara, sem marcas. Uma escadaria de pedra que se escondia ao alto, entre flores. Jardins ao redor, floresta. E, mais que o empalidecer doces, o canto pássaros anunciando o reinado do dia.

A moça prendeu na cintura a barra da saia, e saltou. Pés n'água, empurrou o barco areia acima, atou o cabo firmemente num rochedo. Só depois de garantir seu único bem, caminhou até a escadaria, começou a subir.

Quantos degraus! Distraia-se olhando o jardim, parava para debruçar-se sobre o perfume das flores. E ei-la chegar ao alto, à beira de um gramado que se estendia até o pequeno palácio- ou grande vila- diante de cuja porta

fechada parou. Chamou, primeiro baixinho. Depois mais alto. Alguns pássaros esvoejaram. A voz dela perdeu-se entre as árvores. Ninguém atendeu. Bateu com a pesada aldrava de bronze. Ouviu as pancadas ecoando lá dentro. O eco abafado foi a única resposta.

Já ia afastar-se, quando alguma coisa na grande fechadura dourada chamou sua atenção. Olhou com cuidado, tentando lembrar-se de onde havia visto desenho semelhante. E num súbito lampejo reconheceu o mesmo delicado trabalho da chave que trazia ao pescoço.

Solta a fita, a chave de ouro rodou suave na fechadura. Sem um estalo sequer, a porta abriu-se. E metendo antes a cabeça para ver se algum perigo a espreitava lá dentro, a pescadora descalça avançou lentamente sobre o mármore.

Enorme vestíbulo, colunas, arcos e, por trás de reposteiros de veludo, as altas janelas por onde entrava a luz ainda verde da manhã. Onde estariam as gentes dessa casa? Poeira fina sobre os móveis e os pisos, sem pegadas, sem marcas de mãos. Tudo arrumado, porém. E estanque no silêncio.

Atravessou o vestíbulo, entrou num salão, sobressaltou-se com seu reflexo nos espelhos. As velas nos castiçais estavam gastas e ninguém as havia substituído. Entrou em outra sala, escura, com os reposteiros abaixados, quase tropeçou numa cadeira, distinguiu um piano. Havia luz além da porta. Caminhou cuidadosa até lá. E então, da soleira, antes mesmo de olhar o resto da sala, ela o viu.

Era o retrato grande de um homem esbelto e jovem, num homem moreno. Ali estava, de pé contra a parede, vivido como se ela o visse chegar por algum corredor. E sua presença pareceu-lhe subitamente ocupar não apenas aquela sala, mas as outras salas por onde havia passado e todas as salas e cômodos que intuía naquela casa, todo mínimo recanto, expandindo-se nos jardins e descendo pela escadaria. E aproximando-se percebeu aquilo que seu coração estava de alguma forma tentando lhe dizer, que na mão esquerda do homem brilhava entre ramos de ouro a pedra verde de um anel, o mesmo anel que ela sentia, pesado e um pouco largo, rodeando seu dedo médio.

Naquele dia, sequer pensou em partir. Deixou-se ficar longamente a sala, diante do retrato. Depois vagueou pela casa, atravessou a sombra da magnólia no pátio interno, procurou seu próprio rosto na superfície escura do laguinho, e subiu degraus, desceu degraus, foi às cozinhas, assombrou-

se com as enormes pias enxutas, as centenas de pratos empilhados nos armários. Comida não havia, nem cheiro dela. Há muito nenhuma lenha ardia naquele fogão. Mas a figueira fora da porta estava carregada, os figos rachados escorriam mel, e ela fartou-se, bebendo depois água nas mãos em concha. Não ousou servir-se de uma das taças.

Estava cansada, afinal. O dia logo acabaria. E tendo entrado em um dos quartos, deitou-se na cama, e adormeceu.

Sonhou com o moço do quadro. Fora da moldura, sentado diante dela, mas com aquela mesma camisa branca que usava na tela, aquele mesmo olhar sedoso, e uma voz, uma voz que era como um murmúrio de mar, e lhe dizia coisas que ela não conseguia compreender mas via desenhar-se nos lábios rosados.

Acordou no dia seguinte. Não havia ninguém sentado diante dela. Foi até a sala cheia de livros. O moço continuava de pé, contido pela moldura dourada. Mas seu olhar pareceu-lhe aceso como o havia visto em seu sonho, e olhando os lábios lembrou-se de como se moviam e desejou, desejou muito, saber o que haviam dito.

Novamente gastou quase todo o dia caminhando pela casa, embora tendo se demorado tanto na sala do retrato. E quando a hora da fome chegou, escolheu um prato de porcelana, um delicado cálice de cristal, e sentada sozinha na grande mesa de mármore negro comeu as uvas ainda mornas de sol que havia colhido na parreira, bebeu a água fresca que havia ido buscar na nascente.

À noite, deitada na cama, debaixo do dossel, sonhou que o moço entrava no quarto com o mesmo passo anunciado no retrato, e que sentado a seu lado lhe dizia coisas que ainda não entendia, mas que acariciavam, com quanta suavidade, seu coração.

Não havia ninguém ao seu lado quando acordou. Mas na sala, olhando o jovem da tela, percebeu que agora sabia como ele caminhava. E seu passo a acompanhou quando passou nos jardins, quando parou diante dos espelhos do salão esperando vê-lo junto de si.

Naquele dia pensou que deveria consertar o barco e partir. Mas pareceu-lhe que poderia ocupar-se disso no dia seguinte, depois que tivesse sonhado mais uma noite com o moço, depois que tivesse entendido o que ele tinha

para lhe dizer. E comeu romãs, coroando seu prato de rubis, e em vez de água bebeu vinho da adega, tingindo sua taça de sangue.

Assim, dia após dia, a pescadora adiava sua partida, alimentando-se das frutas que encontrava no jardim, dos ovos que colhia nos ninhos. E a cada dia mais intensamente desejava a chegada da noite, quando então receberia em seu sonho e seu quarto o jovem do quadro, e deixaria que palavras indecifradas penetrassem seu peito, incendiando-lhe o coração.

O barco não havia sido consertado, e o verão chegava ao fim. As frutas escasseavam.

Breve, não houve mais nenhuma no jardim que começava a amarelar. Foi preciso recorrer aos cogumelos e procurar os raros ovos nos penhascos junto ao mar. Do alto, ela olhava o barco ainda atado ao rochedo.

Agora, pelas janelas atrás dos reposteiros, o vento queixava-se. A casa fazia-se fria. Mas à noite ela sonhava com o jovem senhor daquelas salas, envolto em um casaco de peles, que lhe abria os braços e a acolhia. E ela se sentia aquecida como nunca havia estado.

Sabia, ainda assim, que era preciso consertar o barco. No feroz mar do inverno jamais conseguiria alcançar o porto da sua aldeia. E quando o dia chegou em que não houve nada para colocar no prato de porcelana, nem razão nenhuma para sentar-se à mesa de mármore, o barco na praia já tinha um leme.

A moça pescadora percorreu as salas pela última vez. Todas, menos a do retrato. Fechou a grande porta de entrada, colocou a chave ao pescoço. E desceu a escadaria.

Sem se dar o trabalho de recolher a barra da saia, empurrou o barco para dentro da água, saltou a bordo. De pé, no casco que ondeava nervoso sobre o mar encapelado, desfraldou a vela branca com sua branca lua bordada. Lentamente afastou-se da ilha.

E logo fez-se noite. Noite debaixo das nuvens negras, noite sobre o negro mar. Raros relâmpagos. E o gelado alfanje do vento cortando o ar e a carne, ferindo o casco que o leme a custo continha, borrifando de água, enchando de sal. Tão frio estava, que para aquecer-se a pescadora começou a cantar. Fio de voz na tempestade, que a ninguém chegaria. Mas como se ouvisse o eco da sua própria voz, uma canção pareceu chegar-lhe no vento. Olhou em volta, debruçou-se sobre o mar. E na água escura como os seus sonhos o viu, homem do

quadro e da noite, que lhe abria os braços eo casaco de espuma. Mergulhou a mão estendendo-a para ele. Sentiu que anel escorria do dedo para o fundo. Então ela própria deixou-se deslizar para aqueles braços, enquanto o vento encobria as palavras que ele lhe dizia, palavras todas que pela primeira vez ela conseguia entender.